

ARTE Y PROFECÍA: PRECONCEPTOS DE VANGUARDIA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

Javier Arnaldo

En el estudio de la «arqueología de la modernidad», de la herencia que la cultura contemporánea debe a sus orígenes, no puede haber veredictos concluyentes, pero sí valen las caracterizaciones ideal-típicas de ese pasado que rearmen al historiador con fórmulas críticas en la visión del presente, de un presente sumido en su propia tradición. El seguimiento de los parámetros histórico-filosóficos de la cultura contemporánea topa con frecuencia con el distintivo del «acento local» en las formas de expresión de esas sumarias expectativas de modernidad. Así, por ejemplo, los programas de la vanguardia destacan el valor anticipatorio del trabajo artístico para la experiencia histórica dentro de procesos culturales que son muy distintos entre sí y que responden a necesidades distintas. Las transiciones históricas se producen a partir de presupuestos, momentos, utilidades y combinaciones de circunstancias oportunamente diversas.

Cuando se reconoce en la pintura española del fin y cambio de siglo una voluntad de *modernización* formal con, por ejemplo, Darío de Regoyos, no es muy sensato presumir que los móviles de las innovacio-

nes plásticas que introduce este pintor coincidan con los de los modelos pictóricos «divisionistas» de los que se vale. El cuadro de Regoyos *Viernes Santo en Castilla* (Museo de Bellas Artes de Bilbao), en el que se cruzan un tren que va por encima de un puente y una procesión de monjes que pasa por debajo, recoge, sin soslayar, ni por lo más remoto, la importancia del «acento local», esa dialéctica paradigmática entre lo nuevo y lo viejo a la que se aplican sus pinturas. El progreso y el atavismo se cruzan como las dos vigas maestras de la propia realidad. El trabajo artístico había cobrado un extraordinario valor para los ideales seculares de progreso. Al menos desde que en 1850 el pensador societario Fernando Garrido distinguiera el rol de los poetas con atribuciones mesiánicas («¡Yo os saludo, poetas, legiones sagradas que marcháis al frente de las falanges humanas»¹) no había perdido vigor en España la idea de que el arte era un agente capital en la realización del ideal de progreso. Más bien al contrario, esa tesis había logrado divulgarse extraordinariamente. El principio del progreso tiene como función el dirigir prospectivamente la sociedad hacia el perfeccionamiento en todos los ámbitos, y en la medida en que la pintura comunicaba su necesidad, se convertía en el portavoz de avanzada del interés colectivo. El gesto de afirmación de la modernidad artística era su resuelta definición en ese ideal perfectibilista.

1868

En las páginas de *La Razón*, una revista de 1860 dirigida por el historiador del arte Gregorio Cruzada Villaamil y cuyo principal objeto de reflexión era precisamente el principio de modernidad de la cultura española, escribía Francisco de Paula Canalejas: «La idea de progreso ha sido bastante a mover en nuestro siglo generaciones enteras. Las artes, las

¹ *Obras escogidas, publicadas e inéditas*, Barcelona, Salvador Manero, 1860-62, I, p. 25.

Javier Arnaldo (1959) es profesor titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán* (Visor, 1990), *Caspar David Friedrich* (Historia 16, 1996) y ha participado en la obra colectiva *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Visor, 1996).

ciencias y la religión se han apresurado a tomar título tan augusto y a vivir conforme al progreso, y hasta en la esfera política se ha levantado un partido sin otro lema que la palabra progreso [...]. Los poetas, los historiadores y los filósofos se han ocupado de entonar himnos a este nuevo dios, de tejer sus leyes en la historia, de definir su esencia en la razón»².

La dirección marcada para el arte por la razón histórica del presente no es distinta a la que afecta a las ciencias, la religión o las instituciones políticas. La dinámica progresista incumbe a todas las actividades. La palabra de la modernidad revolucionaria se dice «progreso» y el arte ha de cumplir su función en favor de este avance secular. En el siglo en el que se habían fundado los partidos políticos progresistas el arte es reclamado por el mismo impulso y participa necesariamente de ese movimiento hacia adelante, que incluso cabe acelerar.

A la pregunta por la función que el arte desempeña en ese proceso meliorista responde Canalejas diciendo que las creaciones artísticas trabajan por el perfeccionamiento «entonando himnos» al dios Progreso. En torno a 1868 decoraría Eugenio Lucas la casa de su hermano, el empresario José Canalejas, realizadas por Eugenio Lucas en torno a 1868 con pinturas que tienen al progreso por tema. El arte, la industria, la ciencia, el comercio..., se agrupan en esas imágenes alegóricas que representan el fin común del progreso.

La actividad artística servía para mover a la mejora de la sociedad ensalzando la conciencia de un orden de cosas de naturaleza perfectible. El dios Progreso invocado por Canalejas es el de una escatología cristiana secularizada, el de una religión que cuenta entre sus apóstoles con aquellos cuyo pensamiento subvertía, con un credo armmonicista, el orden anterior. Éste era el de una España, como dijo José Amador de los Ríos, «avasallada moral y políticamente por una teocracia que reputaba como peligroso el ejercicio de la razón»³.

Es más, cuando la razón manumitida se sobreponía a ese estadio, el arte estaba llamado a facilitar el paso hacia lo mejor. Para el mismo Canalejas el arte adelantaba ese perfeccionamiento idealmente requerido por una sociedad aún en proceso de cambio, puesto que «resuelve en las soberanas síntesis de la creación estética las antinomias que hierven en la conciencia general»⁴.

² De «Teoría del progreso», *La Razón*, II, 1860, p. 108.

³ De «Literatura española en los años 1859 y 1860», *La Razón*, II, 1860, p. 401.

⁴ *La poesía moderna: Discursos críticos*, Madrid, 1877, p. 75.

La naturaleza del progreso se definía de muy distintas maneras en los años 60 del siglo pasado; a veces con sesgo schilleriano. Fueron aquellos los momentos iniciales del krausismo en España, la escuela filosófica a la que se había adherido Francisco de Paula Canalejas. El *panenteísmo* krausista (luego cuestionado por el propio Canalejas) entendía que el progreso no consiste sino en la manifestación de un estímulo de la Providencia hacia la consecución del ideal de humanidad, al que responde el género humano guiando su entendimiento por afinidad con la razón soberana de Dios. Además la ciencia de la estética prestaba un modelo de razón a la conciencia krausista de progreso. Canalejas diferenciaba su teoría de, por ejemplo, la ley del progreso formulada por Proudhon, que, entre otras cosas, justificaba el «derecho de fuerza» para la conquista de la revolución social⁵. Con todo, es bien sabido que el krausismo, como otras corrientes del pensamiento fuertemente marcadas por la filosofía de la historia y la utopía perfectibilista, vehiculó las aspiraciones revolucionarias que culminaron en la revolución de 1868, una suerte de «signo de época» en el proceso de modernización de la vida política española⁶.

