



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 9

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2021

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 9 2021

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

EL OBJETO DESBORDANTE. ESPACIOS INMERSIVOS Y ESTRATEGIAS MULTISENSORIALES EN EL ARTE

Editado por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt

THE OVERFLOWING OBJECT. IMMERSIVE SPACES AND MULTI-SENSORIAL STRATEGIES IN ART

Edited by Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt

LA VISITA AL SALÓN: LAS EXPOSICIONES DE ARTE Y LA EXPERIENCIA DEL CUERPO EN LOS ALBORES DE LA CULTURA DE MASAS

VISITING THE SALON: ART EXHIBITIONS AND THE EXPERIENCE OF THE BODY AT THE DAWN OF MASS CULTURE

Isabel Valverde Zaragoza¹

Recibido: 14/06/2021 · Aceptado: 07/09/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30972>

Resumen

A lo largo del XIX, los Salones oficiales que se celebraban en París se convirtieron en acontecimientos masivos por el número de obras y de visitantes en proporciones difícilmente imaginables en la actualidad, constituyendo así una manifestación temprana de la cultura de masas. El formato de estas grandes exposiciones temporales, la especificidad de sus espacios, la forma de sociabilidad y de interacción a que daban lugar influían en la experiencia de los espectadores, que se distinguía de la que gozaban en el museo o la galería privada. A partir de ejemplos sacados de la crítica de arte, la literatura y la ilustración periodística, el artículo aborda el fenómeno del Salón como experiencia del cuerpo, tomando como punto de partida al espectador y su experiencia multisensorial propiciada no sólo por las obras que se muestran sino por las condiciones de percepción y juicio en las que se realiza la visita a la exposición. La experiencia de los Salones estaba mediada por prácticas sociales y modalidades de exhibición que producían diferentes formas de encuentro entre la obra y el cuerpo, y entre los cuerpos entre ellos. Las condiciones en la que se mostraba al público moderno la producción artística de su tiempo remiten a la constitución del «cuerpo sensorial» del espectador en constante negociación con toda clase de estímulos, no únicamente estéticos, como la multitud de los visitantes, el griterío y el ruido, el calor y la humedad envolventes, o el polvo.

Palabras clave

Salón; Exposiciones artísticas; Experiencia; Cuerpo Sensorial; Cultura de masas

Abstract

Throughout the 19th century, the official Salons held in Paris became massive events due to the number of exhibited works and visitors hardly imaginable today,

1. Universitat Pompeu Fabra: C.e. isabel.valverde@upf.edu; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-0665-4307>>

constituting thus an early manifestation of mass culture. The format of these large temporary exhibitions, the specificity of the spaces in which there were held, the form of sociability and interaction to which they gave rise, influenced the experience of the spectators, different from that enjoyed in the museum or the private gallery. Based on examples taken from art criticism, literature and journalistic illustration, the article addresses the phenomenon of the Salon as an experience of the body, taking as a starting point the viewers and the multisensory experience fostered not only by the works on display but also by the conditions for their perception that existed during the visit to the exhibition. The audiences of the Salons were overexposed to stimuli that solicited sight, but also hearing, smell and touch. The experience of the Salons was mediated by social practices and exhibition modalities that produced different forms of encounter between the works of art and the body, and the bodies between themselves. The conditions in which contemporary artistic production was shown to the modern public refer to the constitution of the «sensory body» of the spectator in constant negotiation with all kinds of stimuli that are not only aesthetic, such as struggling with the crowd of visitors, shouting and noise, heat, humidity, and dust.

Keywords

Salon; Art exhibitions; Experience; Sensory Body; Mass Culture

.....

De quart d'heure en quart d'heure, plus de poussière encore, plus de foule, une impossibilité absolue de rien voir, de se diriger même dans cette marée humaine roulant partout, le long des salles, à travers les échelles encore dressées, emplissant tout et allant mourir, comme sur une grève, dans les mornes déversoirs du fond (...). Alors, gavés de peinture, pris de migraine, écoeurés, les premiers arrivés, les plus fatigués ou les plus malins, s'échappaient, courant en hâte vers quelque bon restaurant voisin (...).²

Jules Claretie, *Le Million*

A finales del año 1808, Caspar David Friedrich expuso en Dresde su primer óleo, un cuadro de dimensiones respetables para su género, el paisaje, con un elaborado marco dorado semejante al de los retablos tardomedievales. También conocida como el *Altar de Tetschen*, la *Cruz en la montaña* fue una obra polémica desde el inicio de su vida pública, y suscitó controversias entre críticos y amantes del arte en las que se mezclaban la sorpresa y el escándalo que dieron lugar a la notoria *Ramdohrstreit*. Antes de entregar al conde Thun-Hohenstein para su castillo de Tetschen este cuadro tan a contracorriente de las tradiciones de la pintura de paisaje y sobre todo de la religiosa, Friedrich lo exhibió en su propio taller. La obra se mostraba sobre una mesa alargada cubierta de un paño negro, la luz natural del taller se había atenuado en favor de una iluminación que realzaba su efecto. Según el testimonio –admirativo– de una visitante, «todos los que entraban en la sala se sentían conmovidos como al entrar en un templo. Los más ruidosos bajaban la voz como en una iglesia»³. La visita al taller de Friedrich se convirtió en algo muy semejante a un peregrinaje de curiosos atraídos por la notoriedad del cuadro. En una práctica inusual, Friedrich había transformado el espacio profano –privado y profesional– de su taller en el espacio solemne y sacralizado del arte: un espacio aislado del mundo exterior, que sustraía a la obra a cuanto pudiera interferir en su contemplación en tanto que arte. El taller era, en definitiva, el espacio del desinterés y la autonomía, que propiciaba una experiencia de orden a la vez estético y religioso. Las alusiones de los admiradores de Friedrich al silencio y la concentración así parecen confirmarlo.

Esta exhibición de una obra única en un espacio transfigurado para la ocasión y la experiencia a que da lugar son el contrapunto de la que promovían las grandes exposiciones públicas y oficiales cuya centralidad en la vida artística es prácticamente hegemónica en toda Europa a lo largo del siglo XIX, con la referencia inmediata de los Salones de París. De este tipo de relación del público al arte de su tiempo da buena cuenta un grabado anónimo de la entrada al Salón de 1808 entonces ubicado en el palacio del Louvre (FIGURA 1). Así, la exposición oficial parisina atraía

2. «De cuarto de hora en cuarto de hora, más polvo todavía, más gente, una imposibilidad absoluta de ver algo, de manejarse entre esta marea humana que se desparramaba por todas partes, a lo largo de las salas, entre las escaleras todavía montadas, llenándolo todo y disolviéndose, como sobre una playa, en los lúgubres rebosaderos del fondo (...) Entonces, hartos de pintura, aquejados de migraña, mareados, los que habían llegado primero, los más cansados o los más astutos, se escabullían, corriendo hacia algún buen restaurante en las cercanías». Todas las traducciones son de la autora.

3. Citado en KOERNER, Joseph Leo: *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1990, p. 58. Ver también MITCHELL, Timothy F.: «What a Mad Pride! Tradition and Innovation in the Ramdohrstreit», *Art History*, 10, 3 (1987), pp. 315-327.



FIGURA 1. ANÓNIMO, L'ENTRÉE AU MUSÉE, 1808. The Elisha Whittelsey Collection, Metropolitan Museum of New York

un público variopinto y multitudinario, una mezcla de gentes de edades y condiciones distintas, que forcejean, se empujan y casi se pelean por acceder a las salas. La composición semejante a un friso agitado, los colores vivos y la variedad harto extravagante de los atuendos evocan una atmósfera ruidosa y mundana. El motivo de la multitud de visitantes que abarrotan la exposición aparece de forma recurrente a lo largo del siglo XIX y es, por ejemplo, el tema de una de las obras de mayor aceptación entre el gran público del Salón de 1847. Aquel año, François-Auguste Biard, un pintor popular por sus escenas anecdóticas, «le Paul de Kock de la peinture»⁴ según un crítico malévolo, mostraba su *Quatre heures, au Salon*, con el subtítulo *On ferme!* –una evocación cómica y algo melodramática del momento en que los guardias del Salón, con sus vistosos uniformes, anuncian el cierre de la exposición gritando a todo pulmón de «¡Señores, se cierra!» (FIGURA 2).

Los críticos recogieron en sus crónicas el éxito del cuadro entre los visitantes que se arremolinaban ante él, divertidos por la representación de una escena en la que se reconocían de forma casi inmediata. En ella, la multitud abigarrada que ignora la advertencia de guardias, los aspavientos teatrales de una madre ante los sonoros avisos, las discusiones que prosiguen entre los distintos grupos, la figura cómica de un hombre sosteniendo una trompetilla en su mano sin levantar la vista

4. D'ARNEM, L. R. : «Salon de 1847», *La Démocratie pacifique*, 8 (1847).

de un periódico, todo remite a un ambiente algo caótico de barullo y griterío. Pero en este Salón de mediados de siglo, el ruido no es el único elemento que distorsiona la experiencia de la exposición: están también la multitud en la Grande Galerie que levanta una nube de polvo, entre la que se adivina al fondo el Salon Carré, y la profusión de lienzos de todos los tamaños con sus marcos dorados que cuelgan en las paredes en hileras superpuestas.



FIGURA 2. FRANÇOIS-AUGUSTE BIARD, QUATRE HEURES AU SALON. Musée du Louvre, Paris, 1847

Poco antes del triunfo popular de Biard, Charles Baudelaire se refería a los Salones, con su contundencia crítica y poética, como «nos expositions annuelles turbulentes, criardes, violentes, bousculées (...) [où] au milieu de ces cohues (...) le public, étourdi et fatigué, subit la loi de celui qui crie le plus haut»⁵. Nada más alejado del silencio reverencial que presidía la exhibición en el taller de Friedrich. Por otro lado, las imágenes de la exposición oficial también se diferencian de las del interior del museo, casi siempre representado con grupos dispersos de visitantes y algunos copistas, muchas de ellas mujeres, como en las vistas de la Grande Galerie de Hubert Robert a finales del siglo XVIII o las del Salon Carré de Nicolas-Sébastien Maillot (1831) o de Giuseppe Castiglione (1864): el Salón se contraponía al templo del arte. Tenido por un fenómeno de masas en el que la tradición de la gran pintura se desvanecía, a lo largo del signo XIX el Salón pasó a ser percibido como un bazar, un término que se le iba a aplicar de forma reiterada desde principios de los años 1820

5. BAUDELAIRE, Charles: «Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle», en BAUDELAIRE, Charles : *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*. Paris, Garnier, 1962, p. 87 y p. 92. «Nuestras exposiciones anuales turbulentas, estridentes, violentas, a rebosar (...) en las que, en medio de la multitud (...), el público, despistado y cansado, se doblega ante la ley de quien grita más fuerte».

hasta llegar ser tildado, precisamente cuando desapareció como institución oficial, de «Bourse aux huiles des Champs-Élysées» por Joris-Karl Huysmans⁶ o de «halle centrale de la peinture» por Guy de Maupassant⁷. De hecho, la tensión entre el Salón como exposición de prestigio y como mercado del arte atraviesa todo el siglo. Como institución, el Salón era el lugar en el que obras de arte y artistas se inscribían en el espacio público, la mejor vitrina del arte del momento y un instrumento para la educación artística de los ciudadanos. Sin embargo, suplantando su misión, el Salón consagraba a la obra en tanto que mercancía, casi como un producto industrial, como lamentaban numerosos críticos. Con esta deriva, la exposición oficial se convertía en un lugar del intercambio por dinero, donde parecían reinar el ruido y la agitación de un público masivo y el desorden y la acumulación incontenible de las obras: en definitiva, el lugar donde la obra-mercancía desplegaba su atractivo⁸.

