

# 30

**JESÚS PEDRO LORENTE LORENTE**

Universidad de Zaragoza

**Las asociaciones de amigos  
de las artes  
y sus exposiciones  
en el siglo XIX**

**Modelos internacionales,  
e interrogantes  
sobre su desarrollo  
en España**



Muchos son los aspectos en los que los estudios sobre gestión del patrimonio están en deuda con Gonzalo Borrás, pero quizá uno de los mejores homenajes que pueden hacerse a su carácter inquieto, siempre atento a señalar vías de investigación por desbrozar, es llamar la atención sobre algunos aspectos pendientes de exploración: por ejemplo algunas estrategias propias de las asociaciones de promoción de las artes en el siglo XIX, cuyo estudio sería una importante contribución en la historia social de la producción y consumo artístico en la Edad Contemporánea, sobre todo en el caso español, tan mal conocido. El objetivo de este artículo es, por tanto, llamar la atención sobre la necesidad de más monografías sobre las sociedades artísticas españolas que montaban exposiciones y compraban obras mediante rifas o loterías, un tema muy presente en la bibliografía internacional, y que confío será del interés del profesor Borrás, socio de mérito de la Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural.

### **Modelos precedentes de asociaciones para el fomento de las artes y sus exposiciones públicas**

En su tesis doctoral Jürgen Habermas estudió la lectura y debate de opúsculos, diarios y revistas que tenía lugar en clubes, casinos, cafés, cenáculos, librerías u otros nuevos centros de socialización urbana, así como en los salones de señoriales anfitrionas que organizaban veladas culturales en sus mansiones ya que, por cuestiones de género y estatus, no podían frecuentar aquellos lugares públicos surgidos en el siglo XVIII y desarrollados en el XIX. Para el sociólogo alemán, aquellos debates casuales entre gentes no necesariamente vinculadas por lazos familiares, profesionales o de amistad, fueron el sustrato generador de una moderna esfera pública de opinión político-cultural;<sup>1</sup> pero algunos historiadores del arte estamos empeñados en demostrar que no sólo las lecturas sirvieron de palanca para provocar esos debates colectivos, sino también las exposiciones artísticas.<sup>2</sup> Cuando hoy día vamos a un concierto, al teatro, o a un museo se espera de nosotros que guardemos silencio y compostura; pero esto fue una innovación social tardodiecimonónica, y en el periodo estudiado por Habermas esos lugares públicos solían ser también fermento de apasionados debates e intercambios de opinión.

1 HABERMAS, J.: *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, G. Gili, 1981 (ed. orig. alemana en 1962).

2 LORENTE, J.P.: *Arte del siglo XIX. Manual de curso*, Zaragoza, PUZ, 2003, pp. 20-22.



En todo caso, los museos y exposiciones artísticas eran lugares de socialización, y a menudo la contemplación de obras de arte daba pie o servía como telón de fondo a disquisiciones políticas o sobre otro tipo de temas de actualidad. De hecho, los cafés, salones de conferencias o de tertulia solían estar engalanados con cuadros o esculturas, como los que abarrotan la representación que hizo en 1812 Anicet Charles G. Lemonnier de la reunión de gentes elegantes en el *Salon de Marie Thérèse Rodet Geoffrin* (Musée National des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau), y los clubes, casinos o círculos recreativos no sólo estaban suscritos a periódicos de noticias, sino también a revistas ilustradas especializadas en arte. Más aún, para entrar ya en el tema de este artículo, algunas asociaciones culturales o recreativas apenas organizaban otro acto público, abierto en general a hombres y mujeres –no siempre admitidas en estas organizaciones–, que la presentación de exposiciones de arte, donde los socios podían encontrarse y trabar conversación con artistas u otras personas aficionadas al arte. Este es un tema fascinante a potenciar entre los interesados en la historia cultural decimonónica, particularmente en la historiografía española del ocio y amenidades recreativas;<sup>3</sup> aunque algunas asociaciones con este tipo de actividades son mejor conocidas que otras.