En esa década de constantes convulsiones, los conceptos puramente estéticos no existen, sino con una perspectiva política implícita. Las doctrinas perfectibilistas impelían a entender el arte, y así lo postuló en sus críticas Francisco María Tubino, «como elemento del progreso social»⁷, «como uno de los varios medios de que el hombre puede valerse para el perfeccionamiento»⁸, y, por consiguiente, como anticipación de una forma deseada de porvenir. Para un sector importante de la crítica, sin duda sensible a la herencia romántica, la obra artística preparaba al ideal de libertad. Cuando Cruzada Villaamil celebra en un famoso artículo de 1868 el triunfo de la Septembrina, no duda de los merecimientos que corresponden al arte en los éxitos revolucionarios, puesto que «ha sido el arte agente, no poco poderoso, en la gran propaganda de la libertad»⁹. Estas atribuciones apasionadas son más o menos

⁵ Cfr. *La Razón*, III, 1861, pp. 273-293.

⁶ Entre otros estudios: Lida, D., «Los llamados krausistas en tiempos de la “Gloriosa”», *La Revolución de 1868*, N. York, Las Américas, 1970, pp. 234 y ss.; Cacho, V., *La Institución Libre de Enseñanza*, I, Madrid, Rialp, 1962.

⁷ «Exposición Nacional de Bellas Artes», *Revista de Bellas Artes*, I, 19, 1866, p. 146.

⁸ «Del arte como elemento de progreso», *Revista de Bellas Artes*, I, 1, 1866, p. 1.

⁹ De «Lo que ha hecho y lo que falta que hacer a la revolución, en lo personal, en la administración y en la enseñanza de las Bellas Artes», *El arte en España*, VII, 1868; citado por Hernando, J., *Las Bellas Artes y la Revolución de 1868*, Oviedo, Universidad, 1987, p. 38.

fieles a los hechos y, en cualquier caso, invitan a preguntarse por la razón que hizo valer su legitimidad en la realidad del pensamiento artístico de entonces.

La ideología política en la pintura de mediados de siglo

Es muy interesante el comprobar que la complicidad de la crítica de arte con la filosofía meliorista de la historia conduce insistentemente a tesis muy parecidas a las de los supuestos que en nuestro siglo sirvieron para definir el arte en términos de vanguardia. El trabajo artístico se entendió insistentemente como prognosis de futuro, como intuición preliminar del progreso que la revolución garantizaba. Cualquier otra tesis tuvo carácter secundario en relación a esta proposición en los idearios artísticos demócratas. El avance de la realidad por venir que el arte comunica radicaba fundamentalmente en su capacidad de formación de la conciencia de lo nuevo. Por ejemplo, Tubino destacaba en el trabajo artístico su «nobilísima tendencia a influir en el perfeccionamiento del hombre». «El fin del arte –decía también– debe ser la enseñanza y reforma sociales»¹⁰. En este sentido, el quehacer artístico une su suerte a la ilusión de un nuevo horizonte político, y, ciertamente, un objeto de consideración central en la crítica artística de la época serán las aptitudes potenciales de la obra para comunicar el ideal social de progreso.

Así, los citados Tubino y Cruzada practicarán una crítica de arte que antes que nada se fija en los valores innovadores de las obras en relación a sus géneros, y muy particularmente en las opciones temáticas de los pintores, puesto que una obra podía ser apta o no para favorecer el fin prescrito por el progresismo ante todo en función de los contenidos políticos de lo que representaba. El género más apreciado, la pintura de historia, fue también el más afectado por estos requisitos¹¹. Las preferencias de Cruzada y Tubino se decantaron, como es bien sabido, por la obra de Antonio Gisbert, el pintor que había representado asuntos que servían de emblemas a la cultura revolucionaria, tales como el celebrado cuadro de 1860 *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* (Madrid, Congreso).

¹⁰ *Revista de Bellas Artes*, I, 19, 1866, pp. 145-146.

¹¹ Cfr. Reyero, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)* Madrid, Espasa Calpe, 1987; Hernando, J., «La división de la burguesía española en la década 1860-1870 [...]», *Estudios Humanísticos*, 6, 1984.

Temas como éste, inconfundiblemente relacionados con la fortuna de la revolución, arrojaban un diagnóstico revelador, a la vez que provocativo, de la tradición histórica nacional. Eran episodios del pasado que instaban a la experiencia del progreso político. Como en la orientación dada a las ciencias históricas desde Condorcet y sus herederos positivistas, se trataba de colocar el conocimiento histórico al servicio de la previsión de progreso de la especie humana. Por eso podía arrancar un tema pictórico los aplausos de la crítica demócrata.

La simbiosis entre juicios estéticos y objetivos de rango político marca llamativamente ese elemento de valoración artística que es el *progreso* fomentado por las creaciones pictóricas. Tubino dice a las claras que Antonio Gisbert había sido «llevado al triunfo sobre los hombros de un partido»¹².

Lo mismo cabría afirmar, aunque se debiera a los favores del partido oponente, sobre la causa de la fama de pintores como Federico de Madrazo o José Casado del Alisal. Porque en el mismo seno del historicismo la crítica conservadora operaba justo en sentido contrario, haciéndose acólita de las virtudes católicas y monárquicas o de cualquier interés estético que se pusiera al servicio del Antiguo Régimen o de la causa del moderantismo en otros temas pictóricos.

Un cuadro de 1857 pintado por el joven Mariano Fortuny, pongamos por caso, representa un episodio patriótico del siglo XII que tiene por protagonista al *Conde Berenguer*. Esta pintura se prestaba como imagen heroica del tradicionalismo católico en Cataluña, muy en consonancia con los intereses que nutrieron el nazarenismo de la Academia de Sant Jordi; institución que, precisamente, premió este trabajo de Fortuny, conservado hoy en el Palau de la Generalitat. Otro ejemplo podría ser *Los reyes católicos impartiendo justicia* (Madrid, Palacio Real), cuadro de Víctor Manzano expuesto en 1860 que se interpretó como icono de la magnanimidad de la monarquía, sirvió de emblema al moderantismo político y fue, de hecho, adquirido por la reina Isabel II.

