

Ver la historia del arte: los grabados de Pietro Antonio Martini sobre las exposiciones de París y Londres de 1787

Vicenç Furió
Universitat de Barcelona
Departament d'Història de l'Art
Baldri i Reixac, s/n
08028 Barcelona. Spain
furio@ub.edu

RESUMEN

Pietro Antonio Martini es autor de dos ambiciosos grabados que representan las exposiciones celebradas en 1787 en el Salón del Louvre y en la Royal Academy de Londres. El objetivo de este estudio es el análisis de los grabados en relación con el acontecimiento que representan, para lo cual se considerará su imagen gráfica a la luz de lo que las fuentes escritas nos dicen de tan importantes eventos. La comparación entre los documentos visuales y los escritos permite reflexionar sobre la relación entre imágenes y textos, y asimismo plantear hasta qué punto las estampas de Martini pueden considerarse equivalentes visuales de lo sucedido. Por otro lado, el hecho de disponer de una representación tan detallada de las más importantes exposiciones celebradas en el mismo año y en las dos capitales del mundo artístico de finales del siglo XVIII, permite también realizar un estudio comparativo de ambos contextos.

Palabras clave:

Pietro Antonio Martini, Salon del Louvre de 1787, Exposición de la Royal Academy de 1787.

ABSTRACT

Seeing Art History: the Engravings of Pietro Antonio Martini on the Exhibitions of Paris and London in 1787

Pietro Antonio Martini is the author of two ambitious prints which represent the exhibitions held in 1787 in the Salon of the Louvre and in the Royal Academy of London. The aim of this study is the analysis of the prints in relation to the happening which they represent, for which we will consider their graphic image in the light of which the written sources inform about such important events. The comparison between visual and written documents permit us to reflect on the relationship between images and texts, and as well to pose until which point the Martini prints can be considered a visual equivalent to what happened. On the other hand, the fact of having such a detailed representation of the most important exhibitions held in the same year and in the two capitals of the artistic world at the end of the XVIIIth century, also permits a comparative study of both contexts.

Key words:

Pietro Antonio Martini, Salon of the Louvre of 1787, Exhibition of the Royal Academy of 1787.

1. Francis HASKELL, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Alianza, Madrid, 1994 (1993), y Peter BURKE, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.

2. *Visto y no visto*, p. 236.

3. Para las «imágenes de acontecimientos del momento», ibídem, p. 178 s.

4. En numerosos escritos, Gombrich subrayó la ambigüedad de la imagen visual, que, sin otras ayudas, no puede especificar, como sí puede hacer el lenguaje. Véase, por ejemplo, Ernst H. GOMBRICH, «La imagen visual: su lugar en la comunicación», *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, 1987 (1982), p. 129-151.

5. En este sentido, se ha hablado de un «giro visual» de los estudios históricos. Para un estado de la cuestión sobre el tema, puede verse Joan Lluís PALOS, «El testimonio de las imágenes», *Pedralbes*, 20 (2000), p. 127-142.

6. En la bibliografía consultada, los comentarios sobre los grabados que aquí analizamos suelen ser breves y siempre independientes. Uno de los más extensos es el que se dedica al grabado de la Royal Academy en el catálogo sobre las exposiciones de esta institución celebradas entre 1780 y 1836 (véase más adelante nota 40), que ocupa algo más de una página, pero sin hacer referencias al grabado contemporáneo del Salón del Louvre. No conozco ningún estudio que analice los dos grabados conjuntamente y en conexión con las respectivas fuentes escritas que informan de sus contextos.

En 1993, Francis Haskell publicó *La historia y sus imágenes*, y en 2001 pudimos leer *Eyewitnessing*, el libro de Peter Burke traducido al castellano con el título, un tanto sorprendente, *Visto y no visto*, y subtítulo *El uso de la imagen como documento histórico*¹. Aunque con planteamientos distintos, ambos libros tratan del poder evocador de las imágenes en nuestra reconstrucción del pasado, a la vez que nos alertan de los múltiples peligros que existen si pretendemos acercarnos a ellas interpretándolas como si fueran un documento visual de lo realmente acaecido. Haskell concluía su magnífico libro destacando que la desconfianza que tradicionalmente han tenido los historiadores hacia las imágenes estaba en buena parte justificada, puesto que no pueden ponerse al mismo nivel que los documentos escritos. Por su parte, Peter Burke intenta animar a los historiadores a trabajar con ese valioso material visual, pero tomando las necesarias precauciones. Una de ellas consiste en no olvidar que la mayoría de obras de arte no fueron realizadas para ser pruebas visuales de hechos históricos. «Quien desee utilizar las imágenes como testimonios —señala Burke— deberá ser consciente en todo momento de algo bastante evidente, pero que a veces suele olvidarse, a saber, de que la mayoría de ellas no fueron producidas con esa finalidad»².

Sin embargo, y aunque sean una minoría, algunas obras de arte sí que pretendieron ser un testimonio visual de un suceso real y concreto. Burke las llama «imágenes de acontecimientos del momento», y como cualquier otra obra artística también presentan convenciones particulares, elementos de idealización, condensación de la acción a una sola escena estática, y otros muchos aspectos que nos alejan de la posibilidad de una representa-

ción visual exacta de lo sucedido³. Por otro lado, sabemos que una imagen nunca será igual que una descripción verbal, ya que, como Gombrich ha puesto de relieve, en comparación con el lenguaje la capacidad expresiva o comunicativa de la imagen visual es cuando menos problemática⁴. No obstante, creo que muy cerca del extremo en donde habría las obras de arte que pretendieron y consiguieron ser un equivalente visual notablemente fiel de un suceso histórico, podríamos situar los dos espléndidos grabados de Pietro Antonio Martini sobre el Salón del Louvre y la Exposición de la Royal Academy de Londres del año 1787 (figuras 1 y 2). El objetivo del presente estudio es el análisis de los grabados en relación con el acontecimiento que representan, para lo cual será necesario considerar lo que las fuentes escritas de la época nos dicen de tan importantes eventos. La comparación entre los documentos visuales y los escritos nos permitirá reflexionar sobre la relación entre imágenes y textos, una relación fundamental para los historiadores del arte, pero también para los historiadores que, cada vez más, incorporan a sus trabajos el testimonio de las imágenes⁵. Por otra parte, el hecho de disponer de una representación visual tan detallada de las más importantes exposiciones celebradas en las dos capitales del mundo artístico de finales del siglo XVIII, y que ambas sean del mismo año 1787, es una valiosa oportunidad para hacer un ejercicio de comparación. De comparación sincrónica entre dos contextos distintos en muchos aspectos, pero ambos ineludiblemente unidos a las condiciones y exigencias que planteaba el mundo del arte en esa fecha⁶.

No existe ningún estudio monográfico sobre Pietro Antonio Martini (1739-1797). Los diccionarios de artistas repiten unas breves notas biográfi-



Figura 1.
Pietro Antonio Martini,
*Exposition au Salon du Louvre
en 1787*, grabado calcográfico.
390 x 530 mm. Colección par-
ticular, Barcelona.



Figura 2.
Pietro Antonio Martini a par-
tir de un dibujo de Johann
Heinrich Ramberg, *The
Exhibition of the Royal
Academy, 1787*, grabado calco-
gráfico, 375 x 527 mm.
Colección particular,
Barcelona.

7. François BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, segundo tomo, París, 1789, p. 22.

8. *Explication des peintures, sculptures et gravures, de messieurs de L'Académie Royale*, París, 1787, a partir de ahora llamado también el *livret* de la exposición, reproducido en *Collection de Livrets des Anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, tomo VI, Jacques Laget, París, 1990.

9. Para éstas y otras cuestiones relativas al *livret* del Salón, puede verse Richard WRIGLEY, *The Origins of Art French Criticism*, Clarendon Press, Oxford, 1993, p. 53-58. Dedicado sólo a este tema es el estudio de Ruth LEGRAND, «Livrets des Salons: fonction et évolution (1673-1791)», *Gazette des Beaux-Arts*, (abril 1995), p. 237-248.

cas. Nacido en Tresacali en 1739, trabajó en París —en donde colaboró con Jacques-Philippe Le Bas— y en Londres, y murió en Parma en 1797. Grabó planchas de temática histórica, vistas y escenas de género, aunque la carpeta que lleva su nombre en el Departamento de Dibujos y Grabados del Museo Británico apenas contiene una decena de obras. De ellas, sin duda destacan, por sus medidas, su ambición y su espectacularidad, los grabados que realizó sobre los salones del Louvre de 1785 y 1787, y sobre las exposiciones de la Royal Academy de Londres de 1787 y 1788. Estos cuatro grabados son los más conocidos y las obras maestras de un autor del que casi nada sabemos. Aunque hoy el nombre de Pietro Antonio Martini haya caído en el olvido, en su época debió gozar de una cierta reputación, pues aparece en el diccionario de grabadores de Basan en su edición de 1789, quien nos recuerda que Martini, artista y amateur *éclairé*, también fue autor de obras sobre la historia de los romanos, de paisajes y marinas basadas en pinturas de Vernet y de ilustraciones para el viaje a Italia de M. *l'abbé* de Saint Non⁷.