Entre las más importantes, por su antigüedad y bibliografía específica, están las academias de bellas artes; aunque sólo contamos con un gran estudio internacional de conjunto, el libro publicado en 1973 por Pevsner sobre las academias artísticas.<sup>4</sup> La historia de estas corporaciones mixtas, formadas por ilustres artistas y *connoisseurs*, se remonta en Italia hasta el Renacimiento, aunque su expansión tuvo lugar sobre todo a partir la Ilustración. En el siglo XIX rara era la capital o ciudad importante que no tenía una, y su sede podía ser frecuentada por el público aficionado al arte, cuando se organizaban exposiciones para mostrar los trabajos premiados de los concursos convocados por la propia institución, o para dar cuenta de los progresos de los académicos y sus discípulos. El caso más notable era la exposición de trabajos recientes de los miembros de la *Académie des Beaux-Arts*, que desde 1737 se organizaba con periodicidad anual o bianual en el Louvre, palacio donde tenían su residencia y taller los artistas miembros de la academia real. El evento era de libre acceso, y se conocía como *Salon* por alusión metonímica a su emplazamiento, pues tenía lugar en el llamado *Salon Carré* así como en las escaleras y corredores que llevaban a él, donde se colgaban las pinturas de otros artistas meritorios, principalmente discípulos de la Academia. Y así siguió sucediendo, incluso después de inaugurado el Museo del Louvre, de forma que sobre los cuadros de los maestros antiguos se colgaban las piezas de esta exposición temporal, hasta que a mediados del siglo XIX el Estado buscó otro emplazamiento, trasladándose los *Salones* al Palacio de Exposiciones e Industria, construido en 1855. Este modelo sería emulado en muchos otros países europeos, que rivalizaban para organizar sus propias exposiciones nacionales de bellas artes organizadas por las academias respectivas.

Un caso especial fue la *Royal Academy* de Londres, pues apenas estaba ligada al Estado, lo cual tuvo amplias consecuencias. Para empezar, cobraban entrada, que daba derecho a un pequeño catálogo de mano; pero además, la institución ganaba en cada venta un porcentaje de comisión. Y, como la RA necesitaba desesperadamente ambas fuentes de ingresos, la anual *Summer Exhibition* era de gusto más populista y variopinto que el *Salon* francés u otras exposiciones organizadas por academias de otras naciones que contaban con el apoyo financiero del erario público. Por otra parte, esas apreturas financieras supusieron que la academia londinense nunca se pudo permitir mantener un museo con exposición permanente, una atracción y recurso educativo habitual en muchas academias oficiales de otras ciudades europeas.

3 MAZA ZORRILLA, E. (ed.): *Sociabilidad en la España Contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*, Valladolid, Instituto Universitario Simancas, 2002.

4 PEVSNER, N.: *Las academias de arte* (epílogo de CALVO SERRALLER, F.), Madrid, Cátedra, 1982 (ed. orig. inglés, 1940).

Una segunda tipología de asociación que también se hizo habitual en toda Europa durante la Ilustración, con diferentes nombres, la constituían agrupaciones de caballeros de alta clase social, entre los que no solía haber artistas, pero que auspiciaban el progreso local en general y las artes en particular a través de becas, premios y exposiciones. En España se les denominó Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, siendo la más antigua la Real Sociedad Bascongada, que data de 1765, seguida al poco por casi un centenar de otras similares en ciudades de toda la península y de los territorios de ultramar.<sup>5</sup> En Francia fueron más tardías, pero también funcionaron desde tempranas fechas en ciudades del área idiomática alemana con distintos nombres, siendo algunas de las más antiguas la *Wirtschaftliche Gesellschaft von Bern*, fundada en 1762 en la capital suiza, y la *Leipziger ökonomische Sozietät* creada en 1763.<sup>6</sup> Pero parece que el modelo primigenio fue inglés, probablemente la *Society of Dilettanti* fundada en 1732 por nobles y estudiosos de uno de los clubes más elitistas de Londres; aunque serían mucho más conocidas las también londinenses *Royal Society for the Encouragement of the Arts, Manufactures and Commerce* fundada en 1754 y todavía activa en su sede histórica, construida por Robert Adam en John Adam Street, o la muy exclusiva –no admitía artistas– *British Institution* fundada en 1795 y disuelta en 1867, que también se construyó un edificio en la aristocrática avenida Pall Mall. A emulación suya, pronto surgieron otros ejemplos en el resto del Reino Unido,<sup>7</sup> cuyas sedes no solían ser accesibles al resto de la sociedad, a excepción de la *Royal Manchester Institution* activa entre 1823 y 1882, que se hizo construir en el corazón de aquella ciudad industrial una mansión neoclásica con galerías de exposición pública.