También la pintura romántica anterior fue generosa en fórmulas historicistas que daban pábulo al integrismo católico. Tal es el caso del murillismo de Gutiérrez de la Vega, particularmente en su vertiente de pintor religioso. Ocasionalmente el factor del «progreso» e, incluso, el de la «libertad» también estuvieron presentes en la crítica académica y conservadora, aunque con un alcance sensiblemente distinto. En efecto,

¹² *Revista de Bellas Artes*, I, 20, 1866, p. 155.



«Música del porvenir», *La Carcajada*, 1872.

¹¹ Cfr. Reyero, C., *Imagen literaria de España (1850-1900)* Madrid, Espasa Calpe, 1987; Hernando, J., «La división de las artes españolas durante el siglo XIX», *Revista de Bellas Artes* I, 20, 1866, p. 157. ¹² *Estudios Humanísticos*, 6, 1984, p. 157.

en toda la tradición romántica la teoría del arte estaba muy marcada por la filosofía de la historia, en particular por la de ascendencia schlegeliana. El historicismo restauracionista también entendía que el arte debe progresar hacia un nuevo punto de perfección; las manifestaciones artísticas en la historia responden a las sucesivas constelaciones históricas de las ideas, entre las que se encuentra la actual, el estado coetáneo de la civilización, un momento de vacío y decadencia al que hay que sobreponerse. Pero, desde la perspectiva histórica restauracionista, la condición de armonía de la civilización a la que habría que tender no está relacionada con la causa democrática, sino que consiste en la rehabilitación de las circunstancias que hicieron posibles las admirables obras artísticas del pasado. La sociedad jerárquica y teocrática se convertía en una necesidad histórica a estos efectos.

También el concepto de libertad, como decíamos, se interpreta en función de intereses opuestos a los revolucionarios. Podemos remontarnos a un destacado publicista del romanticismo de los años 30 y 40, Eugenio de Ochoa, para quien el arte, según dice, «la expresión más exacta del estado social», remontaba en el período romántico la crisis de valores que había producido el proceso revolucionario francés: «desde la llamada restauración acá, época de gobierno representativo y, por tanto, de libertad, la literatura es verdaderamente libre, como la sociedad» [sic]. A lo que añade: «Por verdaderamente libre entendemos libre sin licencia; esta libertad aplicada a la literatura es lo que la gente de juicio entiende por romanticismo»¹³. En boca de Ochoa, las fórmulas románticas de Victor Hugo se ven desposeídas de su contenido insurreccional, y se incorporan al patrimonio de los «moderados».

Esa idea de «libertad sin licencia» podemos reencontrarla bastantes años después, en la crítica doctrinaria conservadora que compite con la progresista en los años 60. Por ejemplo, ya en 1868, en las teorías de un lector de Victor Cousin, J. Manjarrés, la libertad artística se concibe de forma similar: «no consiste en la falta de sujeción y subordinación, sino en la facultad de producir cuantas obras no se opongan a los preceptos estéticos»¹⁴. Y para decirnos esto Manjarrés escribe un discurso político paralelo en el que justifica la necesidad de restringir las libertades públicas.

La interpretación de las nociones de libertad y progreso artístico que nos ocupan se subordinaba por regla general a intereses políticos concretos, y esto afecta, como vemos, a opciones ideológicas rivales

¹³ *El Artista*, II, 1836, pp. 265-266.

¹⁴ *Revista de Bellas Artes*, III, 73, 1868, p. 339.

que, prácticamente sin excepción, se consideran herederas del romanticismo¹⁵. Apelando a la libertad o a la ley del progreso se podían establecer muy distintos fines. Incluso los temas de la pintura de historia se prestaban a ciertas ambigüedades semánticas que eran aprovechadas por unos u otros intérpretes para llevarlos a su campo político.

La idea del *progreso* y el anhelo de *libertad* no dejaban, sin embargo, de pertenecer típicamente a la llamada «fe política» del discurso liberal-revolucionario, en cuyas proclamas funcionaban, en efecto, como instancias de futuro. El progresismo político introdujo la idea de que el arte disponía de una aptitud anticipatoria, y fue el arte afín al discurso liberal-revolucionario el que se asoció a esa tesis estética de la evolución emergente. En una caricatura publicada en la revista satírica *La carcajada* en 1872 se ilustra elocuentemente este hecho. Un anciano músico rodeado de objetos devotos interpreta ante su ventana la «música del porvenir»; esa música anticipatoria, que va por delante en previsión de futuro, esa música, diríamos, «de vanguardia» no es otra composición que «La Marsellesa», según dice el título de la partitura.

Las expectativas de transformación social expresadas desde las necesidades de democracia y de progreso de la razón conformaban el horizonte emancipatorio del arte en torno al 68. Ahora bien, la alianza entre los postulados progresistas y determinados sectores del romanticismo se remonta a los años 30, momento en el que ya se establecen algunos tópicos de lo moderno. Ya Mariano José de Larra había dicho en 1836 que la literatura debía ser «expresión toda de la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo»¹⁶. La conciencia de modernidad artística en España, como en otros países, está marcada esencialmente por ese factor heterónimo de lo estético, que es su efecto sobre la renovación pública. El grado de intensidad de tal conciencia de lo moderno es directamente proporcional al grado de compromiso con los ideales de innovación revolucionaria y de progreso intelectual. Esto es, está sometido a la evolución del radicalismo político.

¹⁵ Ver Henares Cuéllar, I/Calatrava, J. A., *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, Cátedra, 1982; Hernando Carrasco, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995.

¹⁶ De «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe», *El Español*, 18-1-1836. Véase *Artículos literarios de Mariano José de Larra*, ed. J. J. Ortiz de Mendivil, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, p. 303.

La vanguardia implícita

La misión del artista y del creador literario, como la del publicista político, era la de avanzar las condiciones para la transformación. En un artículo publicado en 1847 en *El Fénix* se describía así el panorama literario español: «Muchos siglos hacía que no presentaba la España un movimiento literario tan rico como el actual. Periódicos sin cuenta aparecen en Madrid y en las provincias, y unos de política, otros de literatura, forman una formidable falange que lucha brazo a brazo [...] y [...] cubriendo la retaguardia, numerosos pelotones de folletinistas, publicistas, filósofos, historiadores y novelistas»¹⁷.

El concepto de vanguardia artística se halla preformado, como veremos, en los principios que instan al fomento de una literatura comprometida, cosa que empieza a hacerse insistente en España en los años 30 del siglo XIX. El término «vanguardia» no se usa en principio, a diferencia de lo que ocurrió en Francia, pero abundan mucho expresiones análogas. Se nos habla de valores anticipatorios del arte que son parejos a los proyectos de progreso social. El concepto de vanguardia se acredita antes que como acepción estética, como una trasposición de lo militar a lo político con lo que lo artístico puede comprometerse. En torno a la revolución de 1868, a estos efectos, es la izquierda republicana la fracción política española que se identifica con la vanguardia.