¿Cuál es la primera impresión que nos llevamos al observar los grabados, aparentes testimonios gráficos de las exposiciones que tuvieron lugar en 1787 en la Royal Academy de Londres y en el Salón del Louvre? Vemos dos salas con las paredes repletas de cuadros, casi del suelo al techo, colocados unos junto a otros, muchos de ellos marco contra marco. Las pinturas representadas lo están con gran detalle, de modo que puede reconocerse la mayoría de los temas que allí se exponen. Una mirada cercana permite descubrir en muchas de ellas un pequeño número dibujado en un extremo. Las salas parecen tener unas medidas similares, y ambas se presentan llenas de público. Hombres, mujeres, niños e incluso perros son los visitantes, y, a juzgar por su número, estas exposiciones debieron constituir un auténtico acontecimiento artístico y social. En ambos casos, algunas personas llevan en la mano un pequeño folleto: el catálogo de la exposición. Varias ideas pueden deducirse de las imágenes. En 1787 había exposiciones públicas, que atraían a un gran número de visitantes, de diverso perfil sociológico. En estas exposiciones dominaba la pintura, y los visitantes podían guiarse con catálogos informativos sobre lo que estaban viendo. Sin embargo, pese a que ambas imágenes presentan muchas similitudes, una mirada atenta permite constatar también algunas diferencias. Una sala parece iluminada cenitalmente, mientras que la otra no. En el Salón de París parecen predominar las pinturas de historia, mientras que en la de Londres hay muchos retratos. En Londres los cuadros están colocados con un mayor orden, básicamente en dos niveles, y en su parte superior aparecen todos ligeramente inclinados. Finalmente, el público parisino parece más indiferenciado. Los

visitantes en la exposición de Londres están más individualizados, y en conjunto se percibe un tono cómico o satírico más acentuado que en el Salón del Louvre. ¿Son éstas y otras diferencias que podemos inferir de la imagen, diferencias reales que hubiéramos podido percibir de haber asistido a ambas exposiciones? Los grabados de Martini, ¿nos ayudan a reconstruir una imagen razonablemente fiel de este episodio de la historia del arte, informándonos de las similitudes y diferencias entre ambas exposiciones y sus diversos contextos? ¿Qué nos dicen las fuentes escritas de dichas exposiciones?

El Salón del Louvre de 1787

En el Salón de 1787 fueron expuestas 347 obras, 231 de las cuales eran pinturas. En el catálogo⁸, todas las obras están numeradas, y este mismo número podía hallarse señalado sobre los cuadros. Comparando el *livret* de 1787 con el grabado de Martini, podemos comprobar que los números de la imagen se corresponden con los del catálogo. Incluso las medidas relativas de los cuadros más o menos coinciden, si tomamos en cuenta la información escrita sobre cada obra, que normalmente consta del título o explicación del tema, seguido de las medidas, y en ocasiones la indicación del propietario de la obra o de la persona para quien se realizó, en muchos casos para el rey.

Así pues, el *livret* aportaba una importante información sobre la exposición. No obstante, algunos críticos pensaban que, en ciertos aspectos, dicha información era excesiva y, además, se presentaba mal organizada. El hecho de que el orden de entradas del catálogo siguiera la jerarquía académica de los artistas y no la real disposición de sus obras en la exposición, comportaba una falta de correspondencia entre el orden de lo escrito y de lo colgado en las paredes que para muchos resultaba irritante. Por otra parte, que los temas de los cuadros estuvieran en ocasiones tan detalladamente explicados —a veces ocupando media página o incluso más— era valorado por algunos críticos y eruditos como algo innecesario. No utilizar el *livret* podía sugerir un espectador informado, por lo que dejarse ver con el catálogo en las manos podía interpretarse como signo de incultura artística. Pese a todo ello, en el Salón de 1787 se vendieron nada menos que 21.940 ejemplares —impresionante cantidad, tanto en relación con la época como si intentamos actualizarla— y, como en seguida veremos, el *livret* podía guiar los pasos y los comentarios de muchos visitantes⁹.

El catálogo no fue el único complemento informativo del Salón. También la estampa de Pietro Antonio Martini fue valorada como un testimonio

gráfico suficientemente fiel a lo que fue la exposición como para que pudiera compensar a quienes no pudieron verla, o bien ser un inmejorable recuerdo para quienes tuvieron la suerte de visitarla. El 29 de septiembre de 1787, el *Journal de Paris* reseña el grabado de Martini:

Cette estampe, qui donne une idée très fidelle des Tableaux du Salon, des sujets de chacun d'eux & de la place qu'ils occupent, nous paroît très intéressante, touchée avec beaucoup d'esprit, & l'on ne peut trop en louer l'Auteur; cette Estampe donnera à ceux qui n'ont pas pu voir le Salon le dédommagement d'avoir été privé de ce plaisir & à ceux qui l'on vu un agréable souvenir. L'exposition de 1785 a été gravée par le même Artiste, mais celle-ci paroît l'emporter de beaucoup, & l'on est étonné que cela ait pu être exécuté en si peu de tems. Nous croyons que cette production sera accueillie du Public¹⁰.

La estampa de Martini, pues, fue una de esas «imágenes de acontecimientos del momento» que tanto debían a la historia de este medio gráfico. «Una de las consecuencias más importantes de la impresión de imágenes —señala Peter Burke— fue que permitió realizar reproducciones de los acontecimientos del momento y venderlas cuando los recuerdos de dichos acontecimientos aún estaban frescos, haciendo de tales imágenes el equivalente visual del periódico o de la hoja informativa, inventados a comienzos del siglo XVII»¹¹.

El comentario transcrito del *Journal de Paris* no fue el único en la prensa de la época. A principios de octubre, *L'Année Littéraire* se hizo eco del grabado de Martini en términos muy similares a los anteriores:

Cette Estampe représente, avec la plus exacte fidélité, tous les Tableau exposés cette année au Salon du Louvre. Non seulement on y retrouve leus grandeur respective & les numeros correspondans au livret du Salon, sur tous les sujets d'Histoire, mais on y remarque encore avec plaisir, l'esquisse de chaque sujet touchée avec esprit, ce qui donne une idée du génie de l'Artiste & de la composition de chaque Tableau. L'Auteur a pris pour épigraphe *Lauda Conatum*; il peut être assuré que ses souhaits seront accomplis: il n'est point d'Artiste, ni d'amateur qui ne désire la continuation de ce project, & ne regrette que M. Martini ne l'ait pas entrepris plutôt¹².

Hubo también algún comentario crítico, como el de un comentarista que opinaba que la estampa de Martini era una «obra de gran pacien-

cia», pero en la que no siempre los temas representados en los cuadros se identificaban suficientemente bien, por lo que el crítico terminaba invitando al público a que se limitara a «elogiar los esfuerzos» del artista, más que los resultados¹³. Pese a este comentario un tanto desdenoso, lo que nos interesa destacar en este contexto es que no sólo aquí señalamos que el grabado de Martini es notablemente fiel al Salón de 1787 —por lo que se refiere a los cuadros que fueron expuestos, a sus temas, medidas e incluso situación en la sala—, sino que así fue interpretado por algunos de sus contemporáneos.

Como ya hemos señalado, una información que el *livret* no nos da es la situación de las pinturas en el Salón. Ésta era una cuestión de la máxima importancia y que resultaba muy problemática. El grabado de Martini es fiel en ese aspecto, pues representa a los cuadros, por lo menos a los más importantes, en el lugar donde realmente estaban colgados. Efectivamente, en el centro de la sala estaba —en el lugar en donde en 1785 pudo verse *El Juramento de los Horacios*, de David— *El reconocimiento de Orestes e Ifigenia*, de Regnault. Y encima de éste, señala un comentarista, «se ven otros tres cuadros que se encuentran a una altura excesiva»¹⁴, Alejandro y Bucéfalo, y, a ambos lados, un san Francisco de Asís y una crucifixión. En general, pues, el grabado reproduce la situación de las pinturas tal como podía verlas un visitante del Salón.