Más interclasistas eran las sociedades masónicas, científicas o recreativas tan comunes a partir de la época ilustrada, que frecuentemente también coleccionaban arte o montaban exposiciones u otros actos culturales abiertos a visitantes externos –a veces mediante el pago de un precio de entrada–. En los clubes británicos muy selectos el acceso sin invitación era bastante complicado, pero otros menos snob estuvieron más involucrados en actividades cara al público; por su parte, las conferencias, reuniones públicas y exposiciones fueron muy habituales en las *Mechanics Societies*.<sup>8</sup> En Francia la logia de *Les Neuf Soeurs*, fundada en 1776, montaba exposiciones y conferencias–comentario de algunos cuadros, y hasta llegó a abrir en 1782 en la rue Dauphine un local pomposamente denominado *Musée de Paris*, que era un museo en el sentido etimológico de la palabra, pues estaba destinado a conferencias y reuniones, pero allí también mostraban al público la colección propia de la asociación y obras expuestas temporalmente.<sup>9</sup> Por otro lado, en el *Collisée*, un gran club nocturno situado en el extremo oeste de los Champs Elysées, se abrió en 1779 una exposición de arte contemporáneo; cosa que ya venía haciendo desde el año anterior una sociedad científica y artística fundada por el empresario Pahin de la Blancherie que combinaba una

5 DEMERSON, P. / DEMERSON, J. / AGUILAR PIÑAL, F.: *Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII. Guía del investigador*, San Sebastián, Patronato José María Quadrado, 1974. BOUZA, J.: «Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XIX. Una revisión necesaria», *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XIV, núm. 829 (2009).

6 GROBMANN, J.: «Verloste Kunst. Deutsche Kunstvereine im 19. Jahrhundert», *Archiv für Kulturgeschichte*, 1994, vol. 76, p. 353.

7 Además de las ilustres equivalentes instituciones fundadas en Dublín (1762), Derby (1783), Manchester (1781), Newcastle (1793), Birmingham (1800), Glasgow (1800), Bristol (1808), Plymouth (1812), Liverpool (1814), Leeds (1818), Cambridge (1819), York (1822), Sheffield (1822), etc. (muchas vienen descritas en <http://www.scholarly-societies.org>) habría que tener en cuenta que en general todas las *mechanics' institutions* también mostraban pinturas, estatuas, especímenes de historia natural, y maquetas o artículos tecnológicos.

8 CLARK, P.: *British Clubs and Societies, 1580-1800*, Oxford, Clarendon Press, 2000. FOX, C.: *The Arts of Industry in the Age of Enlightenment*, New Haven / London, Yale University Press, 2010.

9 GUÉNOT, H.: «Musées et lycées parisiens (1780-1830)», *Dix-huitième siècle*, 18 (1986), pp. 249-267. POULOT, D.: *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, París, Gallimard, 1997, p. 96.



colección permanente de objetos científicos y piezas artísticas recientes con populares exposiciones temporales de arte u objetos curiosos bajo el nombre de *Salon de la Correspondance*.<sup>10</sup> Esa denominación chirrió en los oídos del Conde d'Angiviller, *Directeur des Bâtiments Royaux* y organizador del *Salon* oficial del Louvre, quien quiso evitar esa competencia y ordenó la clausura de todas esas exhibiciones de arte en 1784, arguyendo que estas iniciativas eran aceptables en Inglaterra, por la falta de mecenazgo gubernamental en apoyo de las artes, pero no podían ser toleradas en la capital de Francia.<sup>11</sup>

Quizá para evitar esos problemas el apelativo *musée* se prefirió en otros casos similares a favor de otros como *lycée* o *athénée*, algunos de cuyos primeros ejemplos fueron el *Lycée de Paris* fundado en 1784 o el *Lycée des Arts*, que data de 1788, y sobre todo el *Athénée de Paris* creado ya en 1775.<sup>12</sup> Precisamente los sustantivos *ateneo* y *liceo* fueron nombres favoritos en Francia y en toda Europa para referirse en el siglo XIX a asociaciones mesocráticas con fines artístico-literarios.<sup>13</sup> En la capital británica ya existía desde 1765 un famoso *Lyceum Theatre*, que fue sede de muchas actividades –incluyendo la primera exposición londinense de figuras de cera de Mme. Tussaud–, si bien era conocido sobre todo por alojar la *English Opera House* en el periodo romántico, así que no es pura coincidencia que en Barcelona se formase entonces un *Círculo del Liceo*, que inauguró en 1847 un gran teatro de ópera; pero también hubo en España otros liceos entendidos según el modelo parisino, como el *Liceo Artístico y Literario de Madrid*, fundado en 1837.<sup>14</sup> En cuanto a los ateneos, también tenían un glorioso modelo inglés, el *Athenaeum Club* fundado en Londres en 1824, cuyos socios eran mayoritariamente altos funcionarios, pero admitía también eminentes artistas, escritores y científicos: su céntrica sede, en Pall Mall n.º 107, de hermosa fachada neoclásica, sigue atrayendo a muchos amantes del arte por la gran biblioteca, bien provista de publicaciones culturales decimonónicas.<sup>15</sup> No menos señorial era la sociedad y el edificio del *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*, fundado en 1835, que pasó por varias céntricas sedes hasta que en 1884 se construyó el edificio historicista donde sigue funcionando hoy día; mientras que el Ateneo de Barcelona fue creado en 1860 y su sede actual es de principios del siglo XX, siendo otros aún más tardíos y faltos de local propio, como el de Zaragoza, fundado en 1864.<sup>16</sup> En sus amplios locales había salones reservados para socios, donde podían dedicarse tranquilamente a la tertulia, la lectura de diarios y revistas ilustradas, etc; pero en días señalados y en determinadas salas también se programaban actos abiertos al público: bailes sociales, conferencias, y exposiciones varias. Luego esas refinadas instituciones fueron emuladas entre la clase trabajadora por los liceos y ateneos populares. De este linaje surgió en Madrid una longeva mutualidad obrera denominada *Fomento de las Artes*, fundada en 1859, que ofertaba clases de dibujo y otras actividades educativas

