

# ENSAYO

## ARTE, COMERCIO, ESPECULACION E INFLACION

Por Enrique Lafuente Ferrari

"El problema del arte en el siglo XX consiste en cómo organizar las cosas de modo que la producción sea controlada por los que producen y por los que la usan, apartando del control a los que se limitan a venderla"

Eric Gill, Art 1934

Tenía razón quien dijo que cualquier partícula del universo = -grano de polvo, piedra, secreción animal, flor, obra humana = (una obra de arte, por ejemplo) estudiada en todas sus conexiones posibles nos daría un esquema de la historia de toda = la Creación, del Universo íntegro. La obra de arte nos puede llevar a la entraña de los problemas creativos, formales, estéticos, de significación, de función social o simbólica; los problemas de valor o estimación económica de la obra de arte nos introducen, también, de lleno en los aspectos que puede = tener de mercancía y, con ello, de su implicación en el proceso económico total.

Economía y sociología en la obra de arte no pueden hacernos = olvidar lo que economistas y sociólogos de hoy propenden a dejar de lado: que la obra de arte, aparte de todas las implicaciones que su existencia comporta es, como dijo Ortega, un = trozo de la vida de un hombre. Ese hombre que en su vida y en su producción, será después coaccionado, manipulado, abrumado a veces por la sociedad y la economía. Cada hombre nace en = una situación histórica determinada, con todas las condiciones y limitaciones que ello arrastra y que le ligan a su = sociedad: ubicación geográfica, entorno económico, clase social, tradiciones, o ideales de futuro... pero también obran = en él su talante psicológico, sus inclinaciones, sus complejos... etc. En la situación hay un fuera y un dentro, y con = esos factores se teje la trama de la vida que la obra de arte, a su modo, refleja. No se trata de negar en esa trama el hilo sociológico, pero no todo es sociología en la obra de arte, como ahora quieren los exagerados sistemáticos.

Por ello merece consideración, en los tiempos que corremos, = sobre todo, el peso de las leyes económicas en el producto = artístico. En cuanto producto, la obra de arte puede convertirse en mercancía potencial cuyas posibilidades de mercado = constituyen la fundamentación del status social del artista co

mo profesional de un oficio. Durante muchos periodos de la -- historia, la Edad Media, por ejemplo, ese status era el de un artesano remunerado y, generalmente, anónimo. El artista trató de hacer valer, cuando la situación social se lo permitió, el elemento creativo de su obra, que le debía elevar sobre el artesanado. La salvación del nombre, el reconocimiento del valor individual de su obra, la conquista de la fama, latén en = la obra de arte, que postula ese reconocimiento social. El es píritu renacentista pone el acento en esta individualidad; se va a la concepción del artista como genio, poseido del soplo divino, del rapto del que Socrates hablaba en el "Ion" platónico. Pero con genio mayor o menor el artista tenía que imbricarse en la estructura económica de su sociedad y recibir, co mo cualquier artesano, la paga de sus obras, remuneradas con dinero. Demanda y producción tenían que guardar un proporcionado equilibrio. El artista no superproducía, como en nuestros tiempos, para un comprador anónimo, sino que trabajaba por en cargo de un cliente. El principal y primer cliente era la -- Iglesia; después, las clases dirigentes que gustan de ornarse con lo superfluo. Iglesia y príncipes tenían sus necesidades artísticas; el artista satisfacía esta necesidad y recibía su remuneración. Las preferencias de los clientes determinaban el mayor o menor favor otorgado a los artistas. Algunos clientes se aficionaban a las obras de alguno de ellos y los adscribían de modo permanente o temporal a su servicio: Juan van Eyck, = Miguel Angel, Velázquez, fueron ilustres ejemplos. Apareció = el mecenazgo.

