

Temática y academicismo.
Los géneros en las exposiciones nacionales españolas
*entre 1901 y 1917*¹

María Jesús RUEDA GARCÍA

El estudio que sigue está centrado en las Exposiciones Nacionales celebradas entre los años 1901 y 1917 y, si como sucede con todas las compartimentaciones históricas, esta también puede parecer arbitraria, lo cierto es que esa arbitrariedad queda matizada por lo que, desde el punto de vista histórico y, sobre todo, artístico, supone dicho período. Un período que, por encima de cuestiones más a o menos accidentales queda delimitado por dos importantes crisis que implicaron a la sociedad española en su conjunto y que supusieron sendos cataclismos de una entidad que sólo fue superada por el conflicto del 36: la crisis «colonial» del 1898, que de hecho obligó a un replanteamiento de la idea que, hasta entonces, se había tenido de España, y la crisis institucional del año 1917 que, también de hecho, ponía sobre la mesa la necesidad de una reforma radical de las estructuras que caracterizaban la realidad española. Por ello y, sobre todo, por la «obsesión»

¹ El presente estudio forma parte de un trabajo más amplio sobre las exposiciones celebradas en ese período, que habrá de culminar en mi tesis doctoral dirigida por la profesora Carmen Pena. Por esa razón, los datos expuestos a continuación tienen carácter orientativo. Los trabajos sobre las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes publicados en España no son muy abundantes. No obstante y por razones fáciles de comprender, la mayoría se han centrado en el siglo XIX. La tesis doctoral del profesor Gutiérrez Burón es uno de ellos y jalón de obligada referencia para contemplar la pauta evolutiva de todo el fenómeno académico. También en 1988 se expuso en el Centro Cultural del Conde Duque una exposición referente a los premios en pintura en las Exposiciones Nacionales celebradas a lo largo del siglo XIX. Sin olvidar el trabajo de Pantorba que recoge noticias y datos sobre todas las Exposiciones Nacionales hasta 1968.

de las autoridades académicas de entonces por forzar la relación entre arte y realidad cultural, cabía suponer que sería posible rastrear en el terreno artístico indicios o, incluso, testimonios que permitieran comprender la integración entre el arte y la sociedad de aquel tiempo de «entrecrisis». Desde esa hipótesis, realizamos este trabajo empleando como soporte básico y de contrastación el análisis del componente iconográfico de las pinturas presentadas a las mencionadas Exposiciones Nacionales.

¿REALISMO O COSTUMBRISMO?

Es posible que a estas alturas no merezca la pena discutir si la manera de interpretar la realidad que hallamos en las representaciones del primer cuarto de siglo ha de ser considerada «costumbrismo» o «realismo». Sin embargo, el problema implícito en ese dilema encierra algunas circunstancias que, a su vez, ayudan a comprender ciertas cualidades que observamos en ese tipo de pintura y aunque sólo sea por ello, merece la pena detenerse brevemente en el debate terminológico. A través de las «fuentes directas» y explícitas, por la abundancia de referencias poéticas, resulta muy difícil encontrar una formulación de síntesis sobre las pretensiones de este tipo de pintura, pero no es tan difícil hallarlas de modo indirecto. En todo caso, parece obvio que dicho «realismo» se concreta, en primer lugar, en una pintura que en el aspecto estructural de la representación se muestra vinculada a la «realidad visual», es decir, de acuerdo con el cono visual de la tradición albertiana, y en segundo lugar, circunscribiendo los motivos iconográficos a cuestiones asimismo «reales». Sin embargo, un repaso superficial a la pintura de esos años altera bastante los matices de objetividad con que aparece arropado el término «realidad», porque no se pintan realidades sin más, sino un tipo muy concreto de «realidades», unas «realidades» tan normalizadas que ante nuestros ojos quedan desnaturalizadas, al menos, en lo que debería suponer su conexión con la realidad social de la España de principios del siglo XX. Cualquiera que sea el punto de vista que se elija, resulta difícil reconstruir (o interpretar) la realidad de la España de aquellos años con gitanos del Sacromonte, agricultores segovianos endomingados o vestidos con trajes de alcaldesa de Zamarramala y cosas por el estilo. Y si de hecho, no se trataba de presentar la «realidad» de España ¿qué se perseguía? La respuesta la encontramos con mucha frecuencia sobreentendida o, incluso, formulada de modo implícito en los comentarios artísticos de la época; acogiéndonos a las palabras de Francés, planteadas con carácter contrapuntístico frente a las vanguardias, de lo que se trata es de «representar de un modo bello los aspectos de la vida». Es decir, las obras en cuestión no son sino un amplio repertorio de imágenes que casi de forma