10 AURICCHIO, L.: «Pahin de la Blancheri's Commercial Cabinet of Curiosity (1779-87)», *Eighteenth-Century Studies*, XXXVI (2002), pp. 47-61.

11 POULOT, D.: *Musée...*, *op. cit.*, p. 97.

12 GUÉNOT, H.: «Musées et...», *op. cit.*, pp. 252-253.

13 CHALINE, J.P.: *Sociabilité et érudition: les sociétés savantes en France, XIXe-XXe siècles*, Paris, 1995.

14 PÉREZ SÁNCHEZ, A.: *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

15 Pero no organizaban exposiciones, y esa fue una de las razones por las que Whistler lideró la fundación en 1881 del *Chelsea Arts Club*. Cfr. COWELL, F.R.: *The Athenaeum: Club and Social Life in London, 1824-1974*, Londres, Heinemann, 1975.

16 DE LABRA, R.M.: *El Ateneo de Madrid: sus orígenes, desenvolvimiento, representación y porvenir*. Madrid, 1878. GARCÍA MARTÍ, V.: *El Ateneo de Madrid (1835-1935)*. Madrid, Dossat, 1948. RUIZ SALVADOR, A.: *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1835-1885)*, Londres, Tamesis Book Limited, 1971. VILLACORTA BAÑOS, F.: *El Ateneo de Madrid (1885-1912)*, Madrid, CSIC, 1985. ABELLÁN, J.L.: *El Ateneo de Madrid: historia, política, cultura, teosofía*, Madrid, La Librería, 2006. CASASSAS I YMBERT, J.: *Història de l'Ateneu Barcelonès. Dels orígens als nostres dies*, Barcelona, La Magrana, 1986. SORIA ANDREU, F.: *El Ateneo de Zaragoza (1864-1908)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.

para los socios, pero según sus estatus también debía organizar cada año una exposición pública de productos de diseño industrial, artesanal o artístico.

### Las sociedades de promoción de las artes mediante exposiciones y adquisiciones colectivas

Siguiendo con la argumentación taxonómica e histórica ha llegado el momento de abordar el argumento central de este artículo, pues todo lo explicado hasta ahora no eran sino los prolegómenos, que sirven para contextualizar los referentes previos, pero totalmente diferentes del fenómeno asociativo que aquí interesa resaltar. Como límite cronológico y tipológico por debajo y por encima bien podrían servir la citada asociación madrileña *Fomento de las Artes* por un lado, y por otro el *Círculo de Bellas* fundado en 1880, que además de muestras temporales tuvo desde su inicio un *Salón Grande* para la exposición permanente de pinturas y esculturas de sus socios, ofrecidas a la venta.<sup>17</sup> El nombre de ambas sociedades está inspirado en la denominación francesa *Société d'Encouragement* o en el italiano *Società Promotrice* y en el alemán *Kunstverein*, respectivamente; aunque en su *modus operandi* no tuvieran nada que ver con aquellos modelos extranjeros, que en principio basaban su funcionamiento en la organización de exposiciones y loterías artísticas.