En el año de la revolución los republicanos federalistas crearon un periódico en Barcelona cuyo nombre era *La Vanguardia*, y fundaron otro de idéntico título en Madrid en 1881¹⁸. En el primer número de este último escribía el líder federalista Francisco Pi y Margall: «Nosotros somos efectivamente la vanguardia del ejército democrático: nadie lleva más allá que nosotros el principio de la libertad»¹⁹. El republicanismo se autoproclamaba garante del progreso hacia las mayores cotas de libertad y se hacía por ello depositario de los idearios de vanguardia. La teoría artística no permaneció ajena a estas resoluciones ideológicas. El radicalismo social no era meramente una tarea política, sino un desafío de la cultura en la que se educaba el presente.

¹⁷ *El Fénix*, 14-2-1847. El autor del artículo es Ramón de Carvajal.

¹⁸ Otro diario republicano de corta vida que se llamó también *La Vanguardia* se fundó en Madrid en 1897.

¹⁹ *La Vanguardia. Diario Federal*, I, 1, 1881, p. 1.

Uno de los máximos exponentes de la teoría del arte como vehículo del perfeccionamiento futuro de la sociedad fue precisamente el propio Francisco Pi y Margall. Ya en la introducción de su libro de 1851 *Historia de la pintura en España* proclamaba Pi los compromisos del artista con la sociedad y le hacía portavoz del proyecto de futuro de ésta, al modo en el que lo habían postulado Victor Considérant, Pierre Leroux o el propio Saint-Simon. El arte, según Pi y Margall, es expresión de las necesidades históricas y profecía de la regeneración social. De la creación artística dice Pi textualmente:

«Reflejo constante del hombre, varía con los siglos, crece de generación en generación, traza al vivo todas las revoluciones políticas y sociales, determina el carácter de las épocas por que va pasando, consigna las aspiraciones de la sociedad en que vive, bosqueja el cuadro que presentarán los pueblos destinados a ocupar el lugar de los que van sucumbiendo en las luchas que los agitan y conmueven. [...]. Es en cierto modo el corazón de las sociedades, y no pocas veces determina sus impulsos: libre como el aire, generosa, sensible, no concibe idea ni abriga sentimiento que no lance al mundo, y es a menudo precursora de las nuevas creencias, el alba que precede a los días de regeneración.»

El mundo que sucumbía al paso de la revolución era el de la monarquía y el clericalismo. Las declaraciones de Pi y Margall en favor de un arte entendido como medio de emancipación social son cuasi las primeras realizadas en España que se refieran específicamente a la pintura²⁰. Es cierto que abundaban ya los testimonios escritos en los que se confiaba a la literatura y al teatro la responsabilidad de los impulsos para el adelanto social de la humanidad. En 1851 el entonces activista del partido demócrata, Pi y Margall, describe las cualidades de la pintura bajo esas mismas premisas. Un precedente inmediato de esas consideraciones de Pi sobre el arte se encuentra en un artículo de 1849 de su amigo y destacado ideólogo republicano Fernando Garrido. El discurso de Garrido es muy semejante, aunque hace referencia a las artes literarias, en lugar de a la pintura. Dice Garrido:

«La literatura, en la acepción más general de esta palabra, es una de las mayores palancas en que la humanidad se apoya para marchar con pasos titánicos a través de los siglos. Es la expresión más fácil, fecunda y atrevida de sus deseos y aspiraciones; es a un mismo tiempo la voz elo-

²⁰ Arnaldo, J., «Francisco Pi y Margall, historiador del arte», *Historiografía del arte Español en los siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 299 y ss.

cuenta con que eleva al cielo sus quejas y sus cánticos de regocijo y esperanza, y la luz con que descubre las vías oscuras y desconocidas de lo porvenir»²¹.

La comunicación revolucionaria a través del arte durante la Regencia

Las definiciones del artista como preceptor de la humanidad y del arte como expresión de las aspiraciones sociales fueron indefectiblemente unidas, desde sus orígenes sansimonianos, al llamamiento a un compromiso con el presente, en particular con los conflictos que en el presente daban fundamento a las aspiraciones revolucionarias. La función social del arte, reclamada tenazmente en los idearios estéticos de fourieristas y sansimonianos, podía obtener cumplimiento cuando la literatura y el arte eran expresión de la sociedad, cuando las obras de imaginación escrutaban la sociedad y se hacían portavoces de las necesidades del momento. De ese modo se presentaban en conformidad con la dialéctica de la historia. Contribuían al avance de la civilización mediante la denuncia de los abusos y divulgando, a la vez, las directrices morales, políticas y materiales de un nuevo horizonte de progreso.

Esta doctrina del arte como avanzada de la sociedad tuvo efecto antes que nada en los géneros más populares, como la literatura de folletín o la novela por entregas que hizo célebre a W. Ayguals de Izco²², lo mismo que la poesía civil, el sainete político, los libelos y los pliegos que se repartían para provocar las insurrecciones ciudadanas.

La ilustración gráfica cumplió un papel comunicador importante en este mismo sentido. Particularmente la ilustración gráfica de la prensa satírica se creció a lo largo del siglo XIX, abundando una y otra vez en la parodia política, la crítica anticlerical y asuntos de este tenor²³. No le fueron ajenas responsabilidades histórico-filosóficas. Por ejemplo, un semanario efímero, *La Tarántula* («Semanario venenoso de verdades como puños»), hacía ver cómo entendía el rol histórico que correspon-

²¹ De «Breves consideraciones sobre la literatura española contemporánea» (1849), Fernando Garrido, *ed. cit.*, I, pp. 1-2.

²² Zavala, I., *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Madrid, Anaya, 1971.

²³ Bozal, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979.

día a sus sátiras en el lema de la revista: «La Tarántula picará una vez cada semana, y, si por mala suerte llegara a *picar en la historia* no responde de los daños y perjuicios». El trabajo en la dialéctica de la historia también concernía a la prensa satírica.

Estos géneros menores, pero privilegiados en la divulgación de las ideas societarias, humanitaristas y republicanas, conocieron su primer auge en España ya en las décadas centrales del siglo y prepararon, en efecto, desarrollos posteriores de la pintura y la novela, que, en uno u otro grado, se vieron atraídas hacia las mismas tesis.