Como se verá más adelante, el Salón es también un *locus* de la sociabilidad moderna, cuya presencia e impacto en la vida colectiva eran amplificadas por diversos medios. Poco elogioso con la obra de Biard, Etienne-Jean Delécluze, el crítico del *Journal des Débats*, la había descrito como «une caricature finement coloriée»⁹, y es que por entonces las representaciones satíricas de los Salones eran un género con una popularidad consolidada, de enorme difusión en periódicos y revistas, de la mano de artistas y dibujantes como Daumier, Cham, Bertall, Nadar o Doré. Entendida como otra modalidad en la interpretación y el comentario sobre el arte de su tiempo, la caricatura de las exposiciones tomó ímpetu a partir de los años 1830, cuando el Salón oficial se convirtió, incluso antes que las Exposiciones universales, en un fenómeno temprano de la cultura de masas moderna, en mayor medida que otras manifestaciones de las artes del espectáculo, como el teatro o la música¹⁰. Además de las parodias de los cuadros y los artistas, el público es objeto preferente de la sátira caricaturesca, que se interesa por la diversidad de sus reacciones a través de ilustraciones de burgueses pasmados, artistas gesticulantes, amateurs petulantes, críticos pretenciosos, el gentío agobiado, o familias exhaustas. Es significativo que, a lo largo de su carrera, un artista como Daumier consagrara varias series exclusivamente a la visita al Salón, con frecuencia centrándose en el comportamiento colectivo del público. Pero no sólo la caricatura y la ilustración periodística contribuyen, más que a describir, a forjar una imagen de la atmósfera de las exposiciones oficiales y las condiciones de la visita, sino que también lo hacen

6. HUYSMANS, Joris-Karl: «Salon de 1879», en HUYSMANS, Joris-Karl: *Écrits sur l'art, 1867-1905*, Paris, Bartillat, 2006, p. 116: «la lonja de óleos de los Campos Eliseos».

7. MAUPASSANT, Guy de: «Au Salon», *Le XIX^e siècle*, 30 de abril de 1880, consultado en <http://maupassant.free.fr/chroniques/salon.html>. «El mercado central de la pintura».

8. Ver KLONK, Charlotte: *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2009, pp. 26-28. Klonk remite a Walter Benjamin y su puesta en relación del gran almacén y el museo. En este contexto, el lugar del museo podría ser ocupado por la exposición.

9. DELÉCLUZE, Etienne-Jean: «Salon de 1847», *Journal des Débats*, 20 de marzo (1847). «Una caricatura finamente coloreada».

10. Sobre la caricatura en el siglo XIX en Francia, ver los estudios recientes de LE MEN, Ségolène Le: *L'art de la caricature*. Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2011, en especial BARIDON, Laurent & GUÉDRON, Martial: «Caricaturer l'art: usages et fonctions de la parodie», pp. 87-108; BARIDON, Laurent; DESBUISSONS, Frédérique & HARDY, Dominic (dirs.): *L'image railleuse. La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris, Publications de l'Institut National d'Histoire de l'Art, 2019.

la crítica de arte y la ficción literaria, en especial las numerosas novelas relacionadas con el mundo del arte y los artistas, entre las que destaca *L'Oeuvre*, de Emile Zola (1867) donde se narran los infortunios del pintor Claude Lantier.

Los Salones han sido ampliamente estudiados desde hace décadas con distintos enfoques: su lugar en el sistema de las bellas artes, su funcionamiento institucional, su dimensión política e ideológica, su relación con el mercado, como arena para la recepción del arte contemporáneo y el juicio público con la emergencia de la crítica de arte, como territorio de tensión entre tradición y modernidad, entre otros. Solo recientemente se ha abordado el análisis de las prácticas de exhibición de las obras desde el punto de vista de la museología, o más precisamente de la «expografía», y son incipientes los estudios que, desde la historia cultural y también espacial de la experiencia, examinan la respuesta del público de las exposiciones, en las que está sometido a estímulos de diverso orden, que interpelan y excitan no solo la vista, sino el tacto, el olfato y el oído¹¹. En lo que sigue, se pondrá en el centro al espectador como «cuerpo sensorial», para profundizar en las condiciones físicas, el contexto perceptivo y sensorial en el que se producía el encuentro del visitante con las obras expuestas en un espacio compartido con otros visitantes y donde se constituye como público y accede al disfrute del arte. Como punto de partida, se entiende la visita al Salón como una experiencia social de interacción, y como un acto de indiscutible dimensión política.

Empezando por la cuestión de su emplazamiento, el Salón oficial tiene una historia compleja sobre todo durante el siglo XIX. A lo largo del siglo XVIII se celebraba periódicamente en el Salon Carré del Palacio del Louvre, como exposición de los miembros de la Académie Royale; más tarde como *Salon des artistes vivants*, el Salón cambió en varias ocasiones de espacios dentro del propio palacio y, a partir de 1849, pasó a tener lugar en otras sedes. Así, en 1857 el Salón se instaló definitivamente en el Palais de l'Industrie erigido en los Campos Elíseos para Exposición universal de 1855, un edificio de hierro y cristal que quería emular al muy moderno Crystal Palace londinense.

En el siglo XIX fueron constantes las quejas de los artistas sobre los cambios de emplazamiento y sus reclamaciones para disponer de espacios más adecuados donde exhibir su producción que mejoraran las condiciones, a menudo efectivamente precarias, en las que se veían obligados a hacerlo. De hecho, la relación del Salón con el Museo, fue pronto conflictual¹². La convivencia en el Palacio del Louvre de

11. A título de ejemplo sobre nuevas orientaciones epistemológicas y metodológicas en el estudio de las exposiciones y los museos, ver LEAHY, Helen Rees: *Museum Bodies: The Politics and Practices of Visiting and Viewing*. Farnham, Ashgate, 2021; CLASSEN, Constance: «Museum Manners: the Sensory Life of the Early Museums», *Journal of Social History*, 4:40 (2007), pp. 895-914; WICKY, Érika: «La peinture à vue de nez ou la juste distance du critique d'art de Diderot à Zola», *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 39:1 (2014), pp. 76-89; PICHET, Isabelle: «Le Tapisserie: Autour du discours expographique au Salon (1750-1789)», *Culture & Musées*, 20 (2012), pp. 189-210; WARD, Martha: «Impressionist Installations and Private Exhibitions», *Art Bulletin*, vol.73, n° 4 (1991), pp. 599-622.

12. Para lo que sigue, ver KEARNS, James & MILLS, Alistair (eds.): *The Paris Fine Art Salon / Le Salon, 1791-1881*. Oxford, Peter Lang, 2015, en especial BERTINET, Arnaud: «La question du Salon au Louvre, 1850-1853», pp. 241-256; KEARNS, James & VAISSE, Pierre (eds.): «Ce Salon à quoi tout se ramène». *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*. Berna, Peter Lang, 2010, en especial CHAUDONNERET, Marie-Claude: «Les artistes vivants au Louvre (1791-1848) : du musée au bazar», pp. 6-22 y KEARNS, James: «Pas de Salon sans Louvre! L'exposition quitte le musée

una exposición temporal de artistas vivos con otra permanente de los grandes maestros integrados en las colecciones reales fue difícil hasta hacerse insostenible, en especial cuando los Salones pasaron a celebrarse anualmente a partir de 1833. En cada edición de la exposición era necesario acondicionar espacios para acoger los miles de obras admitidas por los jurados, lo que obligaba a ocupar salas adyacentes al Salon Carré e incluso otras alas del palacio. En consecuencia, cada año se procedía a trasladar los cuadros antiguos o bien a ocultarlos detrás de grandes armazones de madera recubiertos de telas verdes. Artistas, críticos y conservadores advertían puntualmente de los peligros para la conservación de las obras que el traslado y la manipulación entrañaban, como hacía un articulista de *L'Artiste* en sus «Notes sur le Salon de 1831»: «les tableaux des anciennes écoles ne seront point déplacés; une charpente recouverte de tentures les masquera, mais les garantira-t-elle absolument?»¹³.

Críticos y artistas lamentaban asimismo la invisibilidad impuesta a parte de la colección del museo durante los meses de duración del Salón; así, Théophile Thoré deploraba que la celebración del Salón anual impidiera, durante seis meses cada año, no sólo la visita por parte de los extranjeros que acudían a París, sino también el estudio de las obras maestras por parte de los artistas¹⁴. En cierto modo, el acceso del arte contemporáneo a la esfera pública tendría por contrapartida la expulsión provisional de las galerías del museo, de copistas, estudiantes y turistas. La ocupación de las salas y galerías destinadas a las colecciones reales por las obras del Salón resignificaba los espacios, otorgándoles una función distinta a aquella para la que habían constituidos. Se ha querido ver en ello un símbolo de la ruptura del arte moderno con la tradición de l'École y de la gran pintura, pero lo cierto es que la cohabitación en el palacio del Louvre del museo y el Salón en las décadas de 1830 y 1840 apunta a una situación paradójica de mayor alcance. Exhibir y ocultar funcionaban como vasos comunicantes: para que unas audiencias cuantitativamente importantes pudieran contemplar el arte de su tiempo, las obras del pasado debían desaparecer temporalmente. En el Louvre no sólo se negociaba espacio; en una tensión entre visibilidad e invisibilidad, se mostraba tanto como se cubría. Como se desarrollará más adelante, la cuestión de la visualidad es central a la hora de abordar el estudio del Salón y de la visita a la exposición.

Por otro lado, en los Salones celebrados en el Palais de l'Industrie, la pintura se exponía en las salas situadas a ambos lados de la gran galería central donde, bajo la gran bóveda de cristal, se mostraba la escultura en un espacio ajardinado. A la par que para el Salón, el edificio se utilizaba para exposiciones de productos agrícolas, concursos hípicas y ceremonias públicas, y según el momento del año, podía albergar consecutivamente ganado, plantas u obras de arte.¹⁵ Así, la utilización del Palais

en 1848», pp. 45-71. DUPIN DE BEYSSAT, Claire: «Un Louvre pour les artistes vivants? Modalités d'appropriation du musée par et pour les artistes vivants du XIX^e siècle», *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 11 (2017).

13. ANON.: «Notes sur le Salon de 1831», *L'Artiste*, 1(1831), p. 145. «No se desplazarán los cuadros de las escuelas antiguas, se ocultarán bajo un armazón cubierto de telas, pero ¿podrá ello preservarlas totalmente?».

14. THORÉ, Théophile: *Salon de 1846. Précédé d'une lettre à Georges Sand*. Paris, Alliance des Arts, 1846, p. 67.

15. Ver WARD, Martha: *op. cit.*, p. 601.

de l'Industrie como sede del Salón reforzó el recelo, de los artistas en particular, ante la facilidad de confundir las exposiciones oficiales con un mercado –lo que paradójicamente devaluaba sus obras desde el punto de vista estético pero también económico. Con sus usos concurrentes, la distinción entre exposición artística y feria industrial se volvía tenue a los ojos de muchos, y tal como apuntaba Zola, «les Salons se transforment en de véritables foires à peinture. Les portes s'ouvrent à toute espèce de marchandise»¹⁶.

Con su historia larga y densa, las exposiciones oficiales no existían separadamente de otras instituciones de la esfera pública basadas en la exhibición visual y el espectáculo, igualmente integradas en la vida colectiva. Forman parte de lo que Tony Bennett ha denominado «exhibitionary complex» que abarca a los museos y las exposiciones privadas, los dioramas y los panoramas, las galerías comerciales, los pasajes o los grandes almacenes¹⁷. Visitar el Salón constituye una de las prácticas culturales más conspicuas de la modernidad, en un espectáculo participativo que sitúa al sujeto en relación al espacio y a los demás sujetos, según unas las modalidades de participación en curso de normalización a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

La centralidad del Salón en la vida parisina era glosada y celebrada, con apenas excepciones, por todos, y su atraktividad se veía amplificada por la literatura, pero de forma más inmediata por la prensa, a través de las críticas, las crónicas sociales, las ilustraciones y las caricaturas. Para el escritor y crítico Jules Janin, el muy popular «prince de la critique», la exposición constituía uno de los mayores y más esperados placeres de la temporada para el Tout-Paris, «l'événement de l'année; on en parle deux mois à l'avance; pendant deux mois, c'est une impatience fébrile, c'est un bruit à ne pas s'entendre»¹⁸. Desde el siglo XVIII, la visita al Salón había pasado a formar del *habitus* de una parte significativa de la sociedad francesa, y también internacional, como una actividad a la vez de ocio y de instrucción, como parte de un ceremonial y como espacio de sociabilidad abierto a todos sin distinciones y, durante décadas, de libre acceso¹⁹. A finales de siglo, en su crónica sobre el Salón de 1875 para la prensa rusa, Zola confirmaba que «le Salon est passé dans les moeurs parisiennes, comme les revues et les courses»²⁰. A diferencia de los museos, los Salones se distinguían por ser acontecimientos periódicos y masivos, de duración concentrada en el tiempo y con una capacidad única de congregar un público que podía superar varios millares en un solo día. Se trataba de un acontecimiento ciertamente mundano, al que se iba a ver tanto como a ser visto, pero también a

16. ZOLA, Émile: «Lettres de Paris – Une exposition de tableaux à Paris» en ZOLA, Émile: *Ecrits sur l'art*. Paris, Gallimard, 1991, p. 281. «Los Salones se transforman en auténticas ferias de pintura. Las puertas se abren a cualquier especie de mercancía».