El nombre de estas asociaciones podía variar, pero todas se parecían mucho entre sí, y también tenían un gusto artístico común. Eran iniciativas que unían a ciudadanos de todas las clases sociales dispuestos a apoyar a artistas locales mediante distintas estrategias, como la organización de exposiciones, la adquisición colectiva de pinturas y esculturas de artistas locales que eran repartidas en una rifa, e incluso la creación de una colección artística propia de la institución. La idea era tomar el relevo del mecenazgo aristocrático propio del Antiguo Régimen, mediante el patrocinio interclasista de tipo colectivo: gentes de todo tipo unidas para apoyar a los artistas de su respectiva ciudad, comprándoles obras pagadas entre todos y repartiéndolas como premios de una lotería. Para animar la compra de boletos, era importante que las piezas artísticas sorteadas fueran de temas y estilos populares; pero también que tuvieran un tamaño y precio ajustados, de manera que con la suma total recaudada pudieran comprarse muchas y, por tanto, aumentar las probabilidades de premio, cosa que aseguraba la fidelidad de los asociados. A veces cada socio-accionista podía comprar tantos bonos como quisiera, y otros todos los miembros pagaban una cuota anual fija. Otra particularidad de algunas asociaciones fue encargar para todos los socios reproducciones estampadas de algunas de las obras sorteadas, que así llegaban a decorar las casas de todos, aunque sólo el ganador recibiera el original. El día de la lotería solía constituir un importante evento social en la ciudad respectiva, cuyo eco ciudadano a menudo se aseguraba con la organización de una exposición-venta abierta al público, organizada por la asociación, cuyos socios tenían el privilegio de entrar antes de la inauguración pública y de reservar anticipadamente la compra de sus obras favoritas.

Como queda dicho, no existe un análisis internacional de conjunto sobre este tipo de asociaciones, sino estudios de casos concretos o que a lo sumo abordan determinados contextos nacionales. Uno de los mejor conocidos es el caso de Francia, quizá el primer país donde surgió este tipo de asociación, o al menos la que sin duda constituyó el modelo más influyente: la parisina *Société des Amis des Arts*, constituida en 1789, que primero organizó en el Louvre exposiciones de arte contemporáneo rifadas entre sus subscriptores, y en 1791 abrió cerca del *Palais-Royal* un salón de

17 TEMES, J.L.: *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1880-1936*. Madrid, Alianza, 2000, p. 39.



exposiciones artísticas –eliminado al poco tiempo, pero reestablecido en 1814 bajo la protección del Duque de Berry–.<sup>18</sup> Fue una iniciativa en solidaridad con los artistas, empobrecidos por la desaparición del mecenazgo aristocrático y la abolición de los gremios, lo que les lanzaba de repente a una economía de mercado en la cual habían de producir obras sin tener compradores preestablecidos. La idea partió del arquitecto Charles de Wailly, pero contaba con la simpatía del Ministerio del Interior, así que no sólo surgieron otros émulos parisinos, como la *Société de la reunion des beaux-arts*, creada en 1792, que organizaba exposiciones en su sede de la rue d'Orléans St Honoré,<sup>19</sup> sino por toda Francia, y los territorios anexionados por la República, por ejemplo en la ciudad de Amberes, donde en 1802 era fundada una *Société d'Emulation*, mientras al año siguiente surgía su equivalente en Bruselas, y bajo el imperio napoleónico otras en Gante, Lieja, Malines, etc.<sup>20</sup> Después de la Restauración aún proliferaron más este tipo de asociaciones, como el parisino *Cercle des Arts*, que desde 1819 en adelante publicó un periódico, encargó grabados a artistas, y vendió pinturas;<sup>21</sup> pero en las ciudades de provincias alcanzaron su momento de esplendor en época romántica, a menudo con el apoyo de cada municipio: Avignon contaría con una a partir de 1826, Estrasburgo en 1831, Marsella en 1832, Rouen y Metz en 1834, Lyon y Nantes en 1836, Burdeos en 1851, Toulon en 1854, etc.<sup>22</sup>

Imitando esos antecedentes franceses, surgió en Italia la *Società Promotrice di Belle Arti* fundada en Milán en 1822, seguida en Roma por una *Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti* que publicó sus estatutos en 1830, cuyo equivalente en Trieste nació en 1839/40, mientras que la *Società Promotrice delle Belle Arti* de Turín, que ha sobrevivido hasta hoy y cuenta con un edificio propio para sus exposiciones, se creó y montó su primera exposición en 1842. La de Florencia se fundó en 1843, y es quizá la más citada en los manuales de arte decimonónico porque una de sus exposiciones estuvo dedicada en el otoño de 1862 al grupo de los Macchiaioli, que no conseguían ver admitidos sus cuadros en las muestras oficiales de la academia, pero allí tuvieron gran éxito de ventas entre la burguesía toscana. La de Genova organizó también exposiciones anuales con abundantes compras desde 1850 y a partir de 1862 la de Nápoles, que aún sigue en activo.<sup>23</sup>