No debemos olvidar tampoco la prensa política propiamente dicha²⁴. Los periódicos españoles que sirvieron a la difusión de las doctrinas revolucionarias concedieron en sus páginas un significativo espacio a la crítica de la cultura. Sus colaboradores divulgaron la definición del arte como «expresión de la sociedad». Desde la prensa se impelió al artista a contribuir «poderosamente a la dicha futura de la especie humana»²⁵, como escribía el editor de *El Propagador de la Libertad* en 1835. Este periódico, como otros similares²⁶, incluía en sus páginas también creaciones artísticas, como poesías y cantos patrióticos destinados a la movilización revolucionaria.

Muchas veces el tono ritualista, incluso mesiánico, de las proclamas estéticas que aparecieron en la prensa radical delatan la conexión de estos idearios con la francmasonería²⁷. Sirva de ejemplo un artículo de 1837 firmado por Antonio Ribot, en el que leemos: «¡Hermanos míos!, ¡trovadores del mundo nuevo! [...] Dadme las manos; imprimidme el ósculo sagrado de la alianza, y que nuestras arpas de mancomun vitoareen la *fraternidad universal*»²⁸.

²⁴ Entre los estudios más destacados: Lida, Cl., *Anarquismo y revolución en la España del XIX*, Madrid, Siglo XXI, 1972; *Antecedentes y desarrollo del movimiento obrero español, 1835-1888*, Madrid, Siglo XXI, 1973.

²⁵ F. Raull en *El Propagador de la Libertad*, I, 7, s.a. (1835), p. 224.

²⁶ Son de especial interés, en la línea de esa suerte de «estética de la anticipación», por ejemplo, los artículos publicados por Manuel López Santaella en la falangsteriana *Revista Peninsular* en 1838. «Las bellas artes —leemos, por ejemplo— son las que desarrollan el destino político y religioso de los pueblos, cuando ellos enmudecen [...] entonces aquella faz social está agotada, y [...] deben cantar nueva vida para conducir al género humano» [*Revista Peninsular*, I, 1838, pp. 70-71].

²⁷ Zavala, I., *Masones, comuneros y carbonarios*, Madrid, Siglo XXI, 1971; Elías Roel, A., «Sociedades secretas republicanas en el reinado de Isabel II», *Hispania*, 86, 1962.

²⁸ *El Propagador de la Libertad*, III, 1837, pp. 179-180.

²⁹La prensa exaltada de los años 30 y 40, conformadora de lo que Sixto Cámara llamó poco después «espíritu moderno»³⁰, adjudicó a las artes las responsabilidades de la vanguardia social en un interesante sentido, directamente relacionado con la resistencia al absolutismo. Según escribió, por ejemplo, el autor y crítico teatral Andrés Fontcuberta los artistas y literatos «tenían en su mano la llave de los destinos de la humanidad»³¹, de una humanidad que, como se nos dice en otro lugar, sólo admitía ya «la única aristocracia compatible con la civilización moderna, la de la inteligencia»³². La abolición de los derechos de una aristocracia fáctica pasaba por el triunfo real de lo mejor, a cuyo fomento se brindaban las creaciones artísticas. Así, en las páginas del diario barcelonés *El Vapor* se decía en 1836: «Con la aristocracia del talento»³³ cesa todo despotismo». «Es hora —escribía Fontcuberta— de que la literatura europea deje de mendigar a la puerta de los palacios el lugar eminente que le corresponde en la organización social»³⁴.

Esta autoconstitución de la expresión artística de talento como rectora de los destinos de la sociedad se hace corresponder a un ideal de gobierno de los mejores, distinto al de las clases privilegiadas. A la aristocracia del Antiguo Régimen se opondría esa aristocracia del talento emancipado, encarnada típicamente en la imaginería artística de la libertad. Se trata de una acepción del orden aristocrático curiosa y paradójicamente relacionada con el ímpetu vanguardista. Recuerda lo que el poeta y filósofo del cambio de siglo Gabriel Alomar llamó «aristarquía» del arte³⁵. No asimilaba la «aristarquía» al dominio de los mejores, sino al gobierno de lo mejor, categoría que para Alomar correspondía típicamente al ideal artístico. Pero, esto pertenece ya a las proclamas estéticas de nuestro siglo.

²⁹ Elorza, A. (ed.), *Socialismo utópico español*, Madrid, Alianza, 1970; *El Fourierismo en España*, Madrid, Revista de Trabajo, 1975.

³⁰ Sixto (Sáenz de la) Cámara, *Espíritu moderno, o sea carácter del movimiento contemporáneo*, Madrid, Manuel Álvarez, 1848.

³¹ *El Vapor*, 20-6-1836, p. 15.

³² *El Vapor*, 7-9-1836. Cita recogida por Ollé i Romeu, J. M., *Introducció del socialisme utòpic a Catalunya*, Barcelona, Eds. 62, 1969.

³³ *El Vapor*, 24-7-1936. Cfr. *ibid.*

³⁴ *El Vapor*, 17-7-1836, p. 11.

³⁵ Este concepto aparece repetidamente en varios de sus ensayos; véanse *El futurisme. Conferencia llegida en l'Ateneu Barcelonés la nit del 18 de juny de 1904*, Barcelona, L'Avenç, 1905, y *La guerra a través de un alma*, Madrid, Renacimiento, 1917.

Según un artículo de 1835 del refugiado alemán Bohemann, colaborador de *El Propagador de la Libertad*, conferir el poder a la vanguardia social constituyó el móvil primigenio del heroico sistema aristocrático de las antiguas tribus germanas, enaltecidas por Tácito en su célebre libro. «Lo moderno cita siempre la protohistoria»³⁶, apuntó W. Benjamin en los *Pasajes*. El mito de la sociedad igualitaria retrotrae la imaginación hasta un momento prístimo remoto. Bohemann escribe: «Los hombres más libres y mejores eran los jefes de los antiguos germanos; mandaban en la guerra y presidían las deliberaciones, siendo elegidos a unanimidad por los hermanos iguales, y se les llamaba: *Heermann, Heerzog*, que significa un *hombre que marcha delante de un cuerpo armado*»³⁷.

Vanguardia es una razón primigenia, el principio de activación social que también pertenece de forma retrospectiva a experiencias o síntomas de perfección del pasado que habían sido eclipsados por el despotismo.

Academicismo y Revolución hacia 1868

De la interpretación de episodios remotos y más recientes de la historia surgirían poco después iconos del perfectibilismo social. Aunque la propaganda revolucionaria aprovechara inicialmente los géneros artísticos menores, más populares, la pintura de historia, como ya hemos señalado, también acabará viéndose afectada por las disputas del progresismo. El principio del progreso se nutría precisamente de la filosofía de la historia. En la crítica de arte la pintura de historia fue tanto el género más considerado, como el más sometido a polémica, siempre a causa de los contenidos. Con un determinado mensaje público la izquierda interpretaba un cuadro de historia como elevada expresión del interés popular. Así consideró Cruzada Villaamil *El desembarco de los puritanos en América* (Madrid, Senado), de Gisbert, obra que ponía en escena un episodio histórico que representaba la ilusión de lo nuevo.