La riqueza independiente del rango social -comerciantes, banqueros- gusta de imitar a los príncipes en el nivel suntuario de vida; surgen el mecenazgo particular y el coleccionismo. Los Medici, Los Portinari, los Fúcares, coleccionan y protegen artistas. Después, al extenderse la riqueza dineraria, = con el aumento de la producción y del tráfico, nuevos estratos sociales acceden al bienestar y al consumo del arte- banqueros menores, comerciantes, magistrados; el coleccionismo = se extiende. En el siglo XVII, los burgueses de las ciudades = holandesas son clientes de los pintores -retratos colectivos de corporaciones, cuadros de gabinete; la relación entre obra de arte y dinero va apareciendo más evidente.

La Revolución francesa quiebra las estructuras tradicionales del mecenazgo en las clases superiores y en la Iglesia. Pero la democratización, relativa, de la riqueza no va acompañada siempre de la tradición del gusto.

La Administración, el Estado llano y la nueva burguesía son = herederos, mas bien torpes, de las clases ociosas y refinadas = del antiguo régimen; en lo que al arte respecta son advenedizos, parvenus. El Estado no sustituye eficazmente a los altos mecenazgos anteriores; obtusos personajes administrativos ponen su pata pesada en materias delicadas que no entienden. Su gestión no suple la función selectiva que la Iglesia, la Realeza o la aristocracia operaban naturalmente. Se crean órganos estatales para las Bellas Artes para premiar a los artistas de merito, pero los Salones Oficiales, o, en España, la Exposición Nacional, no suplen con tino y fortuna su misión selectiva.

El artista queda aislado de su relación natural y personal -- con el cliente; su libertad es desvalimiento. Surge como una necesidad de mercado el intercambio, el buscador del cliente anónimo cuyos gustos hay que satisfacer, no que educar. El arte se hace objeto de consumo, de comercio y las obras de arte valen lo que alguien está dispuesto a pagar por ellas. Por otra parte, las guerras, desamortizaciones, crisis, la inestabilidad de las fortunas arrojan al mercado masas enormes de objetos de arte que buscan, a través del comercio, nuevos propietarios. Al lado del comprador adinerado e ignorante, surge el coleccionista refinado y pobre que, con sacrificios y tenacidad, puede reunir un pequeño tesoro selecto; es el Cousin Pons de Balzac. Gusto y dinero, en gran parte de los casos, se han divorciado.

Con la aceleración de los cambios del gusto, los poderosos y el Estado se van distanciando de los artistas creadores; surge el tipo del artista maldito, del genio que no vende porque la sociedad no le reconoce. Es la historia del Salon des Refusés, de la incomprensión de los mejores. El drama del artista, desconocido en las épocas de la modesta artesanía anónima, nace ahora. Porque el artista auténtico quiere hacer su obra, expresarse, y se siente humillado, a la vez, por los gustos beocios de un público que le rechaza y por la explotación del marchante (1). El artista hambriento o fracasado del siglo XIX nace de esta situación. Los impresionistas -Monet, Renoir, Pissarro,- llegaron a carecer de todo, de colores inclusive. Sus cuadros, en el decenio de 1.870, llegaron a ser vendidos a cuarenta, cincuenta o cien francos. Lo mismo le ocurrió a la generación de Picasso a comienzos de este siglo. Decenios después, la especulación hacía subir estos precios miles de veces, hasta topes increíbles. Los artistas puros defendían su pureza; Pissarro escribía a sus amigos en 1883: "no es que crea que no hay que vender, pero es perder el tiempo pensar exclusivamente en eso; perdéis de vista el arte y exageráis vuestro valor" (2). Lo mismo en nuestro siglo: Michel-Georges Michel, en su libro Les Montparnos, que es una crónica novelada de la vida artística en el París de principios de este siglo, pone en boca de un pintor estas heroicas palabras: "Manger, je m'en f... Mais faire ce que je veux faire..." (3). El

(1) "Terrible período, para los pintores al óleo, el que corresponde al apogeo del segundo imperio. Todo lo que se aproximaba a la buena pintura, parecía entonces como lo peor." Así escribe Jacques-Emile Blanche en su libro Les arts plastiques, de la colección La Troisième République, París 1931, pág. 53.

(2) Pissarro, Lettres à son fils, París 1950, p. 44.