En el área cultural alemana una de las más antiguas asociaciones de este tipo sería la *Kunst-Societät* fundada en 1792 en Nuremberg, mientras que en Karlsruhe el *Badische Kunstverein* fue instaurado en 1818, luego el *Hamburg Kunstverein* en 1822, y siete años más tarde el *Kunstverein Bremen*.<sup>24</sup> También estas sociedades alemanas de accionistas organizaban una exposición anual, donde se elegían obras para rifarlas entre los socios; pero si se convirtieron en un fenómeno urbano trascendental fue sobre todo porque generaron un nuevo tipo de espacio artístico que ha per-

18 VAN DE SANDT, U.: *La Société des Amis des Arts (1789-1798): Un mécénat patriotique sous la Révolution*, Paris, ENSBA, 2006.

19 PRETI-HAMARD, M./SÉNÉCHAL, P. (eds.): *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes / Institut National d'Histoire de l'Art, 2005, p. 80.

20 LOIR, C.: *L'émergence des Beaux-Arts en Belgique. Institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835)*, Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2004, pp. 130-138.

21 CHAUDONNET, M.C.: *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*. Paris, Flammarion, 1999, pp. 68 y 116.

22 LAGRANGE, L.: «Des Sociétés des Amis des Arts en France. Leur origine, leur état actuel, leur avenir», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 9 (1861), pp. 291-301, vol. 10 (1861), pp. 29-47, 102-117, 158-168 y 227-242. MONNIER, G.: *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 167-176.

23 GOZZOLI, M.C. (ed.): *Istituzioni e Strutture Espositive in Italia. Secolo XIX: Milano, Torino* (Serie Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte), Pisa, Scuola Normale Superiore, 1981.

24 LENMAN, R.: «Painters, patronage and the art market», *Past and Present*, 123 (mayo de 1989), p. 121. BEHNKE, C.: «Zur Gründungsgeschichte deutscher Kunstvereine», en MILA, Bernd / MUNDER, Heike (eds.): *Tatort Kunstverein*, Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 2001, pp. 11-25.



vivido hasta hoy: la *Kunsthalle*. Con esta u otra denominación –pues existen diversas variantes en las diferentes lenguas germánicas–, se han hecho omnipresentes en ciudades del centro y norte de Europa, pero inicialmente fueron un invento decimonónico: la *Kunsthalle* de Basilea fue fundada en 1839, los *Kunstgebäude* de Stuttgart fueron construidos en 1843, la *Kunsthalle* de Karlsruhe se remonta a 1846, la de Bremen data de 1849, mientras que la de Kiel es de 1857, la de Hamburgo de 1869, etc. Hoy día ya muchas son de gestión pública o semipública, pero en el siglo XIX estos espectaculares edificios expresamente diseñados para mostrar exposiciones, fueron encargados y gestionados como sede social del respectivo *Kunstverein*. Algunos de ellos, con el tiempo, llegarían a tener su propia colección permanente de alto interés, y por tanto podrían ser considerados como museos de arte contemporáneo, aunque esa no era su especialidad declarada. De hecho, cada *Kunsthalle* exhibía todo tipo de objetos, incluyendo a veces materiales arqueológicos, científicos o técnicos.<sup>25</sup>

En cambio, no llegaron a construir sus propias galerías de exposición las asociaciones equivalentes en el Reino Unido, por más que la denominación allá utilizada procediera del nombre alemán *Kunstverein*, cuya traducción sería *círculo artístico* o *unión artística*, de ahí su denominación en inglés, *art union*. Desde luego, la más bien mesocrática *London Art Union* fundada en 1837, sólo tenía una modesta oficina en la avenida Strand y cada mes de abril usaba otros edificios para su gran exposición anual, previa a la rifa de cientos de obras de arte contemporáneo. Por contra, la *American Art Union* instituida en Nueva York en 1839 sí contaba desde sus inicios con una *Perpetual Free Gallery* –como el nombre indicaba, era de acceso gratuito, al menos para los asociados, mientras que el resto de visitantes pagaban un precio módico– siendo un popular lugar de encuentro y socialización en plena avenida Broadway.<sup>26</sup> Su éxito fue rápidamente emulado, con irregular lucimiento, por innumerables instituciones equivalentes en Irlanda, Australia y Nueva Zelanda a mediados del siglo XIX; pero en todo el mundo anglófono su declinar también fue muy rápido, debido a la combinación de muchos obstáculos, incluidos algunos impedimentos legales –las rifas de obras de arte fueron declaradas ilegales al estar prohibidas las loterías de cualquier tipo–, sumados a la hostilidad y las presiones políticas ejercidas por los negocios de reproducciones de arte –que se oponían a la distribución de estampas entre los asociados de estos círculos artísticos–, y los conflictos entre organizaciones rivales, de manera que a finales del siglo XIX las *art unions* prácticamente quedaron extinguidas, e incluso quienes habían sido durante años miembros notables de su respectivo consejo directivo parecían avergonzarse de mencionarlo en público, según un estudio comparativo angloamericano.<sup>27</sup>