17. Ver LEAHY, Helen Rees: *op. cit.*, p. 20. Ver BENNETT, Tony: «The Exhibitionary Complex» en BENNETT, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995, pp. 59-88.

18. JANIN, Jules: *Un été à Paris*. Paris, Curmer, 1846, pp. 143-148. «El acontecimiento de la temporada; se habla de él dos meses antes; durante dos meses, hay una impaciencia febril, un alboroto que impide entenderse unos a otros».

19. Para un análisis comparativo con las exposiciones de la Royal Academy en Somerset House y con las del British ver LEAHY, Helen Rees: *op. cit.*, pp. 35-41.

20. ZOLA, Émile: *op. cit.*, p. 285. «El Salón se ha integrado en las costumbres parisinas, como las revistas y las carreras».

aprender a ver y a apreciar y que, por tanto, respondía, en principio, al deseo de disfrutar, conocer e instruirse.

«L'exposition a duré six mois pendant lesquels la foule n'a cessé de remplir les vastes solitudes du Musée»²¹ escribía un cronista de los *Annales du Commerce* en 1827, una afirmación que mantenía su vigencia décadas más tarde y a la vez hacía eco a la observación de Louis-Sebastien Mercier que observaba en 1783, «on y accourt [al Salón] en foule, les flots de peuple, pendant six semaines entières, ne tarissent point du matin au soir»²². El Salón es, sin duda, un fenómeno de masas, aunque resulte difícil cuantificar la afluencia por falta de registros estadísticos. Mientras la entrada fue gratuita hasta 1849, sólo las ventas de los *livrets* a la entrada y las apreciaciones de periodistas y críticos confieren plausibilidad a las estimaciones acerca del número de visitantes. En los años 1830 y 1840 el público que acudía al Salón había crecido exponencialmente; Théophile Thoré, entre otros, aseguraba que se alcanzaba el millón de visitantes, una cifra que se aproximaba a la población de París a mediados de siglo.²³ A partir de 1857 la entrada pasó a ser de pago a excepción de los domingos que, como era de esperar, fueron el día más concurrido. A pesar de la muy polémica suspensión de la gratuidad, la afluencia en la segunda mitad del siglo indica que el interés, o cuanto menos la curiosidad, del público por los Salones se mantuvo de forma consistente en particular entre las clases populares. En los años 1870s, un cálculo más realista sitúa en torno a medio millón el número de visitantes que acudían a los Salones –hasta 40.000 los domingos y 10.000 entre semana, según informaba Zola con gran exactitud a sus lectores rusos²⁴.

El escultor y crítico Louis Auvray afirmaba que:

...l'inauguration d'une Exposition des Beaux-Arts est toujours une fête pour l'élite de la société parisienne. Il n'y a qu'en France qu'on rencontre cet empressément, cet enthousiasme (...), quelle animation! quel va-et-vient! que de rencontres! que de poignées de mains et que de questions!²⁵

Cada año, efectivamente, varias decenas de miles de personas, no todas pertenecientes a las élites, aguardaban la apertura de las puertas del Salón e inundaban durante todo el día salas y galerías. «Rien que de vrais connaisseurs, total soixante mille personnes»²⁶ : así ironiza Daumier en la litografía que abre su serie sobre el

21. Citado en BOUILLO, Eve: «La fréquentation du Salon de 1817 à 1827» en KEARNS, James & VAISSE, Pierre (eds.): *op. cit.*, p. 28. «La exposición ha durado seis meses a lo largo de los que la multitud no ha dejado de llenar las vastas soledades del Museo».

22. MERCIER, Louis-Sébastien: «Salon de peinture» en MERCIER, Louis-Sébastien: *Tableau de Paris*, tomo V. Amsterdam, 1783, p. 315. «Se va [al Salón] en masa, los ríos de gente no se agotan, de la mañana a la noche, durante seis semanas enteras».

23. Ver ANON.: «Notes sur le Salon de 1831», p. 145. Ver GRATE, Pontus: *Deux critiques d'art de l'Époque Romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré*. Estocolmo, Almqvist & Wiskell, 1959, pp. 48-50. ROSENTHAL, Léon: *Du Romantisme au Réalisme. Essai sur l'Évolution de la Peinture en France de 1830 à 1848*. Paris, Laurens, 1914, pp. 49-52.

24. ZOLA, Émile: *op. cit.*, p. 281.

25. AUVRAY, Louis: *Exposition des beaux-arts: Salon de 1867*. Paris, Veuve J. Renouard, 1867, p. 12. «La inauguración de una Exposición de Bellas Artes es siempre una fiesta para la élite de la sociedad parisina. Sólo en Francia se da este afán, este entusiasmo (...) ¡qué animación!, ¡qué vaivén, cuántos encuentros!, ¡cuántos apretones de manos, cuántas preguntas!»

26. «Tan sólo auténticos entendidos, sesenta mil personas en total».

Salón de 1857, el primero en celebrarse en el Palais de l'Industrie, sobre la súbita conversión de miles de visitantes en auténticos entendidos, destacando sus reacciones más bien teatrales que delatan desconcierto más que genuino discernimiento (FIGURA 3).

Las aglomeraciones en la inauguración, los domingos o los días de entrada gratuita constituyen un lugar común de las crónicas periodísticas y las novelas de artista. Críticos y escritores recurren a las mismas imágenes en momentos alejados entre sí, como si se tratara de figuras estructurales en la construcción de un relato canónico en torno al Salón, su lugar en la esfera pública y la experiencia que de él tendría el público. En su crónica del Salón de 1827, el crítico Auguste Jal destacaba las largas horas de espera del público y, sobre todo, la

impaciencia creciente de los artistas ansiosos a la entrada del Louvre, incluso las prisas de algunos que habían apurado la entrega de sus obras, hasta que «midi vient de sonner; la porte du Louvre est ouverte. On se précipite et bientôt on étouffe dans les salles»²⁷. Cincuenta años más tarde, en su novela de artista *Manette Salomon* (1867), los hermanos Goncourt describían prácticamente la misma escena, cuando la excitación de Coriolis, el pintor protagonista, y de tres mil artistas más junto a quienes había pasado la noche en vela a las puertas del Salón, culminaba con el asalto al Palais de l'Industrie para descubrir el lugar reservado a sus obras entre varios miles de cuadros que tapizaban las paredes. Y los Goncourt desgranaban las múltiples reacciones de ese primer público, desde la estupefacción boquiabierta a la gesticulación fruto de la frustración, en medio de una multitud de diletantes que peroraban solos o recorrían las salas con las manos cruzadas en la espalda, que rozaban la superficie de los cuadros todavía húmeda de barniz o anotaban sus impresiones en los márgenes del *livret*²⁸. Otros novelistas describían el desfile de carruajes por calles, avenidas y puentes de París que confluía en los Campos Elíseos para ese momento álgido, en lo que Guy de Maupassant calificaba de «pèlerinage au Palais de l'Industrie»²⁹, o centraban su atención en el día del *vernissage*, el privilegio, en principio, reservado a la élite mundana y los *connaisseurs* cuando los artistas, encaramados en lo alto de escaleras, daban la última capa de barniz a los cuadros ya instalados en las salas. El también crítico Jules Claretie evocaba estos primeros



FIGURA 3. HONORÉ DAUMIER, ASPECT DU SALON LE JOUR DE L'OUVERTURE – RIEN QUE DE VRAIS CONNAISSEURS, TOTAL SOIXANTE MILLE PERSONNES, *LE CHARIVARI*, 26. 6, 1857

27. JAL, Auguste: *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, pp. 7-10, citado en BOUILLO, Eve: *op. cit.*, p. 24. «Acaban de dar las doce, se abre la puerta del Louvre, todo el mundo se precipita al interior y pronto se ahoga uno en las salas».

28. GONCOURT, Edmond de & GONCOURT, et Jules de: *Manette Salomon*. Paris, Gallimard, 1996, pp. 242-243, y en general todo el capítulo XLII.

29. MAUPASSANT, Guy de: *Fort comme la mort*. Paris, Gallimard, 1983, p. 131. «El peregrinaje al Palais de l'Industrie».

momentos del encuentro del público con las novísimas obras que se exponían en el Salón en términos muy expresivos:

... l'on étouffait dans les salles. On s'y écrasait. Les pieds posaient avec peine sur le parquet. Les robes se fripaient dans la poussée sous les renforcements des coudes. (...) Cohue de notabilités, promiscuités de fête publique, bizarrerie des rencontres; toutes les actrices et toutes les mondaines, la colonie étrangères et les belles filles posant le modèle vêtu ou l'*ensemble*, les antithèses ironiques, un Panthéon de hasard, les gloires, les glorioles et les gloriottes, happées au passage et notées par les reporters. (...) Des bousculades devant les tableaux dont le succès grossit, grossit de minute en minute. Des compliments jetés par-dessus les têtes, des poignées de mains au hasard, entre deux épaules. Un flot montant comme une mer³⁰.

Todas estas imágenes literarias y visuales remiten a una suerte de estridencia en términos sociales y estéticos, al espectáculo de una muchedumbre ruidosa en la que lo mundano se mezclaba con lo ordinario y lo popular, la sofisticación con la vulgaridad. Las descripciones de las novelas y las críticas, así como las viñetas de la prensa satírica en especial en el siglo XIX, contribuyen a construir una imagen del público de las exposiciones oficiales caracterizada por la heterogeneidad. Estas inciden en la disparidad social y cultural y las diferencias de rango, edad, género y procedencia. Más allá del fenómeno de la «democratización del arte», en la gran ceremonia del consumo, masivo y frecuentemente indiscriminado, del arte que era el Salón, coincidían colectivos que raramente compartían un mismo espacio con ese grado de proximidad física, en lo que Thomas Crow denomina «una colectividad temporal de individuos irremediabilmente heterogéneos».³¹ Se trata, por tanto, de una institución que propiciaba unos encuentros sociales y una participación compartida, menos evidentes en el caso de los museos como Zola ponía en evidencia en *L'Assommoir* con la célebre visita al Louvre de un cortejo de boda llegado de los barrios obreros del norte de París, que acaba convertida en un espectáculo bochornoso, objeto de las burlas de curiosos, copistas y guardias. En términos generales, el público del Salón, con su competencia desigual para la apreciación artística y su gusto precario, no es el entendido de los *connaisseurs*, pero sí que es él quien en gran medida consagra el éxito, o el fracaso, de los artistas y sus obras. En su pluralidad, el Salón jugaba, por tanto, un papel estratégico no sólo en la recepción del arte contemporáneo sino también en la constitución de un público en constante expansión, con sus correspondientes prácticas y actitudes sociales.

30. CLARETIE, Jules: *Le million*. Paris, Fayard, 1898 p. 4. «Se asfixiaba uno en las salas. Los unos aplastaban a los otros. Los pies se posaban apenas sobre el parqué. Los trajes se arrugaban al avanzar con el arrear de los codazos (...) Multitud de notabilidades, promiscuidades de fiesta pública, extrañeza de los encuentros; todas las actrices y todas las mundanas, la colonia extranjera y las bellas mujeres posando con el modelo o el *ensemble* que vestían, las antítesis irónicas, un Panteón de puro azar, las glorias, las vanaglorias y las gloriécillas, atrapadas al vuelo por los reporteros. (...) Empujones ante los cuadros cuyo éxito crece, crece a cada minuto. Elogios lanzados por encima de las cabezas, apretones de manos distribuidos al azar, entre dos hombres. Un flujo que aumenta como un mar».

31. CROW, Thomas: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid, Nerea, 1989, p. 14.

En la visita al Salón, un primer elemento destacado a modo de tópico es la promiscuidad entre clases, un aspecto que ya había sido recogido por los críticos en el siglo XVIII, como por ejemplo en la mezcla de estamentos y tipos esbozada por Pidansat de Mairobert en su crónica el Salón de 1777:

le Savoyard coudoie impunément le cordon bleu; la poissarde, en échange des parfums dont l'embaume la femme de qualité, lui fait fréquemment plisser le nez pour se dérober à l'odeur forte du brandevin qu'on lui envoie; l'artisan grossier, guidé par le seul instinct, jette une observation juste dont, à cause de son énoncé burlesque, le bel esprit inepte rit à côté de lui (...)»³².