(3) Les Montparnos, París 1929, pag. 21. Este gesto de orgullo se repite en los raros artistas de nuestro tiempo que conservaron alta idea de la dignidad de su trabajo. El expresionista alemán Emil Nolde, en una carta de 1915 manifiesta, coincidiendo con el inglés Eric Gill, su indignación ante el contubernio del comercio con el arte. "Aunque acaso me quedé solo -decía- soy feliz de no depender de los comerciantes". Y en 1917, escribía: "Yo no tengo tienda, sino taller en el que trabajo. Y mi taller es, al propio tiempo, mi hogar". Véase P.F. Schmidt, Emil Nolde, Leipzig 1920, pág 14.

trauma está no solo en las dificultades que la vida, la vida diaria, tiene para el pintor que no vende, sino en la interrogante que Hermann Grimm se planteaba: "¿Qué es un artista sin público capaz de comprenderle"? Pero aun ese veneno de la necesidad de comprensión, de admiración, de gloria, es un tóxico moderno que nada tiene que ver con el valor intrínseco de la obra de arte. Los escultores que cincelaron las estatuas = de las catedrales góticas, aun las más sublimes, dormían apaciblemente, acabado su trabajo, sin la preocupación de leer = en los diarios las críticas de algún plumífero que les era -- bien inferior. Y, en cuanto al dinero, su contrato, previamente establecido y registrado por algún escribano, les aseguraba la congrua remuneración, y en paz. Hoy el dinero lo ha emponzoñado todo en la vida del arte. El mercantilismo y la especulación, mezclados con la obras de arte, dan por resultado escandalosas cotizaciones, en provecho de los intermediarios. Si se fija en 100 el valor de los cuadros impresionistas o = postimpresionistas en el mercado internacional hacia 1930, en 1960 sus precios habían subido el 5.000%. El mercado de arte entre 1925 y 1960, nos dicen los expertos, había subido sus = cotizaciones un 300% más que la Bolsa. La consecuencia fue la peor: La mejor inversión para los especuladores era la obra = de arte (4).

Nació de aquí esa fiebre de especular con las obras de arte = que, al fin, como todos los males, vino a abatirse sobre nuestra España, siempre retrasada. Si los Austrias y Borbones tienen derecho a figurar en la historia como magnos coleccionistas de buen gusto, la aristocracia española no siempre siguió su ejemplo; retratos de familia, cuadros para sus fundaciones religiosas fueron, principalmente, sus encargos artísticos. El nuevo coleccionismo se nutrió de otras clases sociales: los = grandes banqueros, los grandes hombres de negocios, clases -- que en un país como España, con tan escaso sentido de lo económico y su desdén hidalgo por las ocupaciones mercantiles, no fueron muy fomentadas por el poder; preferíamos entregarnos a la banca extranjera que se llevaba sus ganancias del país. Tam poco participamos adecuadamente en el XIX en la expansión de riqueza que la revolución industrial trajo consigo. Las gran-

---

(4) Tenemos ya manuales clásicos sobre la materia. Lo es el = libro de Richard H. Rush, Art as an investment, New York 1961, del que existe una traducción italiana, Arte come = investimento, Milan, s.a Aldo Martello, Editore. También, el libro de Gerard Reitlinger The Economic of Taste. The Rise and Fall of Picture Prices (1760-1960) London, 1961. Por otra parte, la realidad, históricamente conocida de = que los artistas que, por parecer revolucionarios o extra vagantes, ofensivos para el gusto establecido y desdeñados por su tiempo, sean luego los más estimados, ha favorecido el falso razonamiento de que todo artista que hoy ofende al gusto de la mayoría es, obligadamente, el mejor. Es éste uno de los sofismas que favorecen las más irracionales especulaciones y que ya va conviniendo desenmascarar. Es curioso que, en nuestros días, los términos se han invertido; cuanto más deshumanizado y agresivo es un arte, mayor apoyo encuentra en los poderosos.

des fortunas se hicieron por los proveedores del Estado y del Ejército en un siglo de penuria y guerras civiles mientras = nuestros ferrocarriles los construían los franceses y los ingleses explotaban nuestra minas. La desamortización, ocasión perdida, sólo enriqueció a paletos y a usureros de los que no había que esperar mecenazgos. La riqueza siguió, en nuestro = concepto, identificada con la tierra pero la propiedad territorial no es expansiva, ni generosa. Y menos en nuestro país: = los grandes terratenientes eran nobles que se arruinaban poco a poco y entregaban sus tierras al cuidado de sus administradores, paletos taimados y poco fieles que se enriquecían con = el descuido de los señores.