¿Y qué fue de estas asociaciones en España? Apenas sabemos nada, quizá porque no llegasen a alcanzar gran desarrollo, pero a lo mejor también porque la historiografía en nuestro país no se ha interesado mucho por estudiarlas. No es casual que el panorama más completo al respecto se ofrezca en una tesis doctoral norteamericana,<sup>28</sup> donde se cita como uno de los primeros ejemplos datados la *Societat d'Amics de les Belles Arts* fundada en Barcelona en 1852, según una serie de artículos publicados por José Puiggari en *El Museo Universal*, y también remite a otras fuentes primarias sobre la *Sociedad Protectora de las Bellas Artes*, fundada en Madrid en 1856 y la Socie-

25 SHEEHAN, J.J.: *Museums in the German Art World from the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. Oxford / New York, Oxford University Press, 2000, pp. 111-112.

26 KLEIN, J.N.: «Art and authority in antebellum New York City: The rise and fall of the American Art Union», *Journal of American History*, vol. 81, 4 (1995), p. 15347.

27 SPERLING, J.: «Art cheap and good: The art union in England and the United States, 1840-60», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 1, issue 1, Spring, 2002.

28 VÁZQUEZ, Ó.E.: *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century Spain*, Philadelphia, The Pennsylvania State University Press, 2001, pp. 94, 95 y 248, n. 97, 98 y 104.



dad de Amigos de las Artes de Madrid, fundada en 1867, ambas por lo visto fracasadas en seguida por su carácter elitista y el poco éxito de sus exposiciones-venta en número de suscriptores, pues los aficionados de clase media no podían permitirse participar en las rifas por sus altas cuotas, de entre 3000 y 4000 reales. Ciertamente era mucho dinero en comparación con los 40 reales anuales que pagaban los accionistas de la boyante asociación barcelonesa según especificaba en 1858 el mentado Puiggari.<sup>29</sup> O incluso frente a los 100 reales que en 1867 recomendaba un articulista anónimo en la *Revista de Bellas Artes y Arqueología*, donde se indicaba que *Cádiz ha tenido ya una sociedad de este género, que dio en su tiempo excelentes resultados*.<sup>30</sup> Mi querida discípula Ana María Revilla, quien nunca va a acabar la tesis doctoral que empezó sobre el tema, ha precisado hace poco, citando otro artículo de José Puiggari publicado en *La Ilustración Española y Americana*, que tras su refundación en 1868 la barcelonesa Sociedad de Amigos de las Bellas Artes, con más de mil accionistas, *levantó en la calle de las Cortes, a la derecha del Paseo de Gracia, un bonito local para exposiciones*.<sup>31</sup> Y en 1879 le surgió una rival, dedicada a exposiciones-venta de arte histórico, trajes, joyas, armas, y artes decorativas en general, denominada Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, cuyo plantel de socios encabezaba el rey Alfonso XII.<sup>32</sup>

¿Qué sucedió después y, sobre todo, qué otras asociaciones de accionistas surgieron en otras ciudades españolas para promocionar las artes mediante exposiciones y compras colectivas? Parece que en Sevilla funcionó desde 1869 a 1876 una Sociedad Protectora de las Bellas Artes, pero su historia está por hacer, pues sólo de pasada la menciona en un artículo el profesor Gerardo Pérez Calero.<sup>33</sup> En Málaga florecieron varias: la Sociedad Proteccionista Fomento de las Artes, el Círculo Artístico Recreativo Fomento de las Artes, y una Asociación Descentralizadora Literaria y Artística; aunque no parece que todas ellas correspondieran al modelo aquí comentado.<sup>34</sup> En Valencia ha sido ya estudiada la efímera sociedad recreativa de promoción de las artes *El Iris*, activa entre 1879 y 1882, en cuya céntrica sede de la calle Libreros organizó exposiciones temporales de arte y una muestra permanente de artes industriales; pero el profesor Vicente Roig, ya fallecido, no llegó a especificar en su artículo si hacían adquisiciones colectivas para repartirlas mediante rifas o loterías.<sup>35</sup>