Tanto el comentarista del *Année Littéraire* como el propio grabado de Martini nos indican que los tres cuadros antes mencionados estaban situados a una altura excesiva para poder ser apreciados adecuadamente. Podría decirse lo mismo de los grandes cuadros situados inmediatamente debajo de aquéllos, o sea, los que ocupan la franja en cuyo centro vemos *El reconocimiento de Orestes e Ifigenia*. Hay abundantes testimonios que demuestran la gran preocupación que existía por el lugar donde se colocaban las pinturas, para que éstas pudieran ser vistas adecuadamente. Esta preocupación no sólo la tenían los artistas, sino también los críticos y comentaristas. Dos eran las cosas que no gustaban: la excesiva altura a la que se colgaban algunos cuadros y la deficiente iluminación de la sala. Con un orden lógico estimable, y con una clara consciencia de la importancia del primer impacto que producía la visión de las obras, un comentarista del Salón de 1787 empezaba diciendo:

Avant de faire aucune observation sur les tableaux, nous devons en faire une essentielle sur le lien de leur exposition. La plupart ne sont point à leur véritable place, & perdent infiniment de leur prix, soit par l'éloignement, soit par la maniere dont ils sont éclairés.

10. *Journal de Paris*, 29 de septiembre de 1787, p. 1177.

11. *Visto y no visto*, p. 178.

12. *L'Année Littéraire*, 3-15 de octubre, p. 215-216.

13. *Critique de quinze critiques du Salon on notices faites pour donner une idée de ses brochures*, en *Salons. Critiques, 1787*. Este último título es el de un volumen facticio, con frecuencia consultado, en el que se recogen algunos de los escritos utilizados y que se refieren a la exposición de 1787. El volumen se encuentra en la Bibliothèque Nationale de France, en su sede de Richelieu.

14. *L'Année Littéraire*, 18 de septiembre de 1787, Lettre XIX, p. 314.



Figura 3.
Pietro Antonio Martini, *Exposition au Salon du Louvre en 1787*, detalle.

15. *Observations critiques sur les Tableaux au Salon de l'Année 1787*, p. 6, en *Salons. Critiques*. 1787.

16. *L'Année Littéraire*, 18 de septiembre, p. 290.

17. Para todo ello, véase Andrew L. McCLELLAN, «The Politics and Aesthetics of Display: Museums in Paris 1750-1800», *Art History*, 4 (1984), p. 450.

18. «Voyez-le agitant fortement sa lorgnette, il est là comme à l'Opéra...». *Journal de Paris*, 18 de octubre de 1787, p. 1256.

19. *The Origins of French Art Criticism*, p. 271-273.

20. *L'Année Littéraire*, 18 de septiembre, p. 314.

21. Según el *livret* del Salón, la *Muerte de Sócrates*, de David, medía 6 pies de largo por 4 de alto, y el de Peyron, 4 pies y 2 dos pulgadas y media de alto por 3 pies y medio de alto (p. 28 y 33), es decir, una proporción que corresponde a la de la imagen.

22. *Journal de Paris*, 3 de octubre, p. 1191.

23. *Journal de Paris*, 29 de septiembre, p. 1177.

Plusieurs artistes, dans le dernier Salon, se sont ressentis de ces inconvénients; ils ont, en conséquence, demandé que leurs tableaux fussent placés plus bas vers la fin de l'exposition: mais le premier effet est manqué, & le public alors, déjà refroidi sur leurs ouvrages, ne se donne pas la peine de les voir & de les examiner une seconde fois¹⁵.

El mismo comentarista opinaba que sería mejor colocar los cuadros dispuestos en sólo dos o tres filas en una sala longitudinal e iluminada por arriba. Otro escritor sugería que, para evitar tal acumulación de cuadros colgados hasta el techo, el Salón pasara a celebrarse anualmente. También reclamaba una iluminación cenital, a la italiana¹⁶. Los propios artistas, por supuesto, eran los más interesados en que sus obras se colgaran en los mejores lugares. En 1785, David escribió dos veces al marqués de Bièvre y una a D'Angiviller para que le procurasen un buen emplazamiento para sus *Horacios*, y Lagrenée escribió también a D'Angiviller pidiéndole que un cuadro suyo para el rey, *La muerte de la mujer de Darío*, fuera situado tan abajo como fuera posible. En general, se pensaba que los cuadros se colgaban demasiado altos, particularmente los encargados por el rey. Nuestro comentarista de *L'Année Littéraire* recordaba la petición de un grupo de artistas del Salón de 1785 de que al final de la exposición fueran colocados a una altura más asequible. Y así se hizo. Al final del Salón de 1785, D'Angiviller ordenó que todos los cuadros no encargados por el rey fueran cambiados de sitio, con el objetivo de que los del monarca fuesen colocados más abajo y así poder apreciarlos

mejor. Al parecer, el sistema fue repetido en el Salón de 1787¹⁷.

Si se mira con atención, el grabado de Martini también sugiere el problema de la adecuada apreciación de los cuadros situados a gran altura, y asimismo el tipo de visión que posibilitaba el hecho de que algunas pinturas estuvieran al nivel de los ojos del espectador. Justo en la esquina derecha al fondo de la sala (figura 3), una mujer levanta la cabeza y el ala de su sombrero dirigiendo su mirada hacia arriba y hacia el otro lado del salón, y en el mismo lado pero más adelante, dos hombres gesticulan también levantando la cabeza y los brazos, comentando alguna pintura probablemente situada demasiado alta. En medio de la sala, otro visitante que vemos de espaldas utiliza para los cuadros una especie de prismáticos (figura 4), detalle que Martini tampoco se inventa. Un texto de la época describe el comportamiento de un visitante con sus prismáticos, tal como se utilizaban en la ópera¹⁸.

La visión de cerca también tiene sus particularidades. Permite apreciar los detalles de la obra como podría hacerlo un *connoisseur*. A la izquierda de la pared central y en la zona inferior, un visitante examina de cerca una pintura catálogo en mano, y a su lado otro espectador utiliza, para apreciar los detalles de una marina, una especie de lente, la *lorgnette* (figura 5). Esta pequeña lente de aumento se asociaba a la competencia de los *connoisseurs*, sin embargo, es fácil adivinar que también era un modo de hacerse pasar por lo que no se era. Richard Wrigley explica que además de los *connoisseurs* había los *demi-connoisseurs*, que eran quienes pretendían aparentar poseer los conocimientos del auténtico entendido¹⁹. Exhibían unas maneras sofisticadas y pedantes, y emitían juicios supuestamente elaborados pero en realidad sin fundamento. Una de sus armas para hacerse notar era la *lorgnette*, y estos *demi-connoisseurs* eran a menudo ridiculizados por los críticos, aunque es difícil saber si en la imagen que comentamos sus figuras deben interpretarse como si fueran entendidos o imitadores pedantes. A la derecha de la puerta de entrada, un hombre apoyado en la repisa que bordea toda la sala examina tan de cerca un cuadro que parece que vaya a comérselo (figura 3). Éste es uno de los pocos detalles cómicos de la imagen, lo que contrasta, como veremos más adelante, con el tono más claramente humorístico e incluso satírico del grabado que representa la exposición de Londres.