Artísticamente, España se empobrecía en pura pérdida también = durante todo el siglo. Las depredaciones de los generales de Napoleón, saqueando iglesias y monasterios, -no hay que olvidar tampoco a Wellington- formaron grandes colecciones que en Francia o en Inglaterra se quedaron. A ello siguieron después los razzias de marchantes y coleccionistas extranjeros en la España posterior a la desamortización; el Barón Taylor formó la colección para Luis Felipe de Orleáns que llegó a reunir = 402 cuadros españoles. Y con retales de este inmenso saqueo = de las casas religiosas constituyeron sus colecciones los pocos coleccionistas notables del siglo pasado: el Marqués de = Castro Serna o los banqueros isabelinos: Aguado, Remisa, Salamanca. Sus obras acabaron dispersándose también. Sus inversiones en obras de arte fueron gangas y en todo caso se alimentaban de obras que estaban en España, , sin adquirir nada en el Extranjero.

España se cerraba una vez más sobre sí; ni los coleccionistas, ni, claro es, el Estado, se interesaron por el arte que fuera de España se producía. Concretamente, en el país más próximo, en Francia, capital de la pintura en el XIX; por eso no hay = en España, que yo sepa, ningún David, ni Delacroix (5), ni Courrot, ni Courbet, ni impresionistas, ni post-impresionistas, = cuando estos cuadros pudieron adquirirse en el mercado contemporáneo a precios harto modestos (6). Porque ricos, ricos, siempre hubo en España con capacidad económica para haberlo = hecho; muy pocos de ellos tuvieron aficiones artísticas y los que las tuvieron, no se aventuraban fuera del pobre mercado = nacional, ni de la caza de gangas del chamarileo interior. = Porque, con tan pobre situación, no era de esperar que se -- creara en España un mercado de arte de obras antiguas de alguna entidad y solvencia. Todavía en este siglo, Augusto L. Mayer, decía, según le oí a mi amigo Juan Allendesalazar, que = en España no había anticuarios, sólo había traperos. Aun los chamarileros que manejaban millones tenían unas tiendas de = bric-à-brac galdosiano y, todo lo más, actuaban como agentes o espías de marchantes extranjeros a los que procuraban, cuando podían atraparlas, las mejores piezas.

---

(5) Un solo Ingres conozco, y no muy representativo, en la colección ducal de la Casa de Alba.

(6) Estoy seguro de que en los últimos años algún cuadro habrá entrado en colecciones españolas con atribuciones de campanillas, de las que mi experiencia me dice que hay = siempre que desconfiar.

El ciclo era éste; familia arruinada o comunidad religiosa menesterosa>chamarilero> venta en comisión a un marchante forastero> aparición de la pieza en un gran museo o coleccionista de Europa o América. Así desaparecieron obras maestras de Murillo, de Zurbarán, del Greco o de Goya, más buen lote = de pinturas no españolas que aquí se conservaron durante siglos, especialmente flamencas. Los españoles no compraban cuadros de valor internacional, ni siquiera de aquellos pintores españoles que armaban ruido en París; el caso de Fortuny se = repitió con Picasso o con Gris...