Esta mescolanza, que no se daba en otros lugares, de aristócratas, menestrales, artesanos, burgueses y campesinos, ricos y pobres, cultos y analfabetos, iba a perpetuarse, como imagen, durante el siglo XIX, como pone en evidencia la observación de Zola cien años después: «j'ai vu des ouvriers, des bourgeois et même des paysans (...) les ignorants, les badauds, les promeneurs de la rue (...) des boutiquières en robes de soie, des ouvriers en veste et chapeau rond»³³. En 1837, un articulista de la *Revue de Paris* vinculaba de forma directa día de la semana de la visita y origen social del público: popular el domingo, burgués entre semana, elegante y almizclado –una alusión al perfume que es significativa– los sábados, el día *fashionable*. Según él, si durante la semana los visitantes eran locuaces y expansivos, y gustaban de compartir en voz alta sus impresiones, el público de los domingos era otra cosa:

Dimanche passé, notre mauvaise étoile nous a fait entrer à l'exposition ; nous nous en souviendrons long-temps. Une fois jeté au milieu de la pleine mer du grand salon, balloté au gré de ses flots, entraîné de galerie en galerie, nous avons dû perdre tout espoir de regagner l'escalier avant l'heure du reflux général. ... Durant la séance forcée à laquelle nous avons été condamné, [nous avons] eu le loisir d'observer le public du dimanche, le plus incommode, le plus insouciant, le plus sauvage qu'il y a assurément (...)»³⁴.

Una viñeta prácticamente contemporánea publicada por Daumier en la prensa de París permite tener una idea de cómo podía desarrollarse la visita

32. Citado en WRIGLEY, Richard: *The Origins of Art Criticism*. Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 82. Ver en particular el capítulo 3 «In Search of an Art Public»; la monografía de referencia es la de Thomas Crow (*op. cit.*), en especial la introducción, pp. 11-38. «El Saboyardo codea impunemente al caballero; a cambio de los aromas con que la mujer de alto rango la perfuma, la pescadera le hace arrugar la nariz para librarse del tufo a aguardiente que la embriaga; el artesano grosero, guiado por el instinto, lanza una observación que, por su enunciado burlesco, desprecia el pedante inepto junto a él».

33. ZOLA, Émile: *op. cit.*, pp. 281-282. «He visto a obreros, burgueses e incluso campesinos (...) los ignorantes, los curiosos, los paseantes de la calle (...) las tenderas vestidas de seda, obreros de chaqueta y bombín».

34. ANON.: «Bulletin», *Revue de Paris*, Nouvelle série, tome XXXIX (1837), p. 157. «El domingo pasado, nuestra mala estrella nos llevó a entrar en la exposición; lo recordaremos por mucho tiempo. Una vez lanzados en medio del mar del gran salón, zarandeados a merced de la multitud, arrastrados de galería en galería, tuvimos que abandonar toda esperanza de llegar a las escaleras antes de la hora del reflujo general. ... Durante la sesión forzada a la que nos vimos condenados, tuvimos la oportunidad de observar al público del domingo, seguramente el más incómodo, el más insouciant, el más salvaje de cuantos hay».



FIGURA 4. HONORÉ DAUMIER, LE SALON DE 1835, *LA CHRONIQUE DE PARIS, JOURNAL POLITIQUE ET LITTÉRAIRE DU DIMANCHE*, 12. 4. 1835

al Salón los días con mayor afluencia (FIGURA 4)³⁵. Si ésta ha sido generalmente abordada como un ritual social de carácter multitudinario también puede serlo como una experiencia del cuerpo, no sólo en su relación con las obras expuestas y las reacciones que estas provocan en los espectadores, sino también con su relación con el espacio y con quienes lo ocupan. Es por tanto pertinente examinar cuáles eran las condiciones en que se producía esta experiencia, moderna, espectacular y masiva. Ello supone examinar la relación que se construye entre el visitante, las obras y el espacio, pero sobre todo en la

interacción con los demás visitantes; en otras palabras, comporta una reflexión necesaria sobre los marcos, o mejor los límites, perceptivos con el que el espectador se enfrenta a las obras expuestas en un contexto colectivo.

La experiencia que tenían los espectadores de los Salones no sólo estaba mediada, entre otras cosas, por sus competencias, o falta de ellas, en materia artística, también lo estaba por las prácticas y la modalidad de exhibición, que producía diferentes formas de encuentro entre el objeto y el cuerpo, y de los cuerpos entre ellos³⁶. El discurso crítico, la recreación literaria y la retórica visual de las caricaturas contribuyen a formar un imaginario de la atmósfera del Salón desde el punto de vista de las condiciones sensoriales en las que el visitante está inmerso durante su visita y que son determinantes en su percepción y su juicio. A este respecto se ha avanzado la noción de «cuerpo sensorial» que remite a la vivencia de las obras mediada por una sobre-exposición indiscriminada de los sentidos y por la competencia con otros cuerpos –un cuerpo que, en ocasiones, ha perdido el control sobre sí, es dominado, llevado en volandas o atrapado en el flujo y reflujo de la multitud. Por otra parte, las condiciones y la forma en que se exhibía las obras contemporáneas remiten a un régimen de la atención del visitante –o mejor, una economía de la atención– sometida a constante tensión y negociación. A diferencia del museo o de las exposiciones privadas, en especial en las galerías, en los Salones la atención se dispersaba entre muy diversos estímulos, como consecuencia de la extraordinaria variedad de las obras, de su disposición en el espacio y de la interacción con el público. «Tous les tableaux sollicitent l'attention, on n'en examine proprement aucun», escribía Zola³⁷. De los textos y las imágenes relativas a la visita al Salón

35. Daumier publicó esta viñeta en 1835 en *La Chronique de Paris* como una vista del Salón de aquel año; en 1836 apareció como «Vue de la Grande salle du Musée, Salon de 1836» (Vista de la Gran Sala del Museo, Salón de 1836) en el *Musée Parisien*. Fue reimpressa en 1846 con el título «Premier dimanche – Cinquante-cinq degrés» (Primer domingo – cincuenta grados).

36. Ver LEAHY, Helen Rees: *op. cit.*, p. 5.

37. ZOLA, Émile: *op. cit.*, p. 282. «Todos los cuadros reclaman la atención, ninguno se examina adecuadamente».

destacan dos aspectos ligados entre sí: el cuerpo y su centralidad, y el vértigo del número, porque en todo, público y obras, impera el exceso. Ello confirmaría la inscripción del Salón en la temprana cultura de masas.

El régimen escópico de las exposiciones artísticas que se constituye a mediados del siglo XVIII y se mantiene, con variaciones, a lo largo del XIX, es complejo y paradójico³⁸. También en este caso, la autoridad de la mirada se revela incontestable tanto para el conocimiento objetivo como para el juicio crítico y aquí también «voir, c'est savoir», como escribe Balzac en *La Peau de chagrin*³⁹. Ciertamente el Salón era una experiencia social, un lugar al que se iba a ver y a conocer; sin embargo, en él se planteaba el dilema de cómo entender y apreciar si no se podía ver. En otras palabras, ¿cómo podía ser el Salón un espacio para el juicio y contribuir a la educación del gusto del público y al disfrute del arte de su tiempo, en las condiciones de masificación y de difícil discriminación? Porque, como observaba un crítico, «[si] ne voit pas l'ouvrage, comment le pourriez-vous juger?»⁴⁰.

Ver, en un Salón, podía resultar una empresa difícil, cuando mucho parecía conspirar para que fuera un ejercicio apenas practicable. A esta complejidad en las condiciones de visualidad se refieren artistas, críticos y por supuesto novelistas. Especialmente desde mediados del siglo XIX, resultaba, en efecto, difícil discriminar entre los varios millares de obras admitidas en el Salón, una cantidad que por su desmesura era homologable al ingente número de visitantes antes referido. Disponer en un espacio relativamente limitado, si no exiguo, tal cantidad de lienzos, esculturas, miniaturas, grabados, planos y dibujos constituía una tarea que dejaba a casi todos, público y ante todo artistas, insatisfechos, si no frustrados. Junto a las críticas al jurado de admisión, el emplazamiento de las obras, determinante para la existencia pública de los artistas, constituía uno de los aspectos polémicos sobre el que insistían las crónicas en la prensa. Así, otro de los lugares comunes, tanto en la representación visual como en el discurso crítico y literario, era la decepción de los artistas al comprobar que sus obras habían sido colgadas en lo alto o relegadas a rincones apenas visibles para el público. Basta recordar el desespero de Claude Lantier, el protagonista de *L'Oeuvre*, al descubrir «là-haut, là-haut» el último cuadro que presentaría al Salón. Pero esta suerte de cancelación de la visibilidad no se daba únicamente por la mala colocación de las obras, sino por la mera saturación de la mirada del espectador.

El modo de exhibir las obras, tanto en el siglo XVIII como en el XIX, está tan alejado de la sensibilidad modernista que casi se antoja, en palabras de Brian O'Doherty, una barbaridad o una aberración.⁴¹ En efecto, en las exposiciones de los Salones se ponía en evidencia la dificultad de apreciar de forma individual obras concretas, que

38. Sobre este tema ver el capítulo 2 «Not just looking», en el estudio de LEAHY, Helen Rees: *op. cit.*, pp. 45-71. Es especialmente relevante en este contexto su remisión a la obra de Norman Bryson *Vision and Painting*, en concreto a la distinción que propone entre «gaze» y «glance», y a Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*.

39. Ver WICKY, Érika: *op. cit.*, p. 76. «Ver es saber».

40. ANON.: «Salon de 1831 – Ouverture – Les peintres de l'Académie des Beaux-Arts», *Le Constitutionnel*, 4 de mayo (1831). «Si no se ve la obra, ¿cómo se la podrá juzgar?».

41. Ver O'DOHERTY, Brian: *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia, CENDEAC, 2011, pp. 22-23.

podrían ser distinguidas entre las que las rodeaban en paredes sobrecargadas bajo una iluminación deficiente. Una sala tras otra, un mosaico irregular de cuadros se desplegaba del cimacio hasta el techo, sin desperdiciar la más mínima superficie. Desde el punto de vista de la cantidad, las exposiciones, especialmente a medida que avanzaba el siglo XIX, resultaban inabarcables tanto en el plano perceptivo como en el cognitivo: «des tableaux, toujours des tableaux» constataba Zola⁴². Un crítico ironizaba, en 1853, que el Salón ofrecía cada año el equivalente a una hectárea cuadrada de pintura producida por artistas franceses⁴³, y según Zola llegaban a ser kilómetros cuadrados⁴⁴. Lejos de ser un peregrinaje, la visita al Salón suponía «un effroyable voyage (...) long comme de Paris en Amérique»⁴⁵.

Con sus marcos vistosos, con colores chillones y composiciones llamativas, con estilos incompatibles entre sí y temas escandalosos, dramáticos, o simplemente anecdóticos, las obras (y los artistas) parecían competir por la atención del público en lo que Baudelaire calificaba de «tohu-bohu de styles et de couleurs, cacophonie des tons...»⁴⁶. La descripción que hace Zola de su primera impresión del Salón de 1868 abundaba en la sensación de desorden y falta de armonía:

La première sensation est un aveuglement, un ahurissement qui vous plante sur les jambes, les bras ballants, le nez en l'air. On regarde avec une attention scrupuleuse le premier tableau venu, sans le voir, sans savoir seulement qu'on le regarde. À droite, à gauche, partent des pétards de couleur qui vous éborgnent⁴⁷.

Muy cercana es la de Maupassant, que parece replicar, en 1880, las mismas reacciones y los mismos efectos sensoriales que Zola, como muchos otros, avanzaba a mediados de siglo:

Quand on pénètre dans le Salon, on éprouve d'abord au fond des yeux une vive douleur, un coup de couleur crue et de jour brutal, qui se transforme bientôt en migraine. Et on s'en va de salle en salle, effaré, aveuglé par le flamboiement des tons furieux, par l'incendie des cadres d'or, par la clarté crue, blanche et féroce qui tombe du plafond de verre⁴⁸.