Así pues, la tarea del responsable de la colocación de las pinturas era complicada. El *tapissier* del Salón de 1787 fue el pintor Durameau. No sólo tenía que lidiar con las presiones de los artistas para intentar conseguir una buena situación para sus cuadros, sino también con la poca puntualidad de los artistas a la hora de presentar las

obras. El grabado de Martini también nos informa de ello. En la parte inferior de la pared central se ven dos cuadros sin ninguna imagen en el interior de sus marcos. Sería un hecho difícil de interpretar si las fuentes escritas no nos informaran de los frecuentes retrasos de los artistas y, más concretamente, que en la exposición de 1787 algunos de los cuadros anunciados aún no habían llegado varios días después de inaugurado el Salón. El 18 de septiembre leemos, en *L'Année Littéraire*, que la anunciada *Muerte de Sócrates*, de Peyron, aún no se había presentado, y el autor del comentario lo atribuye a que quizá el cuadro que había presentado David del mismo tema lo había intimidado²⁰. De hecho, es conocida la intensa rivalidad que había entre David y Peyron, y al parecer David se las ingenió para obtener un encargo sobre el mismo tema que su competidor, y así poder mostrar su superioridad y eclipsar definitivamente a su rival. Es inevitable pensar que el espacio destinado al cuadro de Peyron es el que corresponde al espacio vacío que Martini dejó debajo del retrato de la reina, cuyo formato rectangular es un poco más pequeño y casi simétrico a *La Muerte de Sócrates*, de David, situado un poco más a la izquierda (figura 4)²¹. Un escrito del 3 de octubre nos informa que acababan de colocarse algunos de los cuadros que faltaban, entre ellos el de Peyron²². La primera noticia que he encontrado en la prensa del grabado de Martini es del 29 de septiembre²³. Por tanto, probablemente Martini empezó grabando su plancha contando con esta pintura y dejándole su correspondiente espacio, pero tuvo que terminarla sin haber llegado a ver la composición de Peyron. Es interesante constatar cómo la fidelidad de la estampa llega al extremo de mostrar este detalle, históricamente correcto, del retraso en la entrega del cuadro de Peyron, y que, gracias a la documentación escrita, sabemos que alude a su rivalidad con David. El grabado no nos cuenta el final de la historia, pero así la relata Thomas Crow:

Cuando el Salón abrió sus puertas, el pobre Peyron se sentía casi paralizado. El cuadro de David llegó, como cabía esperar, tarde; pero el de Peyron se retrasó aún más, y no apareció hasta los últimos días de la exposición. No hubo lugar a dudas. La documentación crítica es algo escasa ya que la mayoría de los panfletos y artículos ya habían sido escritos e impresos hacía tiempo, pero tanto el diario oficial *Journal de París* como las *Mémoires secrets*, ambos sumamente conscientes de la pugna entre estos dos artistas, declararon la versión de Peyron inferior en todos los aspectos. Tras la entrega de este desgraciado *Sócrates*, Peyron nunca más sería importante en el mundo artístico de París²⁴.



Figura 4.
Pietro Antonio Martini, *Exposition au Salon du Louvre en 1787*, detalle.

No existe ningún grabado de Martini sobre el Salón de 1789. Si lo hubiera, probablemente mostraría la abertura en el techo y la iluminación cenital, que finalmente estuvieron listas para la exposición de ese año. No podemos detenernos aquí en los numerosos proyectos que se hicieron²⁵, ni repasar las continuas quejas y peticiones de artistas y comentaristas, que, como hemos visto, también se produjeron en el Salón de 1787. La estampa de Martini representa un espacio cerrado por arriba. El mismo espacio que tantos comentaristas deseaban ver abierto, como abierta estaba, con una magnífica linterna con ventanas, la Great Room de la Royal Academy de Londres.

El análisis de las críticas y los comentarios de que fueron objeto las obras del Salón no forma parte de los objetivos de este estudio, pero sí poner en relación algunos de estos testimonios

24. Para la rivalidad David-Peyron puede verse Thomas Crow, *Pintura y sociedad en el París del siglo xviii*, Nerea, Madrid, 1989 (1985), p. 310-315, aquí, p. 315. En sus páginas se reproducen también los *Sócrates* de ambos artistas.

25. En el Museo Carnavalet se conserva un magnífico dibujo de 1789 del arquitecto Charles de Wailly, que ilustra un proyecto —no realizado— para la renovación del Salón Carré. El dibujo, que propone subdividir el espacio en dos pisos, se reproduce en Christian AULANIER, *Le Salon Carré*, Éditions des Musées Nationaux, París, 1950, figura 16. Además de explicar la historia de la célebre sala del Louvre, el libro de Aulanier contiene una valiosa documentación gráfica de los principales dibujos y grabados antiguos que se conservan del Salón Carré.



Figura 5.
Pietro Antonio Martini, *Exposition au Salon du Louvre en 1787*, detalle.

26. *Lettre d'un amateur de Paris à un amateur de province, sur le Sallon de Peinture de 1787*, p. 7, en *Salons. Critiques*. 1787.

27. *L'Année Littéraire*, 18 de septiembre de 1787, p. 301-302.

28. *Journal de Paris*, 26 de septiembre, p. 1164.

29. Véase *L'ombre de Rubens au Sallon on l'école des Peintres. Dialogue critique*, par M.L.N., 1787, en *Salons. Critiques*. 1787.

30. *Promenades d'un observateur au Salon de l'Année 1787*, por M. JOLY y de St. JUST (escrito a mano en tinta), p. 19, en *Salons Critiques*. 1787.

31. *Lanlaire au Salon Académique de Peinture*. Par M.L.B., 1787, p. 9., en *Salons. Critiques*. 1787.

32. *Encore un coup de patte, pour le dernier, ou dialogue sur les Salon de 1787*, por M. LEFÈVRE (escrito a mano), 1787, p. 3, en *Salons. Critiques*. 1787.

33. *Lanlaire au Salon Académique de Peinture*, p. 9.

escritos con el minucioso testimonio visual que nos ofrece Martini. De la imagen, podríamos deducir acertadamente que en la exposición predominó la llamada «pintura de historia». Que este tipo de pintura ocupaba el primer rango entre todos los géneros es algo indiscutible, un aspecto que también los críticos procuraban destacar: «En entrant dans le lieu désigné pour l'exposition —dice uno de ellos— mes premiers regards se sont portés sur les tableaux d'histoire»²⁶. Otro comentarista celebra el progresivo aumento de la pintura de historia en las últimas exposiciones, aunque se queja que en este Salón casi todas son escenas de atrocidades, y que faltarían más lecciones morales y actitudes de bien imitar²⁷. Por lo que respecta a la valoración que recibieron los cuadros y artistas concretos, puede afirmarse que *La muerte de Sócrates*, de David, fue la obra más elogiada. *El reconocimiento de Orestes e Ifigenia*, de Regnault, el cuadro que ocupaba el lugar central del Salón, fue en general apreciado, aunque sin el entusiasmo que había despertado *El juramento de los Horacios*, de David, colgado en el mismo lugar dos años antes. Curiosamente, si entonces se le reprochó a David ciertas incongruencias en el tipo de arquitectura representada, también en esta ocasión el crítico del *Journal de Paris* observó en el cuadro de Regnault que la arquitectura con arcos del fondo de la escena era inapropiada, ya que los griegos

no la utilizaban²⁸. Muchos elogios tuvieron los retratos realizados por dos mujeres: Élisabeth Vigée-Lebrun y Adélaïde Labille-Guyard. El preeminente lugar que alguno de ellos ocupa en la sala —obsérvese en el grabado de Martini la posición central del retrato de la Reina María Antonieta realizado por Vigée-Lebrun— y la unanimidad de las críticas en cuanto a su alto nivel, nos hablan de la gran estima de que gozaba en aquella época el arte de estas artistas. Los paisajes de Vernet fueron también muy ensalzados. En uno de los más imaginativos comentarios críticos que se escribieron del Salón, en el que su autor hace que el mismísimo Rubens baje del Olimpo para visitar la exposición, es Vernet el artista por el que más entusiasmo muestra el gran pintor flamenco, que apenas presta atención a la obra de David²⁹. Probablemente son de Vernet los dos paisajes que en el grabado vemos en el centro de la pared, abajo, y a ambos lados de la pintura en blanco. Quizá no sea una mera coincidencia que algunos de los cuadros más valorados del Salón —el *Sócrates* de David, los retratos de Vigée-Lebrun, los paisajes de Vernet— ocupen en el grabado, y ocuparan en la exposición, los mejores lugares.

«La foule me porte au Sallon», escribe un visitante. «La foule étoit nombreuse —prosigue—, je passai, sans qu'il fut possible m'arrêter devant les tableaux de M. Vernet»³⁰. «Je m'échappe aujour-



Figura 6.
Pietro Antonio Martini, *Exposition au Salon du Louvre en 1787*, detalle.

d'hui de la bagarre, pour entrer dans un tourbillon», dice otro escritor recordando su entrada al Salón³¹. Una multitud, un torbellino. Son muchos los comentaristas que describen así lo que ven y sienten al entrar al Salón. Se trata de expresiones que se encuentran con frecuencia a propósito de los salones franceses de la época. También se repiten los comentarios que describen lo variopinto del público, de sus opiniones y actitudes. En su magnífico estudio sobre la pintura y la sociedad parisina del siglo XVIII, Thomas Crow reproduce muchos textos en los que se destaca la misma percepción. Añadamos dos, referidos a nuestro año de 1787.