invariante aluden a «realidades» poetizadas (tanto en sentido positivo como negativo)² que, casi siempre, atienden a fenómenos propios del ambiente rural previamente seleccionados. Nos parece muy significativo el comentario del propio Francés al referirse a la figura de Zuloaga³:

«Es el pintor más genuinamente español de nuestra época. Recordad sus ídolos: Velázquez, Greco, Goya. Evocad sus figuras de campesinos castellanos de mozas andaluzas, de toreros, de frailes, de mendigos, de fanáticos religiosos, de hidalgos que parecen arrancados de cervantinas páginas; sus paisajes de viejas y románticas ciudades, de llanuras desoladas, de plazas pueblerinas calenturientas por la fiebre de las capeas; pensad por un momento en el propósito flagelador, cicatrizador, de sus cuadros en que se muestra la barbarie taurina ó el embrutecimiento de los hombres adormecidos en los pueblos muertos, bajo una fe más idolátrica que consciente. Sin embargo, esta pintura realista, exacta y verídicamente realista, de España, es lo que se devuelve á Zuloaga como un reproche de inverosimilitud. Porque tenemos automóviles y aeroplanos y telégrafo sin hilos creemos que toda esa lepra ancestral ya no existe en España. Se repite el caso de la dama vieja y fea de la poesía clásica al arrojar el espejo en vez del rostro fielmente reflejado por aquél.»

Y seguimos entrecomillando el término «realidades» porque, incluso con los matices señalados no acaba de quedar ajustado el sentido del término. Sin negar la existencia de obras estrictamente «realistas»⁴, lo cierto es que alrededor del 90

² En algunas ocasiones, con matices críticos.

³ LAGO, S.: «El arte de Zuloaga». *La Esfera*, 1917, s/p.

⁴ GUTIÉRREZ BURÓN, J.: *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987). Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1987, p. 34, establece una valoración que aparece contrastada radicalmente en la práctica de las Exposiciones Nacionales del período estudiado: «...Será en la última década cuando la cuestión obrera aparezca directamente en la prensa y en las exposiciones nacionales, después de que la pintura realista recibiera su consagración oficial con la primera medalla de Luis Jiménez Aranda en la Exposición Universal de París de 1889 por su obra “La sala del hospital en la visita del médico en jefe” (nota 76: “este hecho y el cambio temático lo pude destacar ya en las comunicaciones presentadas en el V Congreso del CEHA”, Barcelona, 1984 y IV Congreso de Arte Aragonés, Benasque, 1985) A partir de ese momento los temas realistas y la problemática del mundo obrero no sólo se presentan frecuentemente en las exposiciones nacionales sino que obtienen primeros premios tanto en su versión de huelgas o manifestaciones —“Una huelga de obreros en Vizcaya” de Cutanda (1892) —accidentes o desgracias —“Una desgracia” de José Jiménez Aranda (1890), “¡Aún dicen que el pescado es caro!” de Sorolla (1896)—, o sus repercusiones sociales como “¡Otra Margarita!” (1892) y “Trata de Blancas” (1897) del mismo Sorolla, sin olvidar el premio de honor de su “Triste herencia”, aunque ya en 1901. Culminando todo este proceso con el tema propuesto por la Academia en 1899 para la oposición de premiados a Roma: “La familia del anarquista en el día de su ejecución”. En las Exposiciones del período estudiado las obras relacionadas con la cultura industrial oscilan entre poco más del 2 % (en 1901) y el 0,5 % (en 1917), en un proceso de «decadencia» que deja poco lugar a dudas, con independencia de que tan bajos porcentajes integren obras de tanta calidad como «Barcelona, 1902» de Casas.