Los cambios de situación en el mercado de arte español han seguido siempre a las catástrofes históricas (Guerra de la Independencia, desamortización, guerras civiles). La contienda de 1936 al 39 fue, no sólo una guerra civil, sino, no lo olvidemos, una revolución. En las grandes ciudades españolas -Madrid, Barcelona, Valencia- un régimen negador de la propiedad se ensayó en esos tres años. Las obras de arte, abandonadas o en peligro muchas de ellas, fueron recogidas e incautadas como paso para una colectivización. Al terminar la guerra, arruinadas muchas familias, desmanteladas iglesias y conventos, la economía destrozada y la inflación creciente determinaron -- otro cambio de manos en las obras de arte. Todo se vendía en aquellos años y en la arena estaba una clase agresiva de nuevos ricos y especuladores que, la mayor parte sin gusto cultivado ni entrenamiento anterior, se lanzaron a la adquisición de obras de arte como medio de invertir un dinero que les sobraba y cuyo valor se deterioraba rápidamente. En un país, como el nuestro, no preparado para este tráfico, todo se improvisó: nació de la nada un comercio de obras de arte que desbordó el cuadro de los viejos anticuarios o comisionistas. Gente de clase media y aristócratas déclassés se dedicaron al = corretaje de obras de arte que enajenaban las viejas familias que tenían que reducirse y recomenzar su vida. Fue una fiebre. Como la gente que compraba no tenía gusto ni experiencia propia se improvisó también otra clase apenas existente en España: el soi-disant experto. Plumíferos señoritos arruinados, = restauradores de cuadros, críticos de periódico, ex-coleccionistas o, simplemente, frescos desaprensivos, con la adición de algún viejo erudito, acudían a poner su vaso al grifo, según la frase de D. Antonio Maura. Se dedicaron a pontificar = como expertos y connaisseurs y llenaron el mundo de certificados, papelititos firmados por ellos en los que el firmante, con autoridad que él mismo se concedía, afirmaba que el cuadro que le había sido sometido era Greco, Zurbarán, Fortuny o Lucas -o el Bosco, Rubens o Rembrandt, que tanto daba-. Afirmación, naturalmente, remunerada en proporción con el valor que al cuadro se atribuía. Buen negocio. Papeletito en mano, el comprador quedaba ya tranquilo en cuanto a la seguridad de su inversión; el cuadro estaba expertizado (7); y si el experto ma

(7) Es increíble el número de certificados desprovistos de cualquier seriedad y fundamento en la atribución que han desfilado ante mis ojos en mi vida de Director de Museo o de investigador, no sólo en España, sino fuera de ella, firmados por supuestos expertos españoles. Algunos llevaban el nombre de personas respetables; escritores de arte o = arqueólogos y aun de directores de instituciones artísticas que contribuían así a la confusión. Ni que decir tiene = que también se falsificaban los certificados, en ocasiones

nejaba una pluma y lo publicaba en un periódico o revista, mejor; entonces estaba catalogado, palabra que los marchantes = pronuncian con unción beatífica. Los casos eran muy distintos; = en casos de osadía o ignorancia, la atribución era ridícula y gratuita; el atrevido firmante daba nombres al buen tun-tun, sin la menor idea de lo que decía. Se trataba de lo que en la jerga de oficio se llama bautizos, atribución de nombre ilustre por-- que sí, para elevar el precio de la mercancía. Había casos en que una buena pintura era adscrita absurdamente a un pintor de otra escuela o de otra época, por las buenas. A veces se = trataba de un falso, hábil o torpemente fabricado, según las circunstancias (8). Con estos certificados muchos expertos = se ayudaban a vivir; alguno se fabricó con ellos un regular bienestar o una modesta fortunita desde los años 40 en adelante. ¡Coleccionistas, cuidado con los expertizajes!.

La pintura contemporánea se vendía poco y por bajo precio entonces, pero también fue utilizada en esos años como instru-- mento de especulación indirecta. En aquella España, falta de divi-- sas, de materias primas, de bienes de cualquier clase, muchos productos estaban sometidos a precios oficiales. Las fábricas burlaban muchas veces esas regulaciones, saldando la diferen-- cia de lo que cobraban con lo que debían cobrar con facturas de venta de pinturas contemporáneas que, efectivamente, adqui ría el fabricante, pero a las que se atribuía el precio neces-- sario para encubrir el estraperlo.