Toutes les fois que le Salon s'ouvre —dice un crítico del Salón de 1787— on croit assister à une fête populaire, où chaque citoyen va se rendre. Les amis se préparent, on à soutenir la réputation de leurs amis, on à leur en procurer. Les rivaux, chachés dans la foule, épient d'un air inquiet les regards dirigés sur leurs ouvrages; ils étudient les gestes, ils cherchent à deviner les sentiments, & souvent, l'oreille ouverte aux louanges, ils se trouvent forcés d'entendre des critiques utiles à la perfection de leur talent³².

En el grabado, la diversidad de los grupos, su movimiento y gesticulación, los niños, los perros, el carácter festivo del conjunto, todo sugiere, en

efecto, que se asiste a «une fête populaire». Una fiesta, sin embargo, con participantes muy diversos, con distintos intereses y conocimientos, todo lo cual produce un choque «de las opiniones de un millón de individuos». Éstos son algunos de los personajes que allí se mezclan:

Le faux connoisseur, le peintre habile & le vulgaire curieux s'y transportent en foule. Le premier le voit d'un oeil avid & trouble: le second l'examine avec un oeil perçant & jaloux; le dernier le parcourt avec une ivresse stupide, & la vérité fort du choc *des opinions d'un million d'individus...*³³.

Martini ha representado a varios visitantes del Salón, hombres y mujeres, con el *livret* en sus manos. Casi en el centro y en primer término, una mujer sostiene el catálogo ostensiblemente abierto de cara al espectador (figura 6). Más a la izquierda, un niño recoge un catálogo caído en el suelo. Además, varias figuras se representan en una actitud que sugiere desplazamiento. Un desplazamiento por la sala que a veces era guiado por el *livret* oficial, pese a que, como recordaremos, el hecho de necesitar el apoyo del catálogo para identificar los temas de los cuadros era interpretado de un modo ambivalente. En cualquier caso, en un texto de la época se describe la visita de una pareja a la exposición, y lo primero que hace es comprar el catálogo.

go: «J'achète le livret indicateur», podemos leer en el comentario. A continuación, la visita se describe a partir de las indicaciones del catálogo, tal como lo va consultando la mujer, una *bourgeoise*, poco entendida pero entusiasta y con ganas de aprender. Ella consulta el *livret* para identificar los temas tratados en los cuadros, una cuestión que su más informado acompañante masculino se cuida de explicarle:

Voyez, voyez le n° 22 —le dice ella—: qu'il est joli! Quel est ce Chevalier & cette belle Dame en pleurs? Madame —le indica él— c'est Armide & Renaud.

En ocasiones él le pide a ella que mire el catálogo para identificar lo que el cuadro representa:

Eh! Nous avons déjà passé plusiers fois devant le n° 43 sans le voir. Regardez donc votre livret. Qu'est-ce que cela représente? —Ce sont les Fêtes de Bacchus...

Nuestra protagonista femenina, sin embargo, es capaz de identificar los personajes de algunos cuadros sin la ayuda del catálogo, lo que se cuida de hacer notar a su acompañante:

Tenez, mon Compère, je n'ai besoin du secours de votre livret pour deviner le sujet du n° 16: c'est l'Amiral Coligny³⁴.

En el Salón también se exponían algunos grabados, aunque el interés que despertaban era mucho menor. La mayoría de comentaristas ni tan sólo se refieren a ellos. Nuestra pareja comenta que hay grabados *agréables*, pero que «siempre los podremos ver en los comercios de estampas»³⁵. El Salón del Louvre de 1787 fue una exposición efímera; los grabados podían verse o comprarse en cualquier otro momento. Pese a ello, la stampa de Martini fue reseñada en la prensa de la época. Tan sólo costaba 4 libras, y en cierto modo podía considerarse, tal como reconocieron sus contemporáneos, como «el equivalente del *livret* del Salón en forma de imágenes»³⁶.

La Exposición de la Royal Academy de 1787

El 30 de abril de 1787, se inauguró en Londres la decimonovena Exposición de la Royal Academy. Desde 1780, las exposiciones de la institución se celebraban en un nuevo edificio diseñado por William Chambers, en el que destacaba la Great Room, una espaciosa sala iluminada con luz cenital, que es el espacio representado en el grabado de

Martini (figura 2), y que aún hoy se conserva casi intacto. La entrada a la exposición costaba 1 *shilling*, y el catálogo era gratis.

Al igual que en el Salón de París, el catálogo de Londres contenía las referencias de todas las obras expuestas³⁷. En este caso fueron 666. En la Great Room había 376, de las cuales un centenar eran miniaturas. El grabado refleja con notable exactitud las pinturas expuestas, con sus correspondientes números y su colocación. He podido encontrar una única noticia en la prensa londinense que al parecer se refiere a esta imagen:

The following pretty idea was executed just before the close of the last Exhibition —a *sketch* was made of the exhibition room—the point of sight was that side of the room, which has de miniatures on the right, and the door of entrance on the left —the Prince's portrait, by Sir Joshua— and West's finished sketch under it are the distance. —Many other pictures are preserved very intelligibly, in the sketch— indeed there is such minute exactness in the drawing, that the discoverable part of Browne's large picture in the anti-room, the scene from the Gamester, with the Popes and Mrs. Wells, is exactly traced: —in the foreground, there are spectators; and of them, there are portraits —as the Prince of Wales, and Sir Joshua— the Duke of York and Mr. West —Sir W. Chambers, & c³⁸.

El comentario, que no he visto reseñado en ninguno de los estudios consultados, se refiere con bastante exactitud a lo que vemos en la stampa de Martini: la Great Room representada desde el punto de vista en el que la chimenea con las miniaturas queda a la derecha y la puerta de entrada, a la izquierda. La noticia describe algunas de las obras colgadas en la sala —el retrato del Príncipe de Gales, por ejemplo, pintado por Reynolds— y revela la identidad de algunas de las figuras que vemos en primer término, el Príncipe de Gales, Sir Joshua (con la trompetita para su sordera), el Duque de York, West y Chambers. Sin embargo, el comentarista habla primero de un *sketch*, y más adelante utiliza el término *drawing*. Se da la circunstancia de que Martini grabó la imagen a partir de un dibujo de Johann Heinrich Ramberg que representa a todos los personajes que vemos en la sala (figura 7), dibujo que el artista italiano trasladó fielmente a la plancha de cobre³⁹. El comentarista de *The Word, Fashionable Advertiser*, bien podría haberse referido al dibujo preparatorio, aunque esta interpretación tendría que superar el escollo de que la única obra que se conserva de Ramberg relativa a la exposición de 1787 es este esbozo en el que los temas de los cuadros de la Great Room no están dibujados, y en la noticia escrita leemos que las pinturas estan reproducidas



Figura 7.
Johann Heinrich Ramberg, Estudio para las figuras de *The Exhibition of the Royal Academy*, 1787. Pluma, tinta gris y marrón y aguada sobre lápiz, 162 x 510 mm. © Copyright The Trustees of The British Museum.

very intelligibly y con una gran *exacteness*. Puede que el comentario se refiera a un dibujo hoy perdido de Ramberg más completo, o puede que el autor del texto se refiera al dibujo de Ramberg sin haberlo visto, y lo describa confiando en la imagen del grabado que sí pudo ver, puesto que la noticia del periódico es del día 3 de julio, y según consta en el grabado de Martini la estampa fue publicada el 1 del mismo mes. En cualquier caso, cabe destacar que la idiosincrasia del público que vemos en el grabado —la variedad de figuras y expresiones, los retratos individualizados, los detalles cómicos o satíricos— debe su carácter al dibujo de Ramberg, artista académico que se había ganado una cierta reputación con sus dibujos satíricos, y que con toda probabilidad visitó la exposición, conocía bien a su público y a sus destacados visitantes. Es un mérito de Martini el haber trasladado tan fielmente la imagen de Ramberg dentro de una Great Room atestada de cuadros, salvaguardando la unidad del conjunto.

En el grabado de la Royal Academy (figure 2) vemos una espléndida sala iluminada por arriba a través de una linterna con cuatro ventanas semicirculares. Probablemente, Chambers tuvo en cuenta el Salón Carré del Louvre al realizar su diseño, y supo mejorar el modelo francés al introducir esta magnífica iluminación cenital, que, como recordaremos, era un tema de debate en París desde hacía años, pero que allí no pudo realizarse hasta 1789. La información que del espacio arquitectónico nos dan los dos grabados refleja, pues, la realidad, al mostrar la mayor elegancia de la Great Room iluminada por arriba en contraste con el espacio cerrado y más planimétrico del Salón Carré.