por ciento de los temas iconográficos que aparecen en las pinturas presentadas a las Exposiciones Nacionales recogen hechos, circunstancias o personajes propios del ámbito rural, matizada o decididamente inclinados hacia una cierta visión etnográfica⁵. Así, pues, nos hallamos ante un concepto de «realidad» que, sobre todo, parece corresponder a una concepción cultural muy arraigada entre algunos sectores de la intelectualidad española de aquellos años y que no sabemos bien si es un remanente de época romántica o un antecedente de ciertas ideologías «nacionalistas», que comienzan a ser muy activas a finales del período estudiado, que también podemos registrar en el paisaje, pero que en todo caso, se traducen en un repertorio iconográfico de muy poca relación con lo que, por ejemplo, se venía entendiendo por «realismo» en los ambientes literarios desde mediados del siglo XIX y, más concretamente, desde la obra de Pérez Galdós⁶.

El «realismo galdosiano» o, incluso, el que encontramos en la obra de Pío Baroja, es un «realismo urbano» con múltiples referencias a las raíces «oscuras» de la mentalidad española tradicional, pero que nunca pierde de vista la más prosaica realidad de una sociedad que está sufriendo las transformaciones impuestas por esa Revolución Industrial que, de modo colapsado e irregularmente, va modificando todas las facetas de la vida cotidiana de una población que, poco a poco, comienza a concentrarse en las grandes ciudades y, sobre todo, en los

⁵ También habría que matizar mucho sobre el carácter «etnográfico» de las pinturas de pretensión etnográfica, porque también en ellas queda patente la voluntad «poetizadora» de dichas representaciones.

⁶ Caudet, en su edición de *Fortunata y Jacinta* (PÉREZ GALDÓS, B. (1887): *Fortunata y Jacinta* (ed. de F. Caudet). Madrid, Cátedra, 1985) ya subraya el carácter descriptivo de la obra de Galdós; un carácter descriptivo que no se restringe a un ambiente social o cultural preseleccionado, sino que procura integrar todas las circunstancias que configuran el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX. Por su parte, García Lorenzo, en la introducción de *Misericordia*, sostiene que Galdós (junto con Mesonero Romanos) es «... el pintor literario del Madrid decimonónico. Calles y plazas, comercios y figones, barrios y edificios, por las páginas de Galdós pasa un Madrid rico en perspectivas, diverso y contrastado (...) actuando de cronista de un presente; un hoy observado, vivido, analizado hasta los últimos rincones del acontecer que forma la intrahistoria de su sociedad. Por el mundo novelesco de Galdós pasan los lugares madrileños más elegantes de su tiempo —desde el burgués barrio de Salamanca hasta el aún hoy famoso restaurante Lardhy—; pero... desfila también la miseria de barrios como el de las Injurias o figones como el de Boto...». (PÉREZ GALDÓS, B. (1897): *Misericordia* (ed. de L. García Lorenzo). Madrid, Cátedra, 1983, p. 13). Son abundantes los autores que coinciden en la misma idea, por ejemplo, Sainz de Robles escribe: «Ni uno solo de los barrios madrileños fue olvidado por Galdós. Diríase que tuvo particular empeño en que sus novelas los exaltaran uno a uno, destacando con mucho bulto sus «distintas fisonomías» y sus «caracteres distintos»... considerando con sutileza su afinidad con las personas que los habitan» (SAINZ DE ROBLES, F. C.: *El Madrid de Galdós o Galdós, uno de los «cuatro grandes»*, no madrileños, de Madrid. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1967, p. 15).

nuevos focos industriales. Así, pues, también nos encontramos ante la necesidad de atender a los problemas planteados en torno al desarrollo de lo que se ha dado en llamar «regeneracionismo» que, con la urgencia derivada de la crisis del 98, va a conformar la España de los años que median entre las dos crisis de los años 1898 y 1917, que vienen a coincidir con los límites cronológicos de este trabajo.