Las imágenes de aturdimiento y deslumbramiento –ceguera, es uno de los términos empleados–, de efecto violento y doloroso son significativas en este contexto: es precisamente la profusión que envolvía al espectador, la disonancia

42. ZOLA, Émile: *op. cit.*, p. 270. «Cuadros y más cuadros».

43. BÉCHET, M.: «Le Salon pour rire», *Le Journal pour rire*, 23 de abril de 1853.

44. ZOLA, Émile: *op. cit.*, p. 317.

45. Ídem, p. 270: «un viaje espantoso (...) largo como de París a América».

46. BAUDELAIRE, Charles: «Salon de 1846», en BAUDELAIRE, Charles: *op. cit.* p. 192. «Caos de estilos y de colores, cacofonía de tonos».

47. E. Zola, «Salon de 1868», p. 191; Zola retoma esta descripción en términos muy similares en «Lettres de Paris. Une exposition de tableaux à Paris [1875]», p. 282. «La primera sensación es de deslumbramiento, una estupefacción que le deja a uno plantado sobre sus piernas, los brazos colgando, la nariz hacia arriba. Se mira con atención escrupulosa el primer cuadro a mano, sin verlo, sin saber incluso que lo está mirando. A derecha e izquierda surgen petardos de colores que le dejan a uno tuerto».

48. <http://maupassant.free.fr/chroniques/salon.html>. «Cuando uno penetra en el Salón, siente ante todo un dolor vivo en el fondo de los ojos, un golpe de color fuerte y de luz brutal, que pronto se transforma en jaqueca. Y uno va de sala en sala, pasmado, cegado por el resplandor de los tonos furiosos, por el incendio de los marcos dorados, por la luz violenta, blanca y feroz que cae desde el techo de cristal».

de colores y de temas lo que le impedía ver. La atención se dispersaba y se distraía por la plétora de obras. Tal como ambos novelistas observaban, los cuadros apelaban al espectador, sin apenas darle respiro, en una forma que recuerda al célebre grabado de Grandville *Le Louvre des marionnettes* donde las obras, extrañamente animadas, parecen asaltar al visitante del Salón⁴⁹.

La acumulación de obras y su colocación, percibida como arbitraria y caótica, impedían la atención sostenida y la concentración que requería aquello que los visitantes iban, en principio, a buscar a los Salones, a saber, elementos para un juicio crítico sobre el arte de su tiempo como base para su disfrute estético. La imposibilidad de ver entrañaría, en última instancia, una imposibilidad de entender. Daumier apuntaba a este tipo de experiencia fragmentaria, forzosamente incompleta, en una litografía de su serie sobre la exposición de 1859, en la que se mostraron casi 3900 obras; una pareja deambula por una sala boquiabiertos y sobrepasados por la cantidad que se exhibe ante sus ojos, optando por mirar cada uno por su lado, para, de vuelta a casa, recomponer verbalmente! la exposición como conjunto (FIGURA 5).

Pero no sólo se daba una saturación de lienzos en las paredes, sino también una saturación de cuerpos en el espacio de las salas. En el Salón, la masa de los visitantes y el exceso de obras funcionaban de forma complementaria. Aprender una obra confundida entre muchas otras resultaba, sin duda, todavía más difícil para un espectador inmerso entre el público que abarrotaba las galerías. En el proceso de percepción y juicio, éste actuaba como un obstáculo, una barrera que ocultaba aquello que debía ser visto: eran cuerpos que, en su variedad de posturas, ademanes y atuendos (sin ir más lejos, el conspicuo sombrero de copa), se interponían entre el contemplador y las obras. En este sentido, los Goncourt evocan «un rassemblement grossissant, trois rangées de spectateurs tassés, serrés, emboîtés l'un dans l'autre, montrant trois lignes de dos, froissant entre leurs épaules deux ou trois robes de femmes (...)».⁵⁰ Esas filas de cuerpos vistos de espaldas, comprimidos, que luchan por encontrar un resquicio desde donde echar un vistazo a las obras son objeto de varias caricaturas de Daumier, por ejemplo en su serie sobre el Salón de 1852. La masa inestable de los cuerpos empujándose unos a otros sólo permitiría una visión fragmentaria de la obra, como ya refería en 1827 el crítico de *Le Figaro*: «la position



FIGURA 5. HONORÉ DAUMIER, MA FEMME... COMME NOUS N'AUROUS PAS LE TEMPS DE TOUT VOIR EN UN JOUR, REGARDE LES TABLEAUX QUI SON DU CÔTÉ DROIT... MOI JE REGARDERAI CEUX QUI SON DU CÔTÉ GAUCHE, ET QUAND NOUS SERONS DE RETOUR À LA MAISON, NOUS NOUS RACONTERONS CE QUE NOUS AURONS VU CHACUN DE NOTRE CÔTÉ, *LE CHARIVARI*, 18.4.1859

49. Es una de las ilustraciones de GRANDVILLE, JJ: *Un autre monde*. Paris, Fournier [1844], p. 86 en el capítulo XIV, «Le Louvre des marionnettes – Hahbille visite le Louvre «local»».

50. GONCOURT, Edmond de & GONCOURT, et Jules de: *op. cit.*, p. 245. «una aglomeración en aumento, tres filas de espectadores embutidos, apretujados, encajonados los unos en los otros, mostrando tres líneas de espaldas, arrugando entre sus hombros dos o tres trajes de mujer (...)».

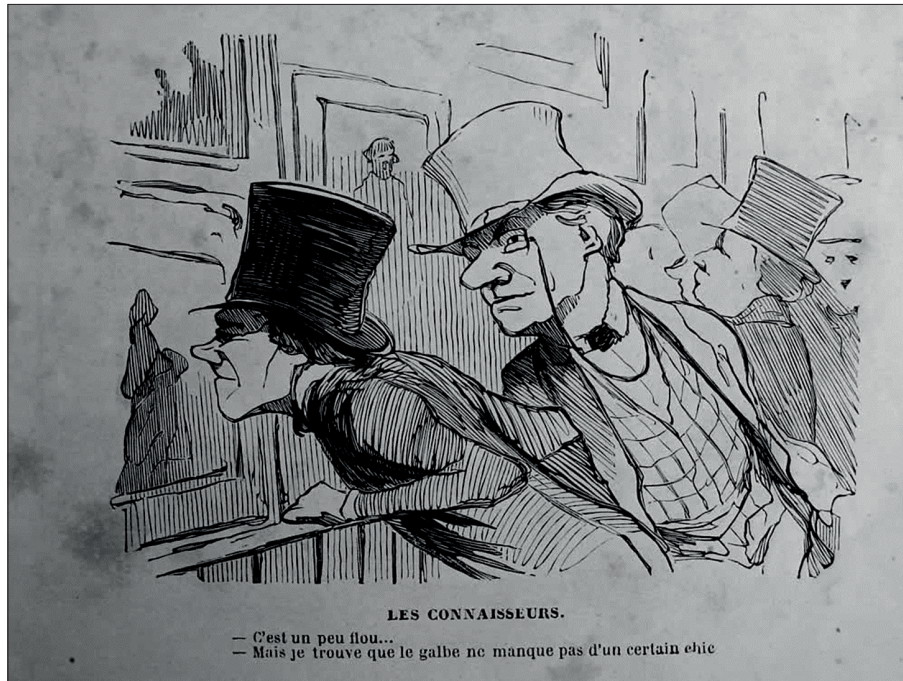


FIGURA 6. HONORÉ DAUMIER, LES CONNAISSEURS, *LE CHARIVARI*, 9.7.1853

n'est pas tenable quand il faut se hisser sur ses pieds et attraper de l'oeil, à travers mille chapeaux mouvants, un bras, une jambe, une tête: car il n'y a pas d'espoir de jouir d'une figure entière».⁵¹ En el Salón cómico de 1847 ilustrado por Cham, Louis Huart, el autor del texto, escribía que hasta los carteristas aprovechaban la ocasión que se presentaba con la aglomeración formada [precisamente ante el cuadro de Biard!⁵²

En la visita al Salón, ver es, por tanto, un proceso complejo; el espectador debe hallar la distancia adecuada y la posición correcta para poder tener la mejor percepción visual, situar su cuerpo en el *point de vue* reclamado por el cuadro. El espectador debía poder examinar de cerca la obra y retroceder a cierta distancia para poder abarcarla como un todo, en definitiva, debía poder aprehenderla visualmente tanto en su conjunto como en sus detalles. Son numerosas las viñetas satíricas sobre el escrutinio pedante de los que se quieren *connaisseurs* con sus narices pegadas al cuadro (FIGURA 6), o las posturas torpes que revelan la escasa pericia en materia artística de algunos visitantes⁵³.

Todo ello remite a la tensión entre acercarse y separarse, entre proximidad y distancia, a una suerte de coreografía que se jugaría en los espacios para la correcta percepción visual de la obra⁵⁴. Así, contemplar los cuadros en el Salón

51. ANON.: «Figaro au Salon – Les nouvelles salles – Exposition de la rue du Gros Chenet», *Le Figaro*, 18 de diciembre (1827), citado por BOUILLO, Eve: *op. cit.*, p. 23. «La posición no es sostenible cuando debe uno alzarse sobre sus pies y acertar a vislumbrar, a través de mil sombreros en movimiento, un brazo, una pierna, una cabeza: puesto que es vana la esperanza de disfrutar de una figura entera».

52. Ver ANON.: «Le Salon de 1847 illustré par Cham», *Le Charivari*, 9 de abril (1847).

53. Ver LEAHY, Helen Rees: *op. cit.*, pp. 6-8.

54. La expresión es de WICKY, Érika: *op.cit.*, p. 76 y p. 80.

implicaba negociar posiciones de visión con otros cuerpos, con quienes se competía para situarse en el *point de vue* óptimo para el disfrute de la obra⁵⁵. Una viñeta del caricaturista Cham satiriza las consecuencias de esta práctica de oscilar entre la cercanía y el alejamiento, según la describe Louis Huart: «une autre position fort désagréable au Salon, c'est de se trouver derrière l'un de ces amateurs de peinture qui ne s'imaginent bien voir un tableau qu'en fermant les yeux à demi et en se reculant de trois ou quatre pas, sauf à voir écraser les pieds;» (FIGURA 7) al reproducirlo idéntico en su *Revue comique du Salon de 1851*, Cham cambió la leyenda por otra más evidente si cabe: «Désagrément de se trouver derrière un amateur qui recule pour chercher son point d'optique»⁵⁶. En otra viñeta para su Salón de 1869 el Cham parodia las posturas entre ridículas y acrobáticas de un visitante subido a lomos de otro para examinar de cerca los cuadros sobre el cimacio, «Monsieur, ne vous dérangez pas, je suis parfaitement comme cela pour voir ce tableau»⁵⁷ (FIGURA 8).

En una observación sobre las exposiciones del siglo XIX, Brian O'Doherty se exclama al señalar las paredes cubiertas de cuadros: «lo que esa disposición nos exige escapa a nuestra comprensión ¿Hemos de alquilar zancos para llegar hasta el techo o ponernos de cuclillas para vislumbrar algo que hay por debajo del zócalo?»⁵⁸ Más allá de los siempre presentes anteojos o lupas, otras son las prótesis corporales que algunos caricaturistas proponen con humor para resolver eficazmente la dificultad de ver que experimentaba el espectador. Así, no consiste en zancos la solución que sugiere el ilustrador Alfred Darjoy sino un ingenioso, y mucho más moderno, artilugio de hélices que eleva al visitante, armado con un catalejo, hasta las alturas para



FIGURA 7. CHAM, LE SALON DE 1847 ILLUSTRÉ PAR CHAM, LE CHARIVARI, 9.4.1847



FIGURA 8. CHAM, SALON DE 1869 CHARIVARISÉ. ALBUM DE 60 CARICATURES PARA CHAM - PARÍS, ARNAULD DE VRESSE [1869], S. P.

55. Ver LEAHY, Helen Rees: *op. cit.*, p. 47.

56. NOË, Amédée de (Cham): *Revue Comique du Salon de 1851 par Cham*. Paris, Au Bureau du Journal Le Charivari, 1851, s.p. «Otra posición harto desagradable en el Salón es encontrarse detrás de uno de esos entendidos que creen ver un cuadro adecuadamente solo si entornan los ojos y reculan tres o cuatro pasos, a costa de pisarle a usted los pies»; «inconveniente de estar detrás de un entendido que recula para encontrar su punto de óptica».

57. VRESSE, Arnauld de (ed.): *Le Salon de 1869 Charivarise. Album de 60 caricatures par Cham*. Paris, Arnauld de Vresse, 1869, s.p. «No se moleste, señor, estoy perfectamente así para ver el cuadro».