Como, pese a lo que se diga, España no tiene autonomía econó-- mica, el verdadero boom vino cuando el mundo, restañadas las heridas de la guerra del 39 al 45, restauró su prosperidad y subió el mercado internacional de las obras de arte. Esto ocu rrió a partir del año 48 y, sobre todo, desde el decenio de = los 50. España, aún maltrecha tras la guerra, pudo decirse = que entró en este mercado común, sin dificultades, del alcis-- mo de las obras de arte. El barullo inflacionista del mundo = artístico se institucionalizó; los especuladores vulgares de los grandes negocios, export-import, inmobiliarias, improvisa da industria, con millones a manos llenas, habrán oído ya lo que hace días se ha dicho en un simposio internacional cele-- brado en Madrid: que en época de inflación sólo las casas, los solares y las obras de arte son inversiones seguras. Pero el inversor necesita del intermediario. Entre 1939 y 1960 poca = pintura antigua quedaba ya por vender en España. Cuando una = pieza excepcional se presentaba como enajenable, entonces ya no eran los chamarileros españoles, sino las grandes firmas = internacionales, los grandes coleccionistas de fuera de Espa-- ña, los que acudían a la puja privada. A veces, la legislación española sobre exportación de obras de arte era una barrera =

---

(8) La prosperidad y la inflación recrudecen la fabricación = de falsos o su puesta en circulación. Se falsifican hasta pintores modernos que ya han muerto, incluso algunos recién desaparecidos. Había en Madrid nidos de falsos que lanza-- ban personajes extraños, a veces totalmente alejados del mundo artístico; lo mismo ofrecían falsos Grecos, falsos Zuloagas o falsos Solanas... Son generalmente gente turbia y peligrosa. Por negarme a reconocer como auténtico un fal so Zuloaga -pintor que había estudiado recientemente- y = qué me mostraba un conocido, me llegaron indirectas ame nazas de represalia física contra mí. Las anécdotas serían = inagotables.

difícil de salvar y entonces había que organizar la evasión = clandestina. Se buscaba un testaferro, a veces un diplomático, y la cosa salía bien, sobre todo, si el cuadro no era muy grande. = Casos de Grecos y Goyas de ilustres familias, comprobados como exportados ilegalmente, llegaron a los tribunales de justicia.

Pero ese filón se acababa. Entonces la especulación se dirigió al arte contemporáneo. En épocas de inflación, todo puede valer dinero. España seguía apartada del mercado internacional, sólo podía ofrecer el género nacional. Pues bien, todo = servía. Los nombres, triunfadores, de Dalí, Miró, Tapies, etc, etc. servía para justificar el lanzamiento de una escuela española de vanguardia. Algunos nombres españoles, discretos nada más, se habían abierto ya camino en el mercado de Nueva York. Se conectó con Nueva York; el pool internacional de las salas de arte es una realidad positiva, en ciertos estratos.

Yo me acuerdo de los años 20, cuando sólo dos ó tres salas de exposiciones funcionaban en Madrid, con escaso rendimiento, = generalmente unidas a librerías ó almacenes de productos para pintores. Hoy existen en Madrid -lo leía en un periódico, hace unos días-, unas 270 salas de arte, bien instaladas, bien iluminadas, con caros catálogos bien ilustrados para cada exposición. Si pensamos que la exposición de un artista está abierta unos 10 días, generalmente, y que cada exposición albergue 20 obras, tendremos que, en una temporada de 10 meses -se llega hasta = julio, se puede empezar en septiembre- cada sala expone 600 = obras, generalmente pinturas, lo que da un total, en la temporada, de unos 162.000 cuadros. Barcelona no está por bajo de Madrid en el número de salas ni en la frecuencia de exposiciones, lo que nos lleva a pensar que entre las dos ciudades -- principales de España se alcanzaría la cifra de 324.000 pinturas presentadas al público anualmente. Con Valencia, rebasaríamos las 350.000 y a ello habría que agregar la cifra, nada fácil de calcular, de las obras que se exhiben en otras provincias, que todas ellas tienen ya su mundo de marchantes = -Alicante, Bilbao, San Sebastián, Santander, Málaga y la Costa del Sol, en primer término-. ¿Cuántas obras se producen y se exhiben en salas especiales en toda España? ¿A cuánto asciende el volumen de dinero que moviliza este negocio? ¿Qué = consecuencias tiene esta inflación sobre la calidad artística de lo que se expone?