Por lo que ahora interesa, señalaremos tan sólo que ese «regeneracionismo» aparece empeñado en resolver el problema de cómo afrontar la nueva realidad de España en su proceso de integración en el desarrollo europeo, a partir de las tradiciones culturales propias. Surgirá así la pretensión de reconducir esas tradiciones en un nuevo «modelo nacional» que será el verdadero caballo de batalla de la mayor parte de los políticos y tratadistas no periféricos⁷ que ejercieron su función entre mediados del siglo XIX y la Guerra Civil y que se aglutinaron en torno a los dos grandes sectores ideológicos que caracterizan la acción política de todo el siglo: el sector «oficialista», articulado en «teoría», en liberales y conservadores, y el sector que podríamos llamar «progresista», agrupado en torno a lo que se ha dado en llamar los «librepensadores».

El primer grupo tratará de concretar ese nuevo «nacionalismo» mediante iniciativas que girarán, durante todo el período, en la idea del «peligro exterior», materializado, primero, en las guerras coloniales y en sus secuelas y luego, en la guerra de África⁸, que llevará a la conocida inflación «militarista», que, a su vez, acabará en el fenómeno franquista, y el fomento de un sentido «nacional» sustentado, sobre todo, en circunstancias institucionales, bien de carácter histórico, bien de naturaleza coyuntural. En relación a los «librepensadores», se

⁷ Por esos años, se está viviendo un auge nacionalista materializado en Cataluña y el País Vasco, en este último caso, como remanente de la situación generada por las guerras carlistas.

⁸ GUTIÉRREZ BURÓN: *Op. cit.*, pp. 39-41, a propósito del siglo XIX, se refiere al problema refiriéndose a la importancia que las expediciones coloniales y, en especial, la «guerra de África», tuvo para la conformación de un cierto sentimiento «nacional» que tuvo su reflejo en la proliferación de concursos literarios y artísticos como el convocado por el Duque de Fernán Núñez, y publicaciones como el «Romancero de la guerra de África» (1860). Según este autor, «La “guerra de África” tuvo también una especial incidencia en el campo artístico en general, baste citar el caso de Fortuny, y en especial en relación con las exposiciones nacionales, no tanto por la contribución temática, cuanto por la contribución a la creación de un clima de optimismo y de regeneración nacional...» Sentimiento «nacional» que, por otra parte, relaciona con fenómenos de gran trascendencia en el período que nos ocupa: «El sentimiento nacionalista también estuvo presente en la aceptación o rechazo de la influencia extranjera en el desarrollo de la vida cultural española. En principio hubo pleno consenso a la hora de constatar la trascendencia de la influencia francesa que para García y Tassara, ya en 1841, era “tan patente y con tanta generalidad reconocido” ...» (...) (p. 45) «...a todo lo largo del siglo XIX hay un claro sentimiento antifrancés en el mundo artístico español. Sentimiento que aparece tanto a nivel formal o de ejecución como temático, lo que puede explicar el éxito y aceptación de asuntos relacionados con la guerra de la Independencia...»

concretarán, por un lado, en propuestas de muy escasa implantación popular y en los fenómenos internacionalista de índole social pero, sobre todo, en lo que parecía ser la salida natural de dichas corrientes: la convergencia con las corrientes nacionalistas «reales», es decir, las que culminarán en la materialización institucional de las nacionalidades vasca y catalana⁹.

En cuanto a los resultados globales de estos intentos, hay que destacar un escaso éxito en el empeño de convergencia con el desarrollo de las culturas europeas y la aparición de unos modelos ideológicos, fuertemente institucionalizados, que no parecen tener otro fundamento que el aportado por la tradición histórica, y que se van a mostrar muy activos en todo lo que rodea a las artes plásticas, donde apenas se advierte esa sensibilidad hacia fenómenos culturales propios de la relativa pero importante expansión industrial y financiera de aquellos años.