58. Ver O'DOHERTY, Brian: *op. cit.*, pp. 22-23.



FIGURA 9. ALFRED DARJOY, L'ÉLYCAPTIVE NADARD (SIC) PERMETTANT AUX VISITEURS CONSCIENCIEUX DE JUGER LES TABLEAUX HAUT PLACÉS, *LE CHARIVARI*, 20.5.1864



FIGURA 10. ANÓNIMO, VISITANTES DEL SALON DE 1880

poder juzgar las obras expuestas⁵⁹ (FIGURA 9). Y también estaba la solución más radical de la ingravidez, o casi, como en la visión casi surrealista del Salón de 1880 (que reunió casi 7300 obras) con espectadores flotando a distintas alturas, impulsándose con un abanico a modo de timón⁶⁰ (FIGURA 10).

En referencia a la muchedumbre que llenaba las salas, las imágenes insisten en presentarla como una masa indiferenciada y amorfa de visitantes –en términos de Maupassant, «une bouillie de monde qui grouillait et bruissait»⁶¹– que en ocasiones parece tener vida propia. Casi sin excepción, las alusiones a esta multitud están connotadas negativamente y remiten a la imposibilidad de circular, al ahogo, y el malestar que produce el contacto cuerpo a cuerpo. Viñetas como la de Cham sobre la exposición de 1847 ilustran el atasco en la entrada al Salon Carré, el forcejeo entre quienes quieren entrar y quienes salir, en una composición caótica cuyas diagonales cruzadas reflejan la presión ejercida sobre los cuerpos que apenas pueden respirar y las expresiones de enojo y sofoco, no sin semejanzas con el grabado de la entrada al Salón de 1808 (FIGURA 11). Igualmente, en «Un jour ou l'on entre gratis au Salon de peinture», Daumier hace visibles los empujones, los codazos, las miradas irritadas (FIGURA 12) en una lucha que se replica en la suerte de esgrima que se produce a la salida al recuperar paraguas y bastones depositados en el «Bureau à cannes»⁶², ofreciendo una imagen del cierre a las cuatro de la tarde, bien distinta a la de Biard (FIGURA 13).

La dimensión performativa, implícita en estas imágenes satíricas está muy presente en las descripciones textuales de las visitas a la exposición. Al caracterizar al público de los domingos del Salon de 1837, el cronista de la *Revue de Paris* recurría a un vocabulario de evidentes connotaciones físicas, que incluye actitudes que rozan lo violento, las peleas y los empujones para abrirse paso entre la multitud y recorrer las galerías de un extremo al otro:

59. La referencia para esta imagen puede ser el globo de Nadar para realizar fotografías aéreas.

60. En DUVE, Thierry de: «Why was modernism born in France? Thierry de Duve on the collapse of the Beaux-Arts system», *Artforum*, Enero (2014) consultada la versión online: <https://www.artforum.com/print/201401/thierry-de-duve-on-the-collapse-of-the-beaux-arts-system-44377>

61. MAUPASSANT, Guy de: *op. cit.*, p. 131. «Un amasijo de gente que se arremolinaba y susurraba».

62. Para una interpretación de la obligación de depositar bastones y paraguas antes de 1840, ver WRIGLEY, Richard: «Au seuil du Salon», en J KEARNS, James & MILLS, Alistair (eds.): *op. cit.*, pp. 15-29.



FIGURA 11. CHAM, LE SALON DE 1847 ILLUSTRÉ PAR CHAM, LE CHARIVARI, 1.4.1847

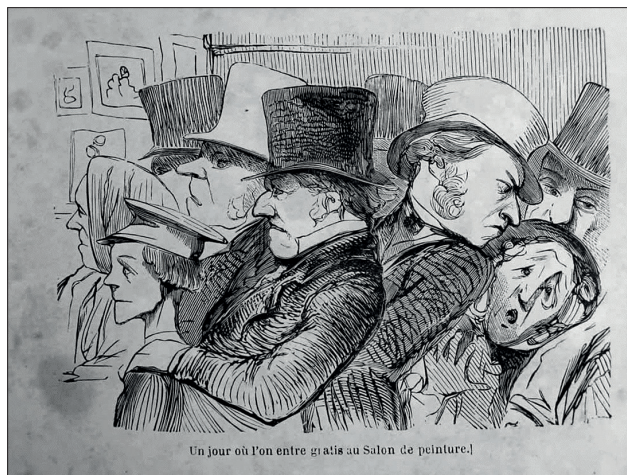


FIGURA 12. HONORÉ DAUMIER, UN JOUR OÙ L'ON ENTRE GRATIS AU SALON DE PEINTURE, LE CHARIVARI, 9.7.1853



FIGURA 13. HONORÉ DAUMIER, QUAND SONNENT QUATRE HEURES. - MOMENT SOLEMNEL OÙ COMMENCE LA LUTTE ENTRE LES VISITEURS QUI ONT DÉPOSÉ DES CANNES ET DES PARAPLUIES!, LE CHARIVARI, 27.05.1852

Le public ami de la gymnastique, qui n'a d'autre plaisir que de se jeter dans la mêlée les poings fermés, heurtant, poussant et culbutant tout se qu'il rencontre; puis le public ami de la natation qui descend ou remonte le courant, tantôt à plat ventre, faisant la coupe; tantôt sur le dos, faisant la planche; puis le public à idée fixe, qui fend la presse à force de bras, à la sueur de son front, tendant à atteindre coûte que coûte, le plus vite possible l'extrémité de la grande galerie.(...)⁶³

Ya a principios de siglo, un discípulo de David advertía de la fuerza atlética necesaria, son sus palabras, para visitar el Salón: «les gens robustes parviennent aux meilleurs places par leur propre poids, tandis que le vulgaire des citadins maudit cette aristocratie des poings et des épaules, et n'est presque occupée que du soin de sa conservation»⁶⁴.

63. ANON.: «Bulletin...» pp. 157-158. «El público amante de la gimnasia, cuyo único placer es lanzarse en la melé con los puños cerrados, empujando, derribando y chocando con todo lo que encuentra a su paso; luego está el público amante de la natación que desciende o remonta la corriente, ya sea dando brazadas sobre el vientre, o haciendo la plancha sobre la espalda; luego el público con una idea fija, que se abre camino a fuerza de brazos, con el sudor de su frente, para alcanzar lo antes posible, cueste lo que cueste, al extremo opuesto de la gran galería».

64. Citada en BOUILLO, Eve: *op. cit.*, p. 36. «Las gentes robustas que llegan a los mejores lugares por su propio peso, mientras el ciudadano de a pie maldice esta aristocracia de los puños y los hombros, y sólo se ocupa de su propia preservación».

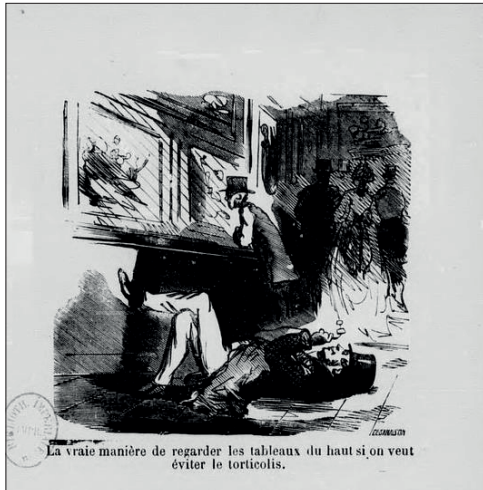


FIGURA 14. CHAM, «LA VRAIE MANIÈRE DE REGARDER LES TABLEAUX DU HAUT SI ON VEUT ÉVITER LE TORTICOLIS.» SALON DE 1869 CHARIVARISÉ. ALBUM DE 60 CARICATURES PARA CHAM – PARÍS, ARNAULD DE VRESSE [1869], S. P.



FIGURA 15. HONORÉ DAUMIER, DANS LE SALON CARRÉ – UN INSTANT DE REPOS, LE MONDE ILLUSTRÉ, 9.5.1868

Pero con todo su ímpetu y su energía, estos cuerpos tenían sus límites. «Je sors du salon. J'ai la nuque brisée, les reins cassés, les jarrets tremblants, mais c'est d'admiration, mais c'est d'enthousiasme. Quel magnifique spectacle, mon Dieu !» ironizaba un articulista del *Journal pour rire*⁶⁵. En efecto, la colocación de las obras en las paredes, demasiado altas o demasiado bajas, obligaban a forzar posturas, inclinar el tronco adoptando actitudes a veces risibles que los caricaturistas recogían al vuelo, o bien lo contrario, a mantener la cabeza vuelta atrás y el cuello tendido: «on ne voit que des nez en l'air, des gens qui regardent avec toutes les façons ordinaires et extraordinaires de regarder l'art»⁶⁶. De ahí las migrañas y la tortícolis que también eran objeto de imágenes paródicas como la de Cham y su solución para la tortícolis (FIGURA 14). Se pasaba con ello de la dimensión performativa al registro de lo somático, en especial con la insistencia significativa en la migraña como reacción a la cacofonía y la estridencia general de los Salones⁶⁷.

Y, al final, el límite del cuerpo era el aburrimiento, el desinterés o la fatiga. Tales como Daumier los representa varias veces, superados por la promiscuidad con otros cuerpos y aturdidos por la profusión inabarcable de obras, algunos espectadores preferían la barra de bebidas y la cerveza, mientras que otros se desplomaban bostezando en los bancos de las salas (FIGURA 15) o del jardín de esculturas, o eran despertados por los guardianes al cierre del Salón, en una escena que es el exacto reverso de la de J.F. Biard en 1847 (FIGURA 16).

Acaso nada resume mejor el entorno de confusión, desorden y agobio que se daba en una visita al Salón, al menos según la percepción difundida por los discursos

crítico, literario y visual, que los tres términos del título de una litografía de Daumier: «Premières impressions. – Stupéfaction, compression et suffocation»⁶⁸.

Y es que en su discurrir por salas, este «cuerpo sensorial» reaccionaba al calor, el ruido y los olores. Esta sensorialidad multiforme, que apela al oído, al tacto y al olfato, resultado de la compleja visualidad del Salón y de la interacción no siempre fluida con los visitantes, distorsionaba, o en el mejor de los casos incidía, en la experiencia

65. BÉCHET, M.: «Le Salon pour rire», *Le Journal pour rire*, 23 de abril (1853), s.p. «Salgo del Salón. Tengo el cuello roto, la espalda destrozada, las pantorrillas que tiemblan, pero es de admiración, de entusiasmo. ¡Qué espectáculo magnífico, Dios mío!»

66. GONCOURT, Edmond de & GONCOURT, et Jules de: *op. cit.* p. 243. «Sólo se ven narices levantadas en el aire, personas que miran de todas las formas ordinarias y extraordinarias de mirar arte».

67. Para una historia cultural de la migraña, ver LARDREAU, Esther: *La migraine. Biographie d'une maladie*. Paris, Les Belles Lettres, 2014.

68. En *Le Charivari*, 24 de mayo de 1855. «Primeras impresiones – Estupefacción, compresión, ahogo».

de la visita. Con ello, no sólo es posible hablar de cacofonía en un sentido figurado, lo es también en un sentido literal. El trajín de miles de visitantes elevaba considerablemente el nivel sonoro de las salas, unido a las reacciones que suscitaban las obras expuestas a un público de distintas edades y competencias culturales. El Salón era un espacio dialógico, que promovía la manifestación en voz alta de los juicios del público, en forma de elogios, burla o gritos, acompañados de gesticulaciones grandilocuentes, que contribuían a la estridencia general, de la que la risa estremecedora que acoge la obra de Claude Lantier en el Salon de los rechazados, según la describe Zola en *L'oeuvre*, es un ejemplo conspicuo. El propio Zola señalaba el



FIGURA 16. HONORÉ DAUMIER, LE 15 JUIN À CINQ HEURES, LE JOURNAL AMUSANT, 25.6.1864

rumor que producían los cuerpos al caminar, «le piétinement de plusieurs milliers de pieds»⁶⁹, que cabía imaginar amplificado con el roce de las crinolinas. Críticos y novelistas comparaban el ruido a veces ensordecedor al bramido del mar o el rumor de olas embravecidas en una imagen tópica. En 1777, Pidansat de Mairobert hacía referencia a «un bourdonnement continuel semblable au mugissement des vagues d'une mer en courroux»⁷⁰, mientras que un siglo más tarde, Zola o Jules Claretie recurrían a los mismos términos al evocar «ces vastes salles (...) pleines, assourdissantes d'un bourdonnement fait de bruit de pas et de voix, poudreuses, asphyxiantes, impossibles».⁷¹ El ambiente sonoro de estos Salones tan concurridos se alejaba del silencio, en términos comparativos, de las *expositions particulières* o las galerías privadas, más aun de la atmósfera solemne y grave del museo «qui fait ôter leurs chapeaux aux enfants, et vous saisit l'âme, comme la poussière des caveaux et des tombes vous saisit la gorge»⁷².