Pero no sólo podía medirse el progreso artístico en relación a los asuntos adscritos al proceso de acreditación o de proyección de los dere-

³⁶ *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, p. 185.

³⁷ *El Propagador de la Libertad*, I, 10, 1835, p. 300. El artículo de A. Bohemann es el primero de una larga serie titulada *La Alemania política*, que complementa la serie de A. Fontcuberta (J. A. de Covert-Spring, según su pseudónimo) sobre *La Alemania literaria*.

chos democráticos. Aunque este aspecto fuese determinante en la crítica de las Exposiciones Nacionales, el parámetro del perfectibilismo se aplicaba también a las calidades pictóricas, según se apreciara en las obras una técnica más o menos acabada. Con todo, este otro aspecto se juzgó de forma muy convencional y acabará siendo secundario en la crítica progresista. Hay más coincidencias que discrepancias con la crítica académica en estos asuntos.

La técnica depurada, el dibujo detallado y la brillantez dramática, fueron aceptados mayoritariamente como rasgos del buen rendimiento formal de la pintura. Esta coincidencia con los criterios académicos de entonces no fue, de todos modos, muy firme. Pi y Margall, por ejemplo, escribió en un artículo de 1857 sobre Goya, un pintor subestimado en el propio romanticismo español, lo siguiente:

«Tradujo Goya en sus cuadros sus propios sentimientos; reflejó en ellos no sólo las ideas, sino hasta los vagos deseos de su época; y constantemente bebió sus inspiraciones en la sociedad a que pertenecía. Por esto principalmente fue artista y logró imprimir el sello de la inmortalidad a sus obras. ¿Qué importa que estén poco acabadas y tengan muchas y graves faltas de dibujo? [*sic*]. Debemos amar las formas perfectas, mas entre las perfectas que no irradian el espíritu y las imperfectas que lo irradian, siempre y sin vacilar hemos de preferir las últimas»³⁸.

El primado de los compromisos sociales entre los valores de perfección estética tuvo finalmente consecuencias antiacadémicas. El idealismo estético se centró en la crítica izquierdista, al contrario que en la preceptiva académica, en el efecto de los contenidos, y no tanto en el purismo o la corrección y brillantez de la ejecución. Sólo más adelante se planteará explícitamente la necesidad de fortalecer los vínculos social-revolucionarios del arte también con una llamada a la insubordinación con respecto a los cánones estéticos establecidos en las convenciones académicas³⁹. El propio Pi y Margall enjuició la pintura de su tiempo en función de la conveniencia de los asuntos, de su «fin social». «O el arte conspira al mismo fin [que la historia] o deja de ser arte»⁴⁰, escribió en otro lugar este ideólogo republicano.

³⁸ *El Museo Universal*, I, 12, 1857, p. 92.

³⁹ Destaca en este sentido el manifiesto que escribió contra el determinismo estético José Verdes Montenegro, «El anarquismo en el arte», *Ciencia Social*, 2, 8, 1896, pp. 245 y ss.

⁴⁰ «Exposición de Bellas Artes», *La América*, IV, 19, 8-12-1860, p. 3.

Esta circunstancia, a la larga, hizo a la crítica progresista más sensible a la pintura de trazo más libre, del naturalismo y el impresionismo, corrientes rechazadas durante decenios en la Academia⁴¹. Pero, el referente artístico de los republicanos en torno a 1860 no era otro sino la tradición romántica. En efecto, la teoría del arte de signo progresista de tercer cuarto del siglo XIX remite en España a lo que Pi y Margall llamó «verdadero romanticismo»⁴². Este paradigma de la modernidad se opondría al romanticismo aliado de la Restauración, representado por las doctrinas de los hermanos Schlegel, en nazarenismo, y sus múltiples acólitos, entre los que había muchos españoles. Por «verdadero romanticismo» entendía Pi «la revolución literaria que casi coincidió en Francia con la revolución de Julio y en España con la última guerra dinástica»⁴³, cuyos máximos exponentes eran para él Larra y Espronceda. La actualidad de la tradición romántica no reaccionaría, sino conciliada con la «fe política» del siglo, fue una y otra vez vindicada por los teóricos de la estética del progreso.

Remitían a aquel romanticismo que «construye el edificio de la regeneración social»⁴⁴, del que había hablado Jacinto de Salas y Quiroga en 1837, al empleo del trabajo artístico «en la grande obra de la civilización social»⁴⁵ que propuso en 1838 Patricio de la Escosura, a un pensamiento artístico «que nos interese por los futuros destinos de nuestra especie», como repitió mucho después Pi y Margall. El arte «de la pasión»⁴⁶, el de los románticos que «recusaron la autoridad como *criterium* del arte» y «proclamaron la autonomía de la razón»⁴⁷ y el sentimiento» fue admirado como móvil de la civilización revolucionaria.

Con mucha razón escribió el intelectual modernista Jaume Brossa que la propaganda republicana que consiguió triunfar después de 1868 era «puramente sentimental, romántica»⁴⁸. Los dirigentes republicanos Pi y Margall, Nicolás Salmerón, Emilio Castelar y Fernando Garrido, que fueron, todos ellos, teóricos del arte, confiaron al romanticismo

⁴¹ Barón, J., «La recepción del naturalismo y el impresionismo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de los discursos de ingreso de sus miembros», *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 283 y ss.

⁴² «De la decadencia del arte», *La América*, I, 14, 1857, p. 5.

⁴³ «Del romanticismo», *La América*, I, 20, 24-12-1857, p. 6.

⁴⁴ *No me olvides*, 1, 7-5-1837, prospecto sin numeración.

⁴⁵ *El Liceo Artístico y Literario*, 1, 1838, p. 11.

⁴⁶ Pi y Margall, F., «Del romanticismo», *loc. cit.*, p. 7.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ «Viure del passat», *L'Avenç*, IV, 9, 1892, p. 257.



Eugenio Lucas, *La República guiando a España*, 1861. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.



Portadilla del *Almanaque de la Soberanía Nacional*, 1866.

efectivamente el sacerdocio del culto a la libertad. Participaron con otros teóricos y críticos esa necesidad de que el arte cumpliera en la nueva civilización la tarea redentora que en el pasado correspondía a la religión, haciéndose eco de las nuevas doctrinas. «A los artistas –escribía Nicolás Salmerón– les es dado influir en el corazón de los pueblos [...] ellos, en fin, encarnando en la fantasía las concepciones de la razón, formarán el glorioso poema de la civilización, corona que labra para la humanidad el progreso de los siglos»⁴⁹.