Aún en 1923 Villaespesa¹⁰ describe las cualidades de la «realidad andaluza» en unos términos que reflejan, de forma muy elocuente esa idea de seguir aferrándose a la tradición histórica. Una descripción que encontraremos repetidamente interpretada en la pintura del primer cuarto del siglo XX:

«... Andalucía, la tierra del sol y la alegría, de los toros y de las procesiones, de los vinos y de las castañuelas, de las mujeres celosas y de los bandidos apasionados!... ¡Un regocijante y abigarrado pandero con cerco de madroños, con caireles y lazos... Un pueblo cinematográficamente pintoresco —patillas de boca de hacha, sombrero calañés, chaquetilla corta de terciopelo, calzón de punto y polainas de contrabandista —que cabecea de pereza, al arrullo amodorrante de una fuente de mármol, en la semipenumbra corrosiva de un patio árabe, con la clásica guitarra entre las manos, y la navaja asomando entre los pliegues de la faja bermeja: motivo ornamental para el anuncio de una caja de pasas, o la etiqueta llamativa, para la exportación, de un Pedro Ximénez, más o menos auténtico!...»

Pero, el componente «regionalista» (o, si se prefiere, «nacionalista») que subyace en este tipo de composiciones si en algo se distingue es en una fuerte irregularidad: frente al «naturalismo» de un Alvarez de Sotomayor, ahí están las pinturas «vascas» invariablemente inclinadas hacia valores expresionistas, o las «mesetarias», mayoritariamente dependientes de los tipos segovianos, porque, al parecer, para poder cumplir la consigna de pintar «gente de pueblo», Segovia era más asequible que Palencia. En resumen, toda la argumentación recuerda otras que, para toda España, venían formulándose desde finales del siglo pasado y que podríamos concretar en el conocido comentario de R. Soriano: «ayer, hoy y

⁹ Ver TUÑÓN DELARA, M.: *La España del siglo XIX*. Barcelona, Editorial Laia, 1977 (10.ª ed.), vol. 2, p. 171 y ss.

¹⁰ En el «Prólogo» de CUENCA, F.: *Museo de Pintores y Escultores andaluces contemporáneos*. La Habana, 1923.

mañana, mientras España sea España, y en tanto nos ilumine generosa y espléndidamente radiante sol y se conserven en nuestro país originales costumbres, brotarán pintores y poetas como brotan flores y se sazonan frutos»¹¹.

¿«Realismo» o «costumbrismo»? Creemos que el dilema es, a un tiempo, simple y complejo. Simple, porque parece clara la respuesta a la vista de las palabras de Villaespesa, Cuenca o Francés, que presuponen lo mismo que las pinturas de las exposiciones nacionales; unas y otras son cualquier cosa menos «realistas», al menos en el sentido que ese término tiene en nuestros días¹². Y complejo, porque el juego terminológico (en el uso del término «realista» para nombrar a las pinturas en cuestión) encierra un problema de múltiples connotaciones culturales que no sólo interesan al ámbito estético, tanto en su vertiente teórica como en la práctica. El asunto no se puede resolver señalando que Cuenca y Villaespesa o, incluso, Francés, participaran de una ideología más o menos reaccionaria, que les permite reconstruir una «realidad española» sensiblemente manipulada por los grupos dominantes¹³. El asunto es mucho más complicado ya que, el conflicto suscitado entre la cultura tradicional española y las nuevas formas culturales —particularmente sensibles en el terreno del arte— dista mucho de ser resuelto en la obra y en la práctica documentada de quienes configuran los sectores sociales mejor informados de la época¹⁴.

Nos hallamos ante uno de los grandes problemas de la cultura contemporánea española, que no fue posible resolver en el primer cuarto del siglo, y que aún hoy

¹¹ SORIANO, R.: *La Epoca, 30-V-1897*. Gutiérrez Burón, *Op. cit.*, p. 138.

¹² FONTBONA, F.: «Del romanticismo al novecientos». *Catálogo de la Colección Banco Hispano Americano*. Madrid, Fundación Banco Hispano Americano, 1991. p. 147, refiriéndose a Agrasot y Jiménez Aranda, expone: ...«Son obras en las que el realismo es más formal que de fondo, como fue frecuente en el arte occidental de aquella época: no movía a artistas como aquéllos un afán de captar la realidad en la que vivían inmersos, sino componer escenas curiosas o chocantes con un vocabulario técnico realista, fácilmente descifrable por parte del público, que les permitiera distraer a éste más que inquietarle -que es lo que hubiera perseguido, por ejemplo, el mismo creador del Realismo francés, Gustave Courbet- mientras se lucían resolviendo problemas pictóricos con facilidad y dominio, ante la mirada admirativa del espectador». Estando básicamente de acuerdo con Fontbona, quedaría matizar que, precisamente en la dinámica de las Exposiciones Nacionales, a las que concurrían cantidades ingentes de obras, el objetivo de «componer escenas curiosas o chocantes» resultaba una entelequia.