Dada la escasa importancia del comercio de arte en España durante los decenios anteriores, es evidente que el noventa por ciento, al menos, de los nuevos marchantes habrán de ser inexpertos e improvisados. Sería una curiosa investigación socio-económica, de las que ahora tanto se prodigan, averiguar quiénes son y de qué extracción proceden tales dueños de salas de exposición. Muy pocos serían los comerciantes atraídos a este campo desde otras esferas mercantiles, aunque los hay, sobre todo, mueblistas, libreros, decoradores, joyeros, etc. En muchos casos, el que aporta el capital no aparece como el dueño del negocio, encubriéndose con un apoderado, socio o familiar que dé su nombre. Hay ingenieros, abogados, arquitectos, pintores, coleccionistas, profesores, damas de sociedad, etc., = etc. En todo caso, el marchante ajeno al arte pone al frente de su negocio a una persona que hace de relaciones públicas: =

universitario, escritor, chamarilero... Ya en los años anteriores al boom, he visto yo a un periodista mediano, crítico de arte de poca altura, saltar a la Presidencia del Patronato de un Museo y bajar después a encargado de ventas en una sala de arte de escasa categoría. En el mundo internacional, los monstruos sagrados del comercio de arte -el gran comercio de arte, el que vende a los Museos y coleccionistas de América- pueden incluso tener a sueldo a ciertos conocidos conservadores de museos que les informan o los asesoran en casos señalados, más o menos secretamente. Claro está que la mayor parte de las veces es un secreto a voces y las gentes del mundo artístico saben a qué atenerse a este respecto. Algunos han hecho compatible la Dirección de un gran museo con este expertise venal; ilustres ejemplos podrían aducirse desde la mitad del XIX, al menos.

No creo que haya un censo de artistas en nuestro país. Pero ¿a qué llamamos artista hoy? Porque en nuestros días no hay criba, ni selección, ni inhibición alguna en los que exponen. Hoy presenta sus cuadros, sin complejo, el joven apenas iniciando en el manejo de los pinceles, la señorita aficionada, la dama que, aburrida y acomodada, quiere sentirse ligada a un mundo exciting; al lado de ellos, en minoría, el artista de vocación, el profesional con decenios de práctica del arte (9). Lo importante es fabricarse pronto un curriculum, con recortes de prensa y prólogos de personas más o menos conocidas -a veces totalmente desconocidas- al frente de los catálogos. Todos tienen premios en una bienal provinciana, cuadros en Museos o colecciones, a veces en América o Australia, de todos ha escrito alguien que son geniales o exquisitos o, al menos, que tienen un mensaje, social o psicológico -freudiano muchas veces- que comunicarnos. La exageración, la retórica o la extravagancia, el exhibicionismo tejen sus redes en torno a estos genios al por mayor y nos perdemos en su maraña y, en tantos elogios de los que nos sonreímos. Pero la rueda marcha, y alguien, muchos, ponen el vaso a la espita.

Por si esto no fuera bastante, han aparecido hace unos años las subastas que se han convertido en Bolsas supletorias para ayudar a la inflación con espectáculos sociales, en ferias de vanidades que agitan cifras, pujas y resultados en los que muchas veces no creemos. Se lanza un cuadro como globo-sonda para ver lo que puede obtenerse, siempre con un precio más alto que el último de que se haya oído hablar del mismo autor, se hace subir la cifra por los procedimientos acotumbrados; si se fracasa, se camufla la venta pujando el mismo propietario o sus amigos; en caso extremo, se retira y se guarda el cuadro para lanzarlo meses o años después cuando se haya olvidado el fracaso. Pero el dinero se mueve; artistas por los que nadie hubiera dado una suma de cinco cifras aparecen obteniendo precios de seis y de siete. ¡Cuántos entusiastas inversores perderán, con el tiempo, sus ilusiones y su dinero! Pero el in

---

(9) He leído en una revista internacional que se calcula en 1.000.000 el número aproximado de pintores que existen en el mundo.

termediario cobra sus comisiones y prospera. En las subastas, la comisión suele ser del 30%; en las salas de exposiciones = los artistas pueden ser esquilados con el 40 o más. Ya se sabe; local, luz, catálogos, propaganda, obsequios; a veces = -demasiadas- un cocktail de inauguración...