Una estética contenidista

Las estéticas revolucionarias, que enfatizan algunos valores funcionales de la Ilustración, se fijaron, como hemos indicado, en la utilidad social de los contenidos y en el carácter comunicativo, narrativo del arte. El rendimiento progresista para la pintura radica en el efecto emancipador del tema, en ese objetivo prioritario que es el interés social de los asuntos de los cuadros. El vanguardismo implícito en tales teorías se nutre, por tanto, de la proyección heterónoma de lo estético, de la proyección de lo estético hacia fuera de sí mismo, hacia el efecto emancipador de los contenidos. Se diferencia, así pues, de la doctrina de vanguardia propiamente dicha, la de las vanguardias históricas de nuestro siglo, en cuyo seno se resolvió característicamente la manumisión del lenguaje artístico, considerado en su autonomía.

De todos modos, bien sabemos que no es fácil, y ni siquiera plausible, discriminar en un orden de meras contraposiciones las inquietudes estéticas de la edad contemporánea. La autonomía y la heteronomía no constituyen en lo artístico nociones acabadas o definitivas. Hans Roberts Jauss ha utilizado el término kantiano *heautonomía* para aludir al conflicto elemental, a las fricciones internas que afectan a la definición de lo moderno en la tradición estética contemporánea, en su globalidad.

Sería conveniente hacer un análisis más diferenciado del aquí propuesto de autores y momentos del pensamiento artístico progresista en la España del XIX. Hemos aludido a características típicas, no a los debates de que fueron objeto en esa misma tradición. Por ejemplo, el *indiferentismo* sociopolítico de los pintores fue criticado repetidamente

⁴⁹ «De arte», *La América*, III, 7, 8-6-1859, p. 12.

por Pi y Margall, Tubino y otros, por ejemplo a propósito de Fortuny, un pintor al que tacharon, no sin fundamento, de limitarse a las complacencias del «arte por el arte». Pero, las críticas al *indiferentismo* ideológico del arte fueron mucho menos expeditivas por parte de algunos autores, intelectualmente próximos a éstos, como pueden ser Pedro Mata y, desde luego, los filósofos más afines al krausismo.

Por lo demás, la impronta del pensamiento societario, del positivismo, del hegelianismo, del cristianismo social de Lamennais y de otras corrientes filosóficas se reparte desigualmente por las obras de los exponentes de esta trayectoria histórica a la que hemos aludido. Pero, salvando estos y parecidos interrogantes, es ilustrativo evaluar la proyección de algunos denominadores comunes de esta tradición sobre el arte español.

Una circunstancia importante consiste en que las teorías artísticas ligadas al radicalismo social proceden de la filosofía política y de la crítica literaria, donde se desarrollaron antes su tesis. Cuando, en el tercer cuarto de siglo las tesis emancipatorias fueron proclamadas en España para definir los nuevos fines de las artes plásticas, en buena medida se trataba de conceptos sin referentes visuales, de nociones huérfanas de padres pintores. La doctrina del *arte social* se constituía, pues, en lo que se refiere a la pintura, como una estética en expectativa de aplicación práctica. En torno a 1850 el compromiso social progresista podía ser notorio en la ilustración gráfica, pero no en la pintura de caballete, más representativa.

Una figura aislada a este respecto es la del pintor Eugenio Lucas, que recogió temas goyescos, pero también muchos relacionados con los movimientos políticos insurreccionales de su época, como, por ejemplo, hizo en el cuadro alegórico *La República guiando a España* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano), de 1861. Alegorías republicanas encontramos abundantemente en la ilustración de periódicos, revistas y almanaques de orientación revolucionaria de las décadas de los 50 y 60, en cuadros no.

El crítico Francisco M. Tubino, por ejemplo, apeló a un cambio de orientación de la pintura institucionalizada por las Academias y las Exposiciones Nacionales. Pensaba en una «reforma del gusto público»⁵⁰, que daría prioridad a la pintura comprometida con el presente. Pero, aún en 1871, a propósito de los cuadros de la Exposición de ese año,

⁵⁰ *Revista de Bellas Artes*, 19, 10-2-1867, p. 147.

escribió Tubino: «He recorrido con cuidado los salones del certamen sin encontrar obra alguna directamente inspirada en la Revolución de Septiembre, no se dirá que faltan en sus anales episodios»⁵¹.

El horizonte del realismo de tema social

En el mismo escrito Tubino se declaraba partidario de un arte «realista y positivo», que apenas encuentra pintores en los que reconocerse. Algunos pintores de historia, como Gisbert, De la Puebla o Francisco Sans, fueron reconocidos y valorados por Pi y por Tubino en sus críticas, pero no puede afirmarse que estos artistas satisficieran irreprochablemente las expectativas estéticas de un arte «reflejo de la sociedad». La respuesta de los pintores a las doctrinas sociales del arte quedó relativamente en suspenso, o limitada a ciertos criterios de selección de los episodios narrados por la pintura de historia. Véase, por ejemplo, la elección del desastre militar de Trafalgar por Francisco Sans como tema en 1862. Había supuesto un compromiso importante por parte de este pintor, pero sólo metafóricamente podía entenderse su actualidad. La paulatina asimilación de estas doctrinas del compromiso con la realidad social del presente constituye en buena medida, la historia de las primeras formas de renovación artística en España.

El realismo de tema social no hizo aparición en las Exposiciones Nacionales hasta la última década del siglo. Pintores como Vicente Cutanda o después, por ejemplo, A. Fillol y J. M. López Mezquita, se adscribieron al melodramatismo social. En esas fechas, esto es, a fines de siglo, Pi y Margall aún insistía en tesis similares a las de 1851. «Es preciso –leemos en un artículo suyo de los años 90– que el arte salga de su aislamiento, viva en su siglo [...] descienda al fondo de nuestras sociedades»⁵². Y al mismo tiempo vestía con las fórmulas redentoras del vanguardismo, de un vanguardismo tácito, su instancia de compromiso social: «La humanidad –decía– es el eterno Cristo, el arte ha de ser su precursor eterno»⁵³.

Casi medio siglo antes, en las páginas de su *Historia de la pintura* apremió al mismo fin: «Sed constantemente los cantores de vuestro siglo –escribió–. Sed, si es que sois artistas, sus profetas». Este libro, hoy

⁵¹ Tubino, F. M., *El arte y los artistas contemporáneos*, Madrid, 1871, p. 503.

⁵² Pi y Margall, F., *Diálogos y artículos*, Barcelona, López Ed., s. a., p. 89.