¹³ Parece lógico pensar que el componente «militarista» aludido anteriormente, que tal vez sea uno de los más relevantes a la hora de conformar un «nacionalismo» del tipo señalado, encierre un cúmulo de intereses que afectarían directamente a quienes sostenían el mercado del arte en la España de esa época.

¹⁴ BOZAL, V. (1973): *Historia del Arte en España. Desde Goya hasta nuestros días*, Madrid, Ed. Istmo, 1978 (4.ª ed.), p. 22 plantea el problema en los siguientes términos: «... Se trata de obras que valoran por encima de todo los rasgos específicamente regionales o sus contrarios, los

no parecen haberse resuelto¹⁵. En todo caso, parece que existe una estrecha relación entre la especial naturaleza de la pintura de las Exposiciones Nacionales y buena parte de las formulaciones culturales de los «intelectuales» de la época, desde Unamuno¹⁶ o Azaña, hasta Ortega, por marcar los jalones más significativos de la «polémica». Todos ellos, por una razón u otra, plantean una imagen de la «realidad» de la cultura española que siempre se ve condicionada por las propuestas éticas o políticas que propugna cada uno de ellos, cualquiera que fueren sus motivaciones últimas. En otras palabras: nos hallamos en un momento en el que la manipulación de la realidad española y, por supuesto, de la realidad histórica, se convierte en algo tan común como el cambalache, los «apaños» políticos o la corrupción, con unas implicaciones que, a menudo, trascienden las intenciones de quienes promovieron las «manipulaciones»¹⁷.

Por estas razones, desde nuestra perspectiva actual, parece más conveniente mantener el término «realismo» sólo con un carácter «teórico» y desglosarlo en dos categorías que será a las que nos referiremos a partir de ahora:

- a) «Costumbrismo», que aplicaremos a aquellos temas iconográficos orientados de modo manifiesto hacia valores culturales tradicionales (preindustriales) españoles¹⁸.
- b) Obras de «cultura industrial», o aquellas otras que incidan en factores estrictamente actuales o en aspectos culturales relacionados con los fenómenos que sufre la sociedad española como consecuencia de su incipiente orientación hacia los modelos derivados de la revolución industrial¹⁹.

específicamente nacionales. En ocasiones, la razón de su aparición se encuentra en cambios sociales burgueses, pero casi nunca en una burguesía ligada a los propietarios latifundistas, la que desea una revivificación del pasado tradicional y no la innovación. En este sentido, regionalismo y nacionalismo, por contrarios que puedan parecer, serían las dos caras de la misma moneda; pues también el nacionalismo reivindica las “esencias” de la tradición, aunque a nivel de nación y no sólo de región». Juicio que, como él mismo matiza en p. 107-108, habría que puntualizar para con los casos vasco y catalán que, sin embargo, apenas resultan perceptibles en lo que se expone en las Exposiciones Nacionales.

¹⁵ Seguimos padeciendo los problemas del desarrollo geográfico desigual; los problemas derivados de unas infraestructuras industriales tan insuficientes como en el primer cuarto del siglo XX; los problemas derivados de la estructura agraria e industrial de Andalucía, etcétera.

¹⁶ El famoso «que inventen ellos» parece comprobarse también en la actitud que estos mismos sectores tienen para con el arte de vanguardia.

¹⁷ La traducción en términos artísticos es casi trivial. Ver PENA, M. C: *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid, Taurus, 1983, p. 90.

¹⁸ Con las precisiones correspondientes, también se incluyen aquí los temas iconográficos de igual signo tomados de culturas europeas o norteafricanas.