Pero la más curiosa innovación en el diseño de la sala de la Royal Academy fue «la línea», una especie de moldura o cornisa situada a poco más de dos metros del suelo y que recorría todas las paredes de la sala⁴⁰. El nivel de esta línea servía para

señalar una única altura a partir de la cual se situarían los cuadros de mayor tamaño, que además descansarían sobre esta moldura. A partir de este punto, se construía una estructura que alcanzaba hasta debajo de las ventanas y que permitía una ligera inclinación de los cuadros situados en este nivel superior, con lo que se mejoraba la iluminación que recibían. En el grabado puede verse este nivel a la altura del dintel de la puerta de la izquierda y a lo largo de las tres paredes visibles de la sala. Había ciertas normas para la disposición de las pinturas. Una de ellas era que la línea debía respetarse, de modo que las pinturas se colgaran por encima o por debajo, pero no encima mismo de la línea, tapándola. Conocemos un episodio muy ilustrativo de la importancia que se le concedió a esta norma. En 1784, Gainsborough pidió colgar uno de sus retratos a una determinada altura sin respetar la línea, pero su petición fue rechazada por la academia. Como protesta, Gainsborough retiró sus dieciocho pinturas de la exposición, y nunca volvió a exponer⁴¹. Otra regla no escrita era buscar una cierta simetría en la disposición de los cuadros, aspecto que en el grabado, si observamos la pared del fondo, se respeta escrupulosamente.

Comparada con la estampa que representa el Salón de París, salta a la vista en el caso de la Royal Academy que los cuadros que predominan son los retratos. La gran demanda de retratos en la sociedad londinense de la época, el elevado número de pintores que se dedicaban a este género, y las expectativas de ascenso social y de beneficios económicos que todo ello comportaba para los artistas, son hechos conocidos y estudiados⁴². Varios comentaristas señalan este predominio de los retratos, pese a lamentar la ausencia de algunos de los artistas más veteranos en el género, como Gainsborough o West. Los temas históricos quedaron en manos de artistas más jóvenes y menos conocidos, y en la exposición de 1787 la

34. *La Bourgeoise au Sallon*, 1787, p. 7, 10 y 14, en *Salons. Critiques*, 1787.

35. *Ibidem*, p. 21.

36. La expresión es de W. McALLISTER JOHNSON, «La gravure d'histoire en France au XVIII^e siècle (II)», *Revue de l'Art*, 100 (1993), p. 22.

37. *The Exhibition of the Royal Academy*, MDCCLXXXVII. *The Nineteenth*, Londres, T. Cadell, 1787.

38. *The Word, Fashionable Advertiser*, 3 de julio de 1787.

39. Por lo que a las figuras se refiere, la única diferencia apreciable entre el dibujo y el grabado es que la estampa no incluye, justo en el extremo derecho, el hombre arrodillado que mira muy de cerca una pintura.

40. *Art on the Line* fue el significativo título escogido para la magnífica exposición celebrada en 2001 en el Courtauld Institute Gallery de Londres sobre las exposiciones de la Royal Academy entre 1780 y 1836, y también fue el título de su correspondiente catálogo: *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836*, ed. por David. H. SOLKIN, The Paul Mellon Center for Studies in British Art and The Courtauld Institute Gallery, Londres, 2001.

41. Para el texto entero de la petición de Gainsborough y el rechazo del comité, véase Sidney C. HUTCHITSON, *The History of the Royal Academy 1768-1968*, Chapman & Hall, Londres, 1968, p. 67-69.

42. Puede verse Marcia POINTEON, «Portrait-Painting as a Business Enterprise in London in the 1780s», *Art History*, 2, (1984), p. 187-205.



Figura 8.
Inscripción en el dintel de la puerta de entrada a la Great Room, Somerset House.



Figura 10.
Pietro Antonio Martini a partir de un dibujo de Johann Heinrich Ramberg, *The Exhibition of the Royal Academy*, 1787, detalle.



Figura 9.
Pietro Antonio Martini a partir de un dibujo de Johann Heinrich Ramberg, *The Exhibition of the Royal Academy*, 1787, detalle.

obra quizá más elogiada fue *El asesinato de Rizzio*, de John Opie, que en la estampa podemos ver en medio de la pared de la izquierda. El propio presidente de la Royal Academy, en el centro del grabado, parece querer llamar la atención del Príncipe de Gales hacia esta pintura, señalándola con el dedo. Pese a que el retrato del Príncipe con un sirviente, pintado por Reynolds, ocupa el lugar central en la pared del fondo, la obra no despertó demasiado entusiasmo, e incluso mereció alguna crítica, no exenta de sentido del humor, pues no puede interpretarse de otro modo que un comentarista señale que el criado negro parece que esté tomando las medidas al Príncipe para hacerle unos pantalones⁴³. Varios críticos se refieren también a los paisajes de Louthembourg, muy bien situados en una posición central baja, aunque sus cuadros, opinan, «brillan demasiado», refiriéndose con ello al fácil cromatismo y a los excesivos barnices que daban a las obras de este artista una popularidad vista por algunos con recelo.

Pero volvamos al grabado de Martini y a la heterogénea mezcla de visitantes y actitudes representadas, que son de gran interés. Existe un notable contraste entre las indicaciones académicas sobre cómo debía apreciarse el arte y las actitudes del público que vemos en la estampa. A partir de 1760 surgieron numerosas publicaciones que indicaban cuál tenía que ser la conducta del espectador del arte y, en nuestro caso, cómo debían contemplarse y evaluarse las pinturas. Una de estas publicaciones está específicamente dedicada a las mujeres, que, como en seguida veremos —y de hecho, como podemos ver en el grabado—, acudían en gran número a las exposiciones, y eran motivo de una notable atención. En el escrito *The Polite Arts, dedicated to the Ladies*, de 1767, se recomienda a las mujeres que no miren las pinturas demasiado de cerca, como hace la gente ignorante, sino que empiecen primero de lejos, para irse acercando gradualmente, como hacen los *connoisseurs*⁴⁴. Mirar una pintura no sólo era una cuestión de juicio esté-

tico, sino también una forma de actividad social que convenía regular. También el presidente de la Royal Academy estaba preocupado por el peligro que suponían las exposiciones, ya que el noble estilo que él propugnaba podía verse frenado si los artistas se dedicaban a complacer el dudoso gusto de un público heterogéneo. Para Reynolds, esta degradación del estilo se daría si llegaran a predominar las pinturas de un realismo anecdótico, que son las que busca el gusto popular⁴⁵. En realidad, los académicos decidieron hacer pagar entrada para ver la exposición, decisión no exenta de polémica, «to prevent the Rooms from being filled by improper Persons»⁴⁶. Un *shilling* era una cantidad suficiente al menos para excluir a las clases bajas. Todas estas precauciones tenían también su reflejo en la misma entrada a la Great Room. En el dintel de la puerta de entrada, si se contempla desde la *ante-room*, se dispuso la siguiente inscripción en griego (figura 8): «οὐδεὶς ἀμουσοῦ εἰσιτω» (*Que no entre ningún extraño a las Musas*, o *Let no Stranger to the Muses Enter*, según la traducción inglesa que hoy puede leerse encima del dintel). Es decir, la Academia subrayaba que nadie sin la adecuada educación artística debería entrar a la exposición. Es interesante destacar que Martini consideró este lema suficientemente importante como para incluirlo en su idioma original al pie del grabado, ya que desde el punto de vista elegido para representar la Great Room la inscripción no podía ser vista. Lo que ahora merece comentarse es el curioso contraste entre el lema y el público que vemos en la imagen.

En primer lugar, llama la atención qué pocos visitantes miran realmente las pinturas, aunque este hecho puede apreciarse igualmente en el grabado del Salón del Louvre. En la Great Room, pese a las continuas advertencias sobre cuál debe ser la adecuada contemplación artística, la mayor parte de la gente mira a otra gente, y el conjunto de la sala más parece un lugar para una animada reunión de sociedad que un espacio donde evaluar cuidadosamente obras de arte. Curiosamente, entre las pocas personas que parecen atentas a las obras se cuentan el grupo de niños de la derecha (figura 9), que miran las miniaturas que están en la chimenea, aunque por supuesto su apreciación no podía estar dirigida por las teorías académicas, por lo que aquí su posición es marginal.