Quizá el quid de que en España tuviera tan poco eco ese sistema de promoción de las artes, o nos haya pasado tan desapercibido, está en el auge que entre nosotros tuvieron los casinos, círculos mercantiles u otras sociedades recreativas de variada denominación, sobre todo en el periodo de la Restauración. Si Germán Rueda ha calculado que en 1861 había unos 575, una encuesta realizada en 1882 por el Ministerio de la Gobernación cifraba ya en 1568 las sociedades de recreo en ciudades de todo tipo y tamaño, pero tras la ley de asociaciones del 30 de Junio de 1887 eran un fenó-

29 PUIGGARÍ, J.: «Exposición de pinturas en Barcelona, por la Sociedad de Amigos de las Bellas Artes», *El Museo Universal*, 5, año V (15 de marzo de 1958), p. 35.

30 ANÓNIMO: «Protección a las artes por medio de la asociación», *Revista de Bellas Artes y Arqueología*, 37 (16 de junio de 1867), p. 302.

31 REVILLA HERNANDO, A.M.: «Promoción de las artes y vitalización cultural. Informaciones en La Ilustración Española y Americana, 1870-1895», *AACADigital*, 14 (marzo de 2011).

32 FERNÁNDEZ BREMÓN, J.: «Crónica General», *La Ilustración Española y Americana*, V (8 de febrero de 1879), pp. 82-83.

33 PÉREZ CALERO, G.: «La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888)», *Laboratorio de Arte*, 11 (1998), p. 277. Posiblemente se trate de la misma sociedad protectora de las bellas artes que en 1872 organizó una exposición-venta de obras de arte en el Salón de Carlos V de los Reales Alcázares: cfr. TUBINO, F.M.: «Certamen artístico en Sevilla», *La Ilustración Española y Americana*, XXIX (1 de agosto de 1872), pp. 459-462.

34 PALOMO DÍAZ, F.J.: *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*. Málaga, 1985, p. 177.

35 Cfr. ROIG CONDOMINA, V.M.: «El Iris (1872-1882): Un ejemplo de sociedad recreativa valenciana del siglo XIX promotora del arte», *Ars Longa*, 9-10 (2000), pp. 239-246.

meno extendido en todo tipo de localidades, urbanas o rurales, de forma que en 1895 había, según las estimaciones de Rafael Villena y Ángel Luis López, unos 1968 casinos y círculos de toda clase.<sup>36</sup> En muchos de ellos se organizaban exposiciones de arte y en algunos el mecenazgo institucional fue importante, a través de los cuadros y esculturas encargados o comprados para decorar sus salones; pero ni se adquirían obras colectivamente para sortearlas entre los socios, ni la promoción de las artes era la finalidad principal declarada en sus estatutos. Son, por tanto, un espécimen asociativo distinto, cuya proliferación en nuestro ecosistema cultural probablemente coadyuvó a la extinción de las asociaciones de amigos de las artes, que apenas habían llegado a arraigar y prosperar. Pero esto es sólo una hipótesis, pues queda mucho por investigar sobre este tema.

36 Cfr. RUEDA, G.: «Formas de sociabilidad y condiciones de vida en la segunda mitad del siglo XIX», en SÁNCHEZ MANTERO, R. (ed.): *En torno al '98'. España en el tránsito del siglo XIX al XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, t. I, pp. 47-90. URÍA, J.: «Lugares para el ocio: Espacio público y espacios recreativos en la Restauración española», *Historia social*, 41 (2001), pp. 89-112. GUEREÑA, J.L.: «El espíritu de asociación. Nuevos espacios y formas de sociabilidad en la España decimonónica», en FUENTES, J.F. / ROURA I AULINAS, L. (eds.): *Sociabilidad y liberalismo en la España del siglo XIX. Homenaje a Alberto Gil Novales*, Lérida / Huesca, Milenium / Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, pp. 225-238. VILLENAS ESPINOSA, R. / LÓPEZ VILLAVEVERDE Á.L.: «Espacio privado, dimensión pública: hacia una caracterización del casino en la España contemporánea», *Revista Hispania*, LXIII/2, 214, CSIC (2003), pp. 443-465.