En el Salón, no era únicamente la emoción lo que producía el nudo en la garganta sino el polvo levantado por la multitud, que hacía que el aire fuera irrespirable y que empañara la visión de las obras. A la imagen de las olas rompiendo en la orilla corresponde la de las nubes de polvo: «on ne pouvait voir les tableaux qu'en luttant contre les flots de la foule et à travers un nuage de poussière, conséquence nécessaire d'une pareille cohue», afirmaba un crítico en 1827⁷³. El polvo no sólo se interponía

69. ZOLA, Émile: *op. cit.*, p. 283. «El pisoteo de varios miles de pies».

70. En WRIGLEY, Richard: *op. cit.*, p. 82. «Un zumbido continuo semejante al bramido de las olas de un mar embravecido».

71. CLARETIE, Jules: *op. cit.*, p. 4. «Estas vastas salas (...) llenas de un zumbido ensordecedor hecho de ruido de pasos y de voces, polvorientas, asfixiantes, imposibles».

72. BAUDELAIRE, Charles: «Salon de 1846», en BAUDELAIRE, Charles: *op. cit.*, p. 192. «Que incita a los niños a quitarse el sombrero y que embarga el alma como el polvo de las criptas y los sepulcros toma la garganta».

73. TRÉVÉDY, J. T. M.: «Salon de 1827. – Ouverture, coup d'oeil général», *La Quotidienne*, 7 de noviembre (1827), citado en BOUILLO, Eve: *op. cit.*, p. 40. «Solo se podía ver los cuadros luchando contra la marea de la multitud y a través de una nube de polvo, consecuencia necesaria de una tal aglomeración».

en la percepción del público, era una suerte de velo que se depositaba sobre las obras como lamentaba el *salonnier* de *Le Constitutionnel* en 1831.

...la poussière qui s'élevait par nuages sous les pieds des visiteurs s'est fixée sur les toiles, en même temps que les émanations humides qui s'échappaient de la foule. Cette couche de poussière était si épaisse, vers deux heures, que le ton de plusieurs tableaux était tout-à-fait changé⁷⁴.



FIGURA 17. HONORÉ DAUMIER, UN JOUR OÙ L'ON NE PAYE PAS. — VINGT-CINQ DEGRÉS DE CHALEUR, *LE CHARIVARI*, 17-5.1852

La alusión a las emanaciones húmedas no era casual. Ese mismo año, tras estimar en un millón el número de visitantes, el articulista de *L'Artiste* advertía del riesgo al que las obras de los maestros antiguos, ocultadas tras los tabiques, estaban expuestas debido a la humedad de las «emanaciones corporales» de la multitud⁷⁵. Y éstas eran debidas al calor sofocante concentrado bajo la bóveda acristalada del Palais de l'Industrie o, antes, en las galerías del Louvre, ambos espacios mal ventilados donde la temperatura subía, el calor quedaba atrapado y el ruido reverberaba en particular los días de gran afluencia. En una litografía de 1852, con la visita un día de acceso gratuito, Daumier refleja la falta de aire y espacio a través de la masa de cuerpos comprimidos y una mujer sofocada que agita su pañuelo como si con él quisiera abanicarse y respirar. (FIGURA 17). Y en la Exposición universal de 1855 son las discusiones debidas al calor o al alivio de poder respirar a la salida de las salas las que retienen su atención⁷⁶.

Con el público socialmente heterogéneo que abarrotaba las salas, es más que probable que el ambiente de las exposiciones fuera también irrespirable debido al olor intenso. En los Salones, los olores podían ser de origen químico, en concreto los que desprendían la pintura y en especial los barnices que se aplicaban el día del *vernissage*.⁷⁷ Alphonse Karr, en la revista satírica *Les Guêpes*, confesaba que «l'odeur du vernis, – la foule, – le piétinement, – le papillotage de toutes les couleurs heurtées, la position de la tête renversée en arrière, – tout contribue à me donner, au Louvre, d'horribles

74. ANON.: «Salon de 1831 – Ouvertures – les peintres de l'Académie des Beaux-arts», *Le Constitutionnel*, 3 mayo (1831), s.p. «Las nubes de polvo que levantaban los pies de los visitantes se han fijado sobre las telas, al mismo tiempo que las emanaciones húmedas que exhalaban las bocas de la multitud. Hacia las dos, esta capa de polvo era tan espesa que el tono de varios cuadros había cambiado totalmente».

75. ANON.: «Notes sur le Salon de 1831...», p. 45.

76. Ver a modo de ejemplos: «Vue prise à l'exposition – A trois heures de l'après-midi un jour de soleil, trente-huit degrés de soleil» (Vista tomada en la exposición – A las tres de la tarde un día soleado, treinta y ocho grados de sol), *Le Charivari*, 7 de julio de 1855; «Décidément l'inventeur qui le plus mon admiration, c'est celui qui a inventé l'air» (Decididamente el inventor al que más admiro, es el que inventó el aire), *Le Charivari*, 1º de febrero de 1855.

77. Ver Wicky, Érika: *op. cit.*, pp. 79-81.

migraines»⁷⁸. Y es significativo que, en la enumeración de las causas de su malestar, el olor a barniz sea el primero, como lo era en la viñeta en la que Marcelin, un ilustrador del *Journal pour rire*, representa a un hombre casi desvanecido confortado por su mujer «– Je n'en puis plus, j'ai l'estomac qui me tire.; – Je te disais bien... Toutes ces odeurs de peintures, ça n'est pas sain»⁷⁹. En su Salon caricatural de 1853, Cham imaginaba un ingenioso dispositivo para combatir el aire tóxico, ¿por lo viciado?, de la exposición, una especie de escafandra con una botella de aire portátil que permitiría al espectador continuar la visita sin desmayarse (FIGURA 18).

Sin duda, el ambiente estaba cargado no solo por el intenso olor del barniz sino el de otros efluvios corporales, resultado de la aglomeración y las altas temperaturas en las salas. Después de referir la imposibilidad de circular por la Grande galerie en la inauguración del Salon de 1831, el cronista de *Le Constitutionnel* escribía: «on y respirait un air lourd et fétide que les gardiens auraient dû dégager en ouvrant les fenêtres (...)»⁸⁰. Y la mezcla de perfume y olor a aguardiente y pescado, tan variopinta como la confusión de clases, ya era evocada por Pidansat de Mairobert en su descripción de la concurrida exposición de 1777:

On ne respire qu'en se trouvant plongé dans un gouffre de chaleur, dans un tourbillon de poussière, dans un air infect, qui, imprégné d'atmosphères différentes d'individus d'espèce souvent très malsaine, devrait à la longue produire la foudre ou engendrer la peste⁸¹.

Es significativo que la consolidación de las exposiciones oficiales como espectáculos de masa desde finales del siglo XVIII y la progresiva intolerancia a los olores corporales sean procesos que coinciden en el tiempo, cuando estos –o mejor, su ausencia– acabaron convertidos en un marcador social⁸². La toxicidad del aire del Salón remite, metafóricamente, a la percepción de una amenaza potencial en la promiscuidad entre clases.



Appareil permettant à une personne de rester plusieurs minutes dans la salle de l'exposition sans courir le risque d'être asphyxiée.

FIGURA 18. CHAM, APPAREIL PERMETTANT À UNE PERSONNE DE RESTER PLUSIEURS MINUTES DANS LA SALLE DE L'EXPOSITION SANS COURIR LE RISQUE D'ÊTRE ASPHYXIÉE. REVUE DU SALON DE 1853 PAR CHAM, PARIS, AU BUREAU DU JOURNAL LE CHARIVARI, [1853], S,P.

78. KARR, Alphonse: «Musée du Louvre», *Les Guêpes*, vol. 3 (1846), p. 85. «El olor a barniz, – la multitud, – el pisoteo, – el deslumbramiento de todos estos colores contrastados, la postura de la cabeza hacia atrás – todo en el Louvre contribuye a producirme jaquecas horribles».

79. DESBOUTIN, Marcellin: «Le public à l'exposition – Beaux-Arts», *Journal pour rire*, 17 de noviembre (1855). «No puedo más, tengo el estómago revuelto; -Ya te lo decía ... Todo este olor a pintura, no puede ser sano»

80. ANON.: «Salon de 1831...»: «Se respiraba un aire pesado y fétido que los guardias deberían haber liberado abriendo las ventanas».

81. Citado por WRIGLEY, Richard: *op. cit.*, p. 82. «Solo se respira sumido en un abismo de calor, en un torbellino de polvo, en un aire infecto, que, impregnado de atmósferas distintas de individuos de especies en ocasiones harto malsanas, debería a la larga desencadenar rayos o engendrar la peste».

82. Ver WICKY, Érika: *op. cit.*, pp. 79-81. Sobre la historia cultural de los olores y su percepción, ver el ensayo ya clásico de CORBIN, Alain: *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris, Aubier-Montaigne, 1982.



FIGURA 19. CHAM, *REVUE DU SALON DE 1853* PAR CHAM; PARIS, AU BUREAU DU JOURNAL LE CHARIVARI, [1853], S.P.

El visitante aquejado de migraña al visitar el Salón es posiblemente el mismo que Cham esboza al abandonar el Salón de 1853, con la «Sensation de vertige que l'on éprouve généralement en sortant de l'exposition de peinture»⁸³: un hombre a quien le flaquean las piernas y se lleva las manos a la cabeza, es presa de malestar y angustia ante el amontonamiento caótico de cuadros que parecen acorralarlo o perseguirle, como si se hubieran desprendido de las paredes (FIGURA 19).

El efecto de la exposición, inscrito en el cuerpo en forma de sensación física, está también reflejado en una imagen de Daumier de su serie sobre la Exposición Universal de 1855, con su composición basada en la contraposición entre el antes y el después de la visita (FIGURA 20). Una pareja elegante según los cánones de la moda parisina que entra en la exposición sale de ella convertida en un par de figuras espectrales semejantes a víctimas de una vivencia traumática –la transformación de la crinolina en prácticamente un harapo pegado al cuerpo es una

metáfora visual de una pérdida de la compostura, que casi parece una pérdida del aura.

Lo que ha ocurrido entre ambos momentos es la experiencia de la exposición mediada por las condiciones físicas y sensoriales de un fenómeno de masas, en el que el espectador ha estado inmerso y en el que su cuerpo está atrapado. La atmósfera saturada de imágenes y de cuerpos que le envuelve, pero de la que también es parte, determina, en gran medida, la naturaleza de su percepción y su apreciación de las obras. Cabe preguntarse si las representaciones difundidas y popularizadas por la imagen y los textos contribuían a orientar la experiencia de la visita al Salón, mucho más que a reflejarla o describirla. Con ello se abre la cuestión de la dimensión ideológica de la figuración de la visita al Salón, con la que se construiría la condición de «público». En efecto, las elaboraciones literarias, críticas y visuales, representan el Salón como un espacio ocupado por un público mezclado y multitudinario, que nada tiene que ver con la idealidad desinteresada del taller de Friedrich. Pocas son las que están desiertas, de ahí la impresión de extrañeza que producen las fotografías de Gustave Le Gray o de Pierre-Ambroise Richebourg de la exposición vacía, como si la acumulación de cuadros en las paredes llamara naturalmente la multitud de «cuerpos sensoriales» en las salas. La experiencia del público es, en efecto, participativa como la visita a la exposición es un acto social: el espacio del Salón es un espacio histórico y político, en el que emerge una nueva condición de espectador que reserva al cuerpo un valor determinante –un espacio, el del Salón, en el que se despliegan las tensiones y las aporías de la modernidad.

83. «Sensación de vértigo que se siente generalmente al abandonar la exposición de pintura».