⁵³ *Ibid.*, p. 94.

olvidado, se reimprimió a comienzos de nuestro siglo, y en 1932, cuando desde el punto de vista historiográfico era ya una obra desfasada, volvió a publicarse por entregas en el célebre quincenario anarquista *La Revista Blanca*⁵⁴. Las inquietudes del discurso estético de Pi fueron consideradas actuales por entonces. Desde la primera época de *La Revista Blanca*, creada en 1899 y refundada en 1923, sus colaboradores Federico Urales, Anselmo Lorenzo, J. Pérez Jorba, el propio Jaume Brossa, defendían en sus críticas de arte esos mismos postulados del compromiso con la realidad social. La orientación de la crítica de la cultura se planteó de forma similar en otras revistas radicales del fin y cambio de siglo, como, por ejemplo, *La Tramonana*, *Ciencia Social* y *La Ilustración Obrera*⁵⁵. Por entonces, a diferencia de los momentos anteriores que hemos contemplado, ya existían exponentes pictóricos en los que esta crítica reconocía sin reservas a sus aliados.

Ya la disidencia intelectual de la Restauración, esa época de intenso desarrollo de las ciencias sociales y de la filosofía positiva, retomó en sus discusiones muchos de los objetivos culturales del revolucionarismo romántico anterior, tratando de dar cumplimiento a demandas preexistentes. En el fin de siglo se verifica, desde luego, la transición de las ideologías románticas a la mentalidad más pragmática y positiva del regeneracionismo. Pero, no deja de valer aquella afirmación de Jaume Brossa, escrita en las páginas de *L'Avenç*, en 1892: «La España actual —decía— es hija de la Revolución de Septiembre»⁵⁶.

Si Pi y Margall había asociado su ideario político republicano y federalista con la doctrina social del arte de lo que llamó «verdadero romanticismo», por oposición al romanticismo conservador y neocatólico de, por ejemplo, la estética de Manuel Milá y Fontanals, en los años 80 y posteriores rebrotará este mismo contraste de fuerzas. Lo que se ha llamado el ala izquierdista o *negra* del modernismo catalán se apoyó en sus orígenes en la defensa de un naturalismo socialmente comprometido, formulado a instancias del progresismo político. El *Diari Catalá* del líder federalista Valentí Almirall, la revista *L'Avenç* y otras posteriores opusieron al catalanismo tradicionalista de la *Renaixença*, al esteticismo de Milá y Fontanals y a sus secuelas, un ideal de modernidad basado en el naturalismo. Así Jaume Brossa y otros señala-

⁵⁴ *La Revista Blanca*, núms. 218 (15-6-1932) y ss.

⁵⁵ Véase Litvak, L., *Musa libertaria*, Barcelona, Bosch, 1981; *España, 1900*, Barcelona, Anthropos, 1990.

⁵⁶ J. Brossa, *op. cit.*

ron la ejemplaridad de la literatura de Zola y del drama social de Ibsen para una renovación artística afín a la vanguardia política.

En lo que respecta a la pintura, el contraste de fuerzas al que nos referimos es la discrepancia que en el fin de siglo manifiesta la pintura de Santiago Rusiñol con respecto al arte piadoso del Cercle de Sant Lluç. Lo mismo, incluso con más énfasis, ocurre con las pinturas realizadas por Ramón Casas en torno a 1900. Pero, el grupo de pintores más sensible a la demanda de integración del arte en la vanguardia social en el final y cambio de siglo fue, desde luego, el autodenominado *Colla del Safrà*. Mir, Nonell, Canals y Pichot, entre otros, llevaron al lienzo temáticas hasta entonces reservadas tan sólo a la novela y a la ilustración gráfica que practicaban la denuncia social. Temas anticlericales, crítica del sistema oligárquico, delación de las miserias y abusos sociales, etc., forman parte de su horizonte estético. En *La catedral de los pobres*, de Joaquín Mir, obra de 1898, reconoceremos una suerte de emblema de su concepto del compromiso artístico. Al retratar a un grupo de indigentes ante la Sagrada Familia de Gaudí, realiza Mir una proclama contra el esteticismo art-nouveau y el neocatolicismo, encarnados en la catedral en construcción.

La denuncia del reaccionarismo dominante, de la sociedad crédula, sumisa e insolidaria debía servir de revulsivo para la regeneración. Y, en este sentido, compartían un mismo horizonte de expectativas con el radicalismo social. De hecho, las imágenes de estos autores se prestaron a ser correlato visual de las tesis emancipatorias que se formulaban en las ciencias sociales coetáneas. Sirva de ejemplo una ilustración de Ricard Canals que aparece en la portada del libro *Vicisitudes y anhelos del pueblo español*, publicado en 1911 por el sociólogo —y también agorero— Santiago Valentí. Es una imagen de la España esperanzada que tiene aún a sus espaldas la negrura ancestral de la superstición.

Estos y otros pintores destacados de la modernidad del cambio de siglo fueron beneficiarios de un concepto del progreso artístico formado, como hemos visto, en la dialéctica de la historia y en el inconformismo social. La imagen artística de la «España Negra», de los atavismos enquistados en la sociedad, quiere servir ahora de revulsivo y de impulso hacia el perfeccionamiento. La previsión de modernidad era condición del progreso artístico, como observábamos inicialmente a propósito de Regoyos.

En el final del recorrido histórico que hemos hecho se dan también nuevas formas de heterodoxia estética que quieren dar cumplimiento a las aspiraciones revolucionarias. Un ejemplo destacado sería el esteti-



Ricard Canals, cubierta de *Vicisitudes y anhelos del pueblo español*, Barcelona, Virgili, 1911.

cismo transcendental de Gabriel Alomar, a quien antes aludíamos a propósito del concepto de *aristarquía*. El más célebre de los ensayos estéticos de este republicano federalista es el titulado *Futurismo*, que se publicó en 1905. Es un texto infestado de declaraciones de un ideal político progresista y que confía al arte de los instrumentos de la redención social: «El Arte y la Poesía –dice– serán las llaves secretas del templo nuevo: la escala de las nuevas selecciones»⁵⁷.

En la utopía estética se confirmaban las instancias redentoras de una escatología secularizada. La anticipación estética del porvenir, que debía servir en primer lugar como instrumento de la revolución, conforma a su vez un desafío para la renovación artística por sí misma. El reto de configurar la mentalidad de lo nuevo conduce finalmente al arte al deber de anticiparse a su propia actualidad.

⁵⁷ Cito según la traducción al castellano, prologada por Azorín, del propio Alomar: *Verba*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1917, pp. 115-116.