Es también de interés destacar la única figura que parece mirar directamente al espectador. Sentado en el banco de la izquierda y apoyado en un bastón, esta misteriosa figura, que parece aislada del resto en su actitud prerromántica, quizá pudiera ser un autorretrato de Ramberg (figura 10). Que yo sepa, nadie ha advertido que en un dibujo conservado en el British Museum y que representa la exposición de la Royal Academy de 1784, puede verse a una figura muy parecida tam-



Figura 11.
The Royal Academy Exhibition of 1784 (pared oeste de la Great Room). Pluma, tinta gris y aguada, con acuarela, 335 x 492 mm. © Copyright The Trustees of The British Museum.

bién sentada en un banco de la sala (figura 11). El hecho de que Ramberg conste como el autor de dicho dibujo en el catálogo del British Museum da fundamento a la suposición. Quizá Ramberg pudo tomarla de su anterior dibujo suyo sin mediar otra consideración, como un simple modelo visual, pero el hecho de incluir de nuevo la misma figura en un dibujo posterior —figura que, no lo olvidemos, se dirige hacia el espectador— es un buen motivo para pensar que la hipótesis del autorretrato es plausible. Sin embargo, si el autor del dibujo de la exposición de 1784 no fuera Ramberg, sino Edward Francis Burney, tal como sostiene David Solkin, esta hipótesis quedaría debilitada. Aún así, el parecido entre ambas figuras, y, sobre todo, la curiosa actitud de este personaje que parece mirar con autosuficiencia al espectador en el dibujo y el grabado de la exposición de 1787, son aspectos que no me permiten descartar para esta figura una identidad o un significado particular⁴⁷.

Pese a todo lo dicho, en el grabado también pueden verse algunas formas de mirar tradicionalmente asociadas al entendido o *connoisseur*. Ya hemos advertido como Reynolds, en el centro de la imagen, señala y quizá comenta al Príncipe la principal pintura de historia de la exposición. A la izquierda del grabado, un joven con una lente y un bastón examina atentamente una pintura (figura 10), aunque el hecho de haberse subido a un banco para hacerlo quizá nos incline a leer su figura en un sentido satírico. A la derecha y en primer término, un hombre aislado y también mirando a través de su *lorgnette* parece concentrado en la observación (figura 9), y su noble porte y elegancia es casi simétrica a la del Príncipe de Gales. No obstante, recor-

43. Véase *The Whitehall Evening-Post*, 5 de mayo de 1787.

44. Véase J. BREWER, *The Pleasures of the Imagination*, University of Chicago Press, 1998, p. 276.

45. Para las advertencias de Reynolds y otros, véase David H. SOLKIN, «This Great Mart of Genius: The Royal Academy Exhibitions at Homerset House, 1780-1836», en *Art on the Line*, p. 1-8, esp. 5-6.

46. John MURDOCH, «Architecture and Experience: The Visitor and the Spaces of Somerset House, 1780-1796», en *Art on the Line*, p. 20.

47. En el catálogo *Art on the Line*, p. 25-27, el dibujo de la exposición de 1784, junto con otros dos que muestran otras paredes de la sala con sus cuadros respectivos, aparecen atribuidos a Edward Francis Burney. Según el profesor David H. Solkin, a quien agradezco que me explicara sus motivos para dicha atribución, la comparación de estos tres dibujos con un libro de apuntes de Burney que se conserva en la Huntington Library, demostraría que la anterior atribución a Ramberg era incorrecta. Aún así, el profesor Solkin me admitió que el parecido entre las dos figuras era realmente curioso.



Figura 12.
Pietro Antonio Martini a partir de un dibujo de Johann Heinrich Ramberg, *The Exhibition of the Royal Academy, 1787*, detalle.

48. En el Salón de 1789, un exasperado crítico sólo pudo encontrar un «misérable banc, et quelques chaises, que le beau sexe doit désirer encore plus que moi». Al parecer, la ausencia de lugares para sentarse fue contrastada con el «quarré de banquettes» que había en las exposiciones de la Royal Academy. Citado por Richard WRIGLEY, *The Origins of French Art Criticism*, p. 82.

49. K. DIAN KRIZ, «Stare Cases: Engendering the Public's Two Bodies at the Royal Academy of Arts», en *Art on the Line*, p. 58. El texto citado es de 1787, y existe un famoso dibujo de Rowlandson algo posterior, traducido también al grabado, que representa una de estas cómicas caídas. Dibujo y grabado se reproducen en el artículo citado, figuras 41 y 44. Además de las caídas, para algunas personas al parecer resultaba bastante arduo subir la larga escalera. Cuando la reina Charlotte visitaba las exposiciones, se ponía una silla en cada rellano para que pudiera descansar. Por su parte, Samuel Johnson observó, con sentido del humor, que ya estaba totalmente recuperado de una reciente enfermedad, de modo que incluso podría subir la escalera de la Royal Academy si fuera necesario (Sydney C. HUTCHINSON, *The History of the Royal Academy*, p. 67.)

demos que, por lo menos en Francia, había *connoisseurs* y *demi-connoisseurs*, y, al igual que en el grabado del Salón Carré, también aquí es difícil asegurar si la *lorgnette* se utiliza como signo de conocimiento real o sólo como forma de exhibición social e imitación pedante. Sin la ayuda de los textos o la descripción verbal, a la imagen le es difícil especificar.

Al fondo de la sala una pareja sobresale en altura del resto de los visitantes (figura 12). Probablemente se han subido a un banco, aunque en este caso no para ver mejor las pinturas, sino al Príncipe de Gales y su comitiva. Pese a que, como vemos, no siempre se utilizarán de un modo adecuado, la presencia de estos bancos en la exposición de Londres era un aspecto que en París se envidiaba. Ninguna silla o banco para sentarse se ve en el grabado del Salón Carré, y las fuentes escritas corroboran que esto era percibido como una incomodidad por los críticos franceses⁴⁸. Volviendo a la Great Room, otro grupo satírico se sitúa en el extremo derecho de la estampa. Un hombre mayor con gafas y el catálogo en la mano parece estar comentando una de las pinturas a su joven pareja. Ella, sin embargo, atiende al hombre más joven que se acerca por detrás, y que parece especialmente atento a su escote (figura 9). David Solkin se ha referido a la «atmósfera sexualizada» que había en las exposiciones de la Royal Academy. En este experimento de democracia había muchas mujeres,

y ya hemos visto como incluso a ellas en particular iban dirigidas algunas publicaciones relativas al adecuado comportamiento y apreciación artística. En el marco de las exposiciones tuvieron lugar algunos escándalos sexuales —uno de los cuales tuvo al hijo de un noble como protagonista— y también situaciones picantes, como la que se refiere a la empujada escalera que conducía al piso superior en donde se encontraba la Great Room. Las caídas en esta escalera eran frecuentes, y al parecer la visión de traseros y otras partes femeninas que estos accidentes propiciaban pronto se convirtieron en uno de los principales alicientes para visitar la exposición:

Exhibitions are now the rage —and though some may have more merit, yet certainly none has so much attraction as that at Somerset House; for, besides the exhibition of pictures living and inanimate, there is the raree-show of neat ancles up the stair-case —which is not less inviting⁴⁹.

El grabado de Martini sugiere esta atmósfera de flirteo y de glamour sobre el que nos informan algunas fuentes escritas. Pero también nos habla de la dimensión política de estas exposiciones, y de la forma institucional de verlas. Por lo que al primer aspecto se refiere, la destacada presencia en el centro de la imagen del Príncipe de Gales y de Reynolds refleja la estructura del patrocinio de las exposiciones de la Royal Academy. Reynolds había dicho en su primer discurso que una academia nacional de las artes no podía fundarse ni desarrollarse sin el soporte de la monarquía. De hecho, como en seguida veremos, al parecer el tradicional soporte del estado que tenían las artes en París era visto con envidia en la capital inglesa. Quizá por ello en el grabado del Salón Carré no hacía falta explicitar el soporte de la monarquía, a diferencia de lo que ocurre con el de Londres. Es significativo que el único grabado que se conserva de la exposición de la Royal Academy del año siguiente, 1788 —una estampa del mismo formato también realizada por Martini a partir de un dibujo de Ramberg— sólo represente una *private view* de la familia real a la Great Room (figura 13).