Que en nuestro semi-desarrollado e inflacionario país se mueve dinero en torno a este negocio lo prueba el hecho de que, = por primera vez en la historia, alguna casa internacional de subastas ha venido a plantar sus tiendas en Madrid, para llevarse lo que pueda de este botín ocasional... hasta que deje de rendir. Entramos en el mercado internacional por la gatera; exportando pintores de fama improvisada y, desde luego, en su mayoría abstractos, para el consumo de países más poderosos, = y así nuestro dinero ingresa en negocios extranjeros que vienen a explotar esta anómala situación. Pero no se enriquece = España con cuadros de primera fila ni de ayer ni de hoy, ni = nuestros museos o nuestras colecciones verán advenir, en esta oleada, obras que contribuyan a ensanchar nuestras curiosidades o a aumentar el Tesoro artístico. Y el Estado, siguiendo el boom, organiza exposición tras exposición y gasta millones en transportes, catálogos, viajes, empleados... sin que enriquezca a nuestros Museos con nuevas e importantes obras. Y ha derrochado millones en un Museo contemporáneo que no sabremos con qué llenar (10) y donde jamás se colgará un cuadro extranjero importante, porque se alimentará de la producción local, continuando nuestra clausura cultural.

No me interesa tanto lo que haya en todo esto de fenómeno económico, fatal a veces, en su proceso inflacionario y especulativo, como los efectos, que creo negativos, sobre el arte mismo. Nuestro país era pobre, pero digno, y no había entrado en el camino de la comercialización masiva de las artes que tan dura y noblemente condenaba el inglés Eric Gill hace 40 años. No es progreso haber degradado este mundo puro a costa de haber enriquecido a algunos pintores... y a casi todos los marchantes o intermediarios. Me he formado al lado de un maestro universitario, D. Elías Tormo, que siempre hizo principio de permanecer alejado totalmente del mundo del comercio. Recordaba yo, al morir Sánchez Cantón, que en un libro publicado en 1912 se felicitaba en el prólogo de que no hubiera arraigado en España "la planta maldita del crítico comerciante" = (11). Ya no hubiera podido escribir esas palabras porque la ola espuria de la especulación con las obras de arte ha llevado su degradación a ciertos estratos que antes se consideraban limpios de afán impuro de lucro, y la sociedad de entonces no hubiera aprobado la tolerancia con que en nuestros tiem

---

(10) Llevamos, en cambio, años hablando de la descongestión = del Museo del Prado o de la necesidad de un teatro de = ópera y ballet, sin que pasemos de la palabras vanas.

(11) Me refería al libro Retratos del Museo del Prado publicado por la Junta de Iconografía Nacional, págs. XII-XIII. Me referí a ello en la necrología de Cantón. (D. Francisco Javier Sánchez Cantón. In memoriam...) publicada en = la revista "Academia" (órgano de la de Bellas Artes), Madrid, 1971.

pos relajados se conllevan las transgresiones de unas normas éticas, no escritas, pero que no perderán nunca su validez para los que todavía llamamos personas honorables.

Dinero, especulación, inflación han venido a perturbar en nuestro país, tradicionalmente pobre, pero honrado, la vida del arte en toda su compleja trama de conexiones. Sin confundir prosperidad con corrupción, no creo que podamos felicitar nos de ello. En la descripción de los fenómenos de nuestro tiempo no me resigno a desdeñar ciertas consideraciones éticas, aunque no sea mi propósito predicar en desierto...

\*\*\*\*\*