¹⁹ De esta articulación se desprenden dos circunstancias de cierta relevancia metodológica. En primer lugar un replanteamiento radical del término «costumbrismo», según lo señalado más

1. Las pinturas de inclinación «costumbrista» (Gráfs. 1 y 2)

Al discutir el problema implícito en los términos «realismo» y «costumbrismo» aludíamos a ciertas pinturas andaluzas que reforzaban los tópicos que desde el siglo pasado se vienen arrojando sobre «lo andaluz» o que, incluso, en aquellos años propiciaban juicios jocosos como el que formulara Tapia²⁰, al decir que aquellos certámenes más parecían «ferias de ganado» que certámenes artísticos de principios del siglo XX. Sin embargo, la pintura orientada en esta dirección

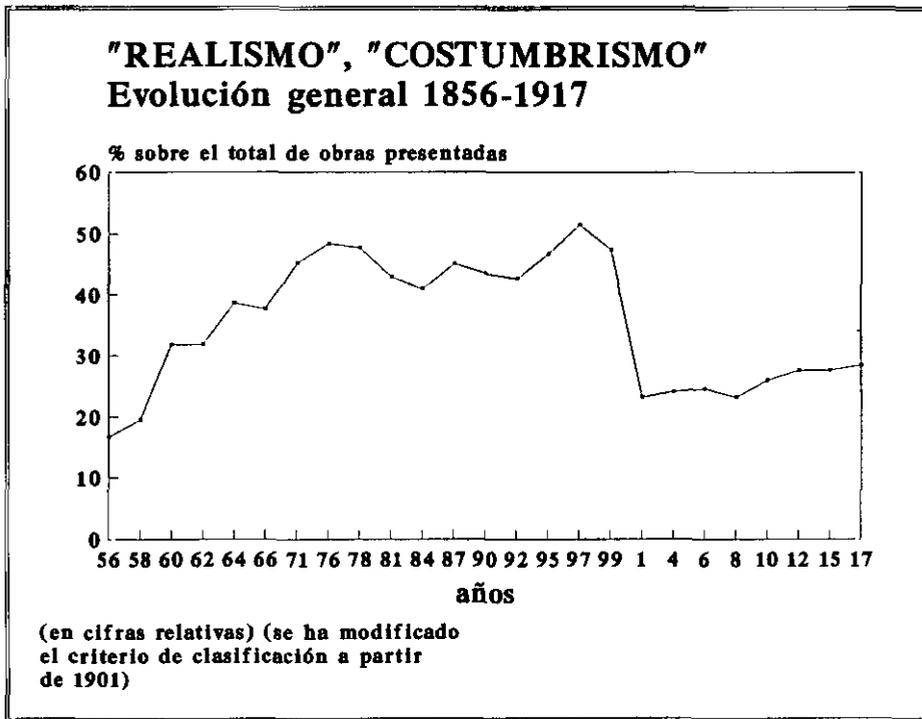


Gráfico 1.

arriba, que, como es lógico, implica una cierta «valoración crítica» a aplicar sobre el «realismo académico» de los primeros años del presente siglo. Y en segundo lugar, una importante reformulación frente a la tradicional categoría de la «pintura de historia», puesto que de ella, extraeremos dos series iconográficas que merecen ser destacadas porque responden a fenómenos situados en ámbitos culturales perfectamente diferenciados: la pintura de actualidad institucional, que en cierto modo viene a ser prolongación de la pintura de historia, y la pintura de actualidad social.

²⁰ TAPIA, L.: «Exposición en broma. Telas y barro». *Blanco y Negro*, 888, 9 de mayo de 1908, s/p.

participa de muy distintas maneras de interpretar la realidad, que van desde un folklorismo de tópicos hasta un «naturalismo» o «realismo» en el más estricto sentido de los términos, tanto en lo que se refiere a la manera de interpretar los diferentes temas iconográficos elegidos como en los tipos mismos. Si atendemos al período comprendido entre los años 1901 y 1917, advertimos que este tipo de pinturas que denominamos «costumbristas» tienden a ganar relevancia de modo continuado, para pasar del 23 % del total, en el año 1901, al 28 %, en 1917, desarrollando una tendencia que estaba definida desde el mismo momento en que se comenzaron a celebrar las Exposiciones Nacionales²¹