En la imagen de 1787, el Príncipe de Gales sostiene en su mano izquierda el catálogo de la exposición abierto hacia el espectador, más o menos en el mismo lugar en el que en el grabado de París hacía lo mismo una mujer anónima. En este aspecto, ambas imágenes y contextos son similares: el catálogo de la exposición se entendía como el complemento ideal para visitarla y para poder identificar a los autores de las obras y los temas representados, especialmente para aquellos visitantes a priori menos informados. En el Salón del



Figura 13. Pietro Antonio Martini a partir de un dibujo de Johann Heinrich Ramberg, *Portraits of their Majesty's and the Royal Family Viewing the Exhibition of the Royal Academy*, 1788, grabado calcográfico, 390 x 527 mm. Colección particular, Barcelona.



Figura 14. Pietro Antonio Martini a partir de un dibujo de Johann Heinrich Ramberg, *The Exhibition of the Royal Academy*, 1787, detalle.

Louvre nos habíamos referido a la visita de una pareja a la exposición en la que la mujer se dejaba guiar por los comentarios de su compañero y del *livret* de la exposición. En nuestra imagen de la Great Room, a la izquierda del grabado, una pareja casi parece ilustrar el texto parisino: mientras la mujer se informa en el catálogo, su acompañante masculino le comenta una de las pinturas, que a su vez señala con el dedo (figura 10). Es significativa también la atención que las imágenes dedican a los niños, la educación de los cuales es por supuesto primordial. A la izquierda del grabado de París, un niño recoge del suelo el *livret* de la exposición; en el de Londres, una niña está a punto de cruzar el umbral de la puerta de entrada a la Great Room, y lo hace leyendo atentamente el texto oficial que deberá guiar sus pasos y su educación (figura 14).

París-Londres, 1787

Las exposiciones de la Royal Academy sólo empezaron a despertar comentarios en la prensa extranjera a partir de 1815. Con anterioridad a esta fecha, señala William Vaughan, «los comentarios de viajeros extranjeros sobre el mundo del arte de Londres habían tendido a ser más bien fortuitos»⁵⁰. Pese a ello, he podido localizar un texto publicado en París en 1787 y que se refiere a la ex-

posición londinense. Aunque empecé mi estudio con el análisis de la exposición y el grabado del Salón del Louvre, en realidad la exposición de la Royal Academy se celebró antes, en la primavera de 1787, mientras que la de París se inauguró a finales de agosto. En una publicación fechada en París en 1787, encontramos un escrito titulado *L'ami des Artistes au Sallon. Precedé de quelques observations sur l'état des Arts en Angleterre*⁵¹. Es un texto en forma de diálogo entre un *chevalier* y un *amateur* que ha estado en Londres para ver «la fête des Arts». El *chevalier* empieza diciendo a su interlocutor que en «Londres, à tous égards est l'émule de Paris», a lo que el *amateur* responde confirmando la superioridad francesa en el campo de las bellas artes, aunque concede a los ingleses la supremacía en otras áreas:

Londres nous surpasse même dans ses Arts mécaniques & dans quelques Sciences [...] Mais pour les beaux Arts, leur patrie est aujourd'hui chez les Francois; & malgré que leur école soit déchue de sa splendeur, elle est maintenant la première du monde [...] J'ai vu le Sallon de Londres, ce que les Artistes m'y ont offert est bien inférieur à ces ouvrages que ici exaltent tant la bile des critiques⁵².

Lo que menos ha gustado a nuestro *amateur* de la exposición de Londres es que la entrada sea de

50. William VAUGHAN, «Taste and the Multitude: The Somerset House Exhibition in Continental Eyes», en *Art on the Line*, p. 243.

51. El suplemento está en *L'Ami des Artistes au Salon*. Par M. l'A.R., Paris, 1787. En *Salons. Critiques*. 1787.

52. Op. cit., p. 2.

53. Ibídem, p. 6.

54. *The World, Fashionable Advertiser*, 11 de septiembre de 1787.

55. Ernst H. GOMBRICH, "Lo que el arte nos dice", en *Los usos de las imágenes*, Debate, Barcelona, 2003 (1999), p. 272.

pago, y ello le da una inmejorable oportunidad para elogiar de nuevo a su país y para hacer un discurso sobre las artes y la democracia que no tiene desperdicio para el analista social:

Je n'aime point qu'en Anglaterra il faille payer d'un scheling chaque visite au Sallon [...] Au moins en France le temple des Arts est ouvert au pauvre comme au riche: confondu avec le grand & l'opulent, il y oublie sa mediocrité; &, dans ces moments d'illusion, des traits heureux qui lui échappent servent l'Artiste attentif a l'observer jusques dans ses mouvements. Les distinctions de rangs & de fortune, déplairont toujours aux Arts qui veulent être ègaux & libres⁵³.

Con el texto que sigue a continuación, esta vez publicado en Londres y referido a la exposición de París, conseguimos dar una cierta simetría a este breve ejercicio de recepción. ¿Cómo eran percibidos desde Londres los Salones de París? El 11 de septiembre de 1787, *The World, Fashionable Advertiser* reseñó la exposición del Louvre inaugurada el 25 de agosto. El comentarista empezaba señalando que la exposición era «pequeña» pero buena. Dice que constaba «sólo» de 231 pinturas, adverbio seguramente explicable por el hecho de que en la Royal Academy cada año se exponían más o menos el doble. Pasa después a elogiar los paisajes de Vernet, y habla de Madame Guyard y de Madame Vigée Le Brun, recordando que se cuentan entre las cuatro mujeres admitidas en la academia, alusión que quizá podría interpretarse en relación con la menos favorable situación de las mujeres artistas en Inglaterra, ya que en aquel momento sólo dos eran miembros de la Royal Academy. Pero el pasaje más interesante es aquél en el que elogia al mundo del arte francés por su consolidación institucional y estatal:

The establishment of this Society is such as to secure it from the inundation of trash, which but too frequently disgraces the Exhibition of the Royal Academy in London. Its founder was the celebrated *Colbert*, who assigned it an apartment in the Louvre.

The Academy is composed of a Director, a Chancellor, four Perpetual Rectors, who serve quarterly, and have two adjuncts; twelve Professors, besides an Anatomical Professor, and one for Perspective and Geometrie —eight assistants to the absent Professors —a Treasurer, who receives and distributes the King's provisions— and a perpetual Secretary.

Every three months, three prizes are distributed —for Design— In September, there is an annual prize, founded by Count de *Caylus*, for the best expression of the Passions— and, on St. Louis 's day, two gold prizes for painting, and two for sculpture. The gainers of the first are sent to Rome, at the King's expence, to compleat their studies.

At the *Gobelines*, there is also a School for Painting, under the direction of the Academy⁵⁴.

Al parecer, pues, en Londres, en 1787, se enviaba la estructura y la ayuda estatal que las artes tenían en Francia. Para nuestro comentarista, este era el modo de evitar que las exposiciones se inundaran de ese tipo de «gentuza» (*trash*) de gusto vulgar que con tanta frecuencia motivaba las quejas de los críticos ingleses. Por su parte, en 1787, París era, y como hemos visto así se percibía, el centro del mundo del arte, e igualmente el lugar donde tuvo su origen este experimento de democracia que eran los salones, un experimento que, según algunos, no debía desvirtuarse con una entrada de pago. Al parecer, los comentaristas franceses sólo envidiaban de las exposiciones de la Royal Academy el espacio físico de la Great Room, una sala en la que había bancos para sentarse y una gran linterna en el techo que proporcionaba luz cenital.

En su reseña al libro de Haskell *La historia y sus imágenes*, Ernst Gombrich terminaba señalando una intrigante asimetría, un tanto desfavorable al historiador del arte: «Quizá el historiador del arte no pueda decir al historiador gran cosa que éste no pudiera haber deducido de otras fuentes, pero sin duda el historiador sí puede ayudar todavía al historiador del arte para interpretar el arte del pasado a la luz de las evidencias textuales»⁵⁵. Al principio de este artículo señalé algunos aspectos que podían deducirse de los grabados de Martini sin necesitar una información muy específica. A continuación, y con la ayuda de las fuentes escritas, hemos podido conocer mejor cómo fueron las exposiciones de París y Londres de 1787, y los mismos textos nos han ayudado a comprender muchos detalles de las imágenes que de otro modo hubieran pasado inadvertidos. ¿Qué puede aportar el historiador del arte al historiador? En comparación con el lenguaje escrito, las imágenes destacan por su poderosa capacidad de activación. Si las interpretamos a la luz de las evidencias textuales, quizás permitan ampliar nuestra capacidad para reconstruir el pasado, y, puesto que existe el pensamiento visual, quien sabe si con ello mejore también nuestra comprensión.