FIGURA 20. HONORÉ DAUMIER, COMMENT ON ENTRERA À L'EXPOSITION UNIVERSELLE ET COMMENT EN ON SORTIRA, L'EXPOSITION UNIVERSELLE, LE CHARIVARI, 12 DE MAYO DE 1855

REFERENCIAS

- ANON.: «Notes sur le Salon de 1831», *L'Artiste*, 1(1831), p. 145.
- ANON.: «Salon de 1831 – Ouvertures – les peintres de l'Académie des Beaux-arts», *Le Constitutionnel*, 3 mayo (1831), s.p.
- ANON.: «Salon de 1831 – Ouverture – Les peintres de l'Académie des Beaux-Arts», *Le Constitutionnel*, 4 de mayo (1831).
- ANON.: «Bulletin», *Revue de Paris*, Nouvelle série, tome XXXIX (1837).
- AUVRAY, Louis: *Exposition des beaux-arts: Salon de 1867*. Paris, Veuve J. Renouard, 1867.
- BARIDON, Laurent; DESBUISSONS, Frédérique & HARDY, Dominic (dirs.): *L'image railleuse. La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris, Publications de l'Institut National d'Histoire de l'Art, 2019.
- BARIDON, Laurent & GUÉDRON, Martial: «Caricaturer l'art: usages et fonctions de la parodie» en LE MEN, Ségolène Le: *L'art de la caricature*. Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2011, pp. 87-108.
- BAUDELAIRE, Charles: *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*. Paris, Garnier, 1962.
- BÉCHET, M.: «Le Salon pour rire», *Le Journal pour rire*, 23 de abril (1853).
- BENNETT, Tony: «The Exhibitionary Complex» en BENNETT, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995, pp. 59-88.
- CLARETIE, Jules: *Le million*. Paris, Fayard, 1898.
- CLASSEN, Constance: «Museum Manners: the Sensory Life of the Early Museums», *Journal of Social History*, 4:40 (2007), pp. 895-914.
- CORBIN, Alain: *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris, Aubier-Montaigne, 1982.
- CROW, Thomas: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid, Nerea, 1989.
- D'ARNEM, L. R. : «Salon de 1847», *La Démocratie pacifique*, 8 (1847).
- DELÉCLUZE, Etienne-Jean: «Salon de 1847», *Journal des Débats*, 20 de marzo (1847).
- DESBOUTIN, Marcellin: «Le public à l'exposition – Beaux-Arts», *Journal pour rire*, 17 de noviembre (1855).
- DUPIN DE BEYSSAT, Claire: «Un Louvre pour les artistes vivants? Modalités d'appropriation du musée par et pour les artistes vivants du XIX^e siècle», *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 11 (2017).
- DUVE, Thierry de: «Why was modernism born in France? Thierry de Duve on the collapse of the Beaux-Arts system», *Artforum*, Enero (2014). Consultado online en: <https://www.artforum.com/print/201401/thierry-de-duve-on-the-collapse-of-the-beaux-arts-system-44377>
- GONCOURT, Edmond de & GONCOURT, et Jules de: *Manette Salomon*. Paris, Gallimard, 1996.
- GRANDVILLE, J.J.: *Un autre monde*. Paris, Fournier, 1844.
- GRATE, Pontus: *Deux critiques d'art de l'Époque Romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré*. Estocolmo, Almqvist & Wiskell, 1959.
- HUYSMANS, Joris-Karl: *Écrits sur l'art, 1867-1905*, Paris, Bartillat, 2006.
- JANIN, Jules: *Un été à Paris*. Paris, Curmer, 1846.
- KARR, Alphonse: «Musée du Louvre», *Les Guêpes*, vol. 3 (1846), p. 85.
- KEARNS, James & MILLS, Alistair (eds.): *The Paris Fine Art Salon / Le Salon, 1791-1881*. Oxford, Peter Lang, 2015, pp. 241-256.
- KEARNS, James & VAISSE, Pierre (eds.): «Ce Salon à quoi tout se ramène». *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*. Berna, Peter Lang, 2010.

- KLONK, Charlotte: *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2009.
- KOERNER, Joseph Leo: *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1990.
- LARDREAU, Esther: *La migraine. Biographie d'une maladie*. Paris, Les Belles Lettres, 2014.
- LEAHY, Helen Rees: *Museum Bodies: The Politics and Practices of Visiting and Viewing*. Farnham, Ashgate, 2021.
- MAUPASSANT, Guy de: *Fort comme la mort*. Paris, Gallimard, 1983.
- MAUPASSANT, Guy de: «Au Salon», *Le XIX^e siècle*. 30 de abril (1880). Consultado online en: <http://maupassant.free.fr/chroniques/salon.html>.
- MERCIER, Louis-Sébastien: «Salon de peinture» en MERCIER, Louis-Sébastien: *Tableau de Paris*, V. Amsterdam, [editorial no especificada], 1783.
- MITCHELL, Timothy F.: «What a Mad Pride! Tradition and Innovation in the Ramdohrstreit», *Art History*, 10, 3 (1987), pp. 315-327.
- NOÉ, Amédée de (Cham): *Revue Comique du Salon de 1851 par Cham*. Paris, Au Bureau du Journal Le Charivari, 1851.
- PICHET, Isabelle: «Le Tapissier: Autour du discours expographique au Salon (1750-1789)», *Culture & Musées*, 20 (2012), pp. 189-210.
- ROSENTHAL, Léon: *Du Romantisme au Réalisme. Essai sur l'Évolution de la Peinture en France de 1830 à 1848*. Paris, Laurens, 1914.
- THORÉ, Théophile: *Salon de 1846. Précédé d'une lettre à Georges Sand*. Paris, Alliance des Arts, 1846.
- VRESSE, Arnauld de (ed.): *Le Salon de 1869 Charivarise. Album de 60 caricatures par Cham*. Paris, Arnauld de Vresse, 1869.
- WARD, Martha: «Impressionist Installations and Private Exhibitions», *Art Bulletin*, vol.73, n° 4 (1991), pp. 599-622.
- WICKY, Érika: «La peinture à vue de nez ou la juste distance du critique d'art de Diderot à Zola», *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 39:1 (2014), pp. 76-89.
- WRIGLEY, Richard: *The Origins of Art Criticism*. Oxford, Clarendon Press, 1993.
- ZOLA, Émile: *Ecrits sur l'art*. Paris, Gallimard, 1991.



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

Dossier por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt: *El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte* · *The Overflowing Object. Immersive Spaces and Multi-Sensorial Strategies in Art*

- 15** EDUARD CAIROL Y TOMAS MACSOTAY BUNT (EDITORES INVITADOS)
Introducción · Introduction
- 25** NAUSIKAÄ EL-MECKY
Destruction of Images as a Total Work of Art. The Gesamtkunstwerk as Black Hole · La destrucción de imágenes como obra de arte total. La Gesamtkunstwerk como agujero negro
- 53** TOMAS MACSOTAY BUNT
La capilla de los Huérfanos de París de Germain Boffrand (1746-1750) y la resonancia de la obra de arte pseudo-escénica · The Orphan's Chapel in Paris by Germain Boffrand (1746-1750) and the Resonance of the Pseudo-Scenic Artwork
- 85** ISABEL VALVERDE ZARAGOZA
La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas · Visiting the Salon: Art, Exhibitions and the Experience of the Body at the Dawn of Mass Culture
- 115** RAFAEL GÓMEZ ALONSO
La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total · The Configuration of the Audiovisual Show in Madrid at the Beginning of the 19th Century: Phantasmagoria as a Prelude to Total Art
- 137** SERGIO MARTÍNEZ LUNA
Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales · Immersion in the Image: From the Panorama to the New Digital Realities
- 161** NÚRIA F. RIUS
Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936 · Immersive Experiences and Nation: Amateur Stereoscopic Photography in Catalonia 1900-1936
- 189** ANNA BORISOVA FEDOTOVA E ISABEL TEJEDA MARTÍN
Teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria: la proto-performance en los contextos urbanos y su influencia en la construcción de las identidades colectiva · Mass Theater in Post-revolutionary Russia: The Proto-performance in Urban Contexts and its Influence in the Construction of the Collective Identity
- 211** JAVIER ANTÓN, MAX LAUTER Y TERESA REINA
Interference Patterns. Optical vs Tactile Experiments of Spatial Immersion, from Psychogeography to Holograms · Patrones de interferencia. Experimentos ópticos y táctiles de inmersión espacial, de la psicogeografía a los hologramas
- 237** EDUARD CAIROL
Calle 67, número 33 oeste. El taller de Duchamp: obra de arte total e instalación · 33 West, 67 Street. Duchamp's Atelier: Total Work of Art and Installation

- 257** DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ Y FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ
Del objeto al espacio. La «indisciplina» de Christo and Jeanne-Claude · From Object to Space. The «Indisciplinary» of Christo and Jeanne-Claude
- 281** SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRES MARTÍNEZ
Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: *La chambre des certitudes* · Leche, miel, polen. Experiencias temporales y sensoriales en la obra de Wolfgang Laib: *la chambre des certitudes*
- 303** JOSE ANTONIO VERTEDOR-ROMERO Y JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO
Inmersión sonora y microsonido. Estudio de caso de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda · Sound Immersion and Microsound. Case Study of the Work of Alva Noto and Ryoji Ikeda
- 341** DIANA MARÍA ESPADA TORRES Y ADRIÁN RUIZ CAÑERO
Monument Valley 2: el reflejo de la *muralla roja* del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher · Monument Valley 2: The Reflection of the *Red Wall* of the Architect Bofill, in a Virtual Environment Inspired by the Worlds of Escher
- 357** PABLO LLAMAZARES BLANCO Y JORGE RAMOS JULAR
La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español · The Installation: From the Object to its Dematerialization. Some Contributions in the Spanish Context

Miscelánea · Miscellany

- 381** PABLO OZCÁRIZ-GIL
La iconografía de la Victoria: *Nikoma(chos)* en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*) · Iconography of Victoria. *Nikoma(chos)* in a Roman Intaglio from the City of Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*)
- 397** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ
Game Studies. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval · *Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art
- 419** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (ENGLISH VERSION)
Game Studies. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval
- 441** MIGUEL ÁNGEL HERRERO-CORTELL E ISIDRO PUIG SANCHIS
En el nombre del padre... Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas · *In the Name of the Father...* Joan de Joanes at the Vicent Macip's Workshop (c. 1520-1542). Considerations on Shared Authorities.
- 469** MARÍA ANTONIA ARGELICH GUTIÉRREZ E IVÁN REGA CASTRO
Moros en palacio. Los relieves historiados del Palacio Real de Madrid, o el origen de una imagería de la Reconquista a mediados del siglo XVIII · Moors at the Palace. The Historical Reliefs of the Madrid's Royal Palace, or the Origin of the Reconquest Imagery in the Middle Eighteenth Century



AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

491 SONIA CABALLERO ESCAMILLA
Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila en el Museo del Prado · The No-Return Journey of the Ecclesiastical Heritage: Julián and Antonio Zabaleta, and the Paintings of the Monastery of St. Thomas of Ávila in the Prado Museum

515 SILVIA GARCÍA ALCÁZAR
Gótico y romanticismo: el monasterio toledano de San Juan de los Reyes a través de la literatura romántica · Gothic and Romanticism: The Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo through Romantic Literature

535 JAVIER MATEO HIDALGO
El individuo moderno como híbrido entre lo humano y lo tecnológico: creación y experimentación en la vanguardia artística de principios del siglo XX · The Modern Individual as a Hybrid In-Between the Human and the Technological: Creation and Experimentation in the European Artistic Avant-Garde at the Beginning of the 20th Century

555 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
Del sacrilegio al desagravio. Culto y ritual de la imagen sagrada en la Valencia del primer franquismo · From Sacrilege to Redress. Worship and Ritual of the Sacred Image in the Valencia of the First Francoism

585 IRENE VALLE CORPAS
On arrêt tout et on réfléchit. La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia · *On arrêt tout et on réfléchit.* The Detention of Time in the French Cinema of 1968: Several Stops for Another Eroticism of Existence, another Look at the Body and another Thought on History

609 PEDRO DE LLANO NEIRA
In Search of the Miraculous: la obra y el documento · *In Search of the Miraculous:* The Work and its Documentation

Reseñas · Book Reviews

647 ELENA PAULINO MONTERO
MANZARBEITIA VALLE, Santiago; Azcárate Luxán, Matilde; González Hernando, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*

651 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*

653 ALBERTO GARCÍA ALBERTI
COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*

657 ÓSCAR CHAVES AMIEVA
FRASQUET BELLVER, Lydia, *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*

661 ADOLFO BALTAR-MORENO
DENOYELLE, Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie: une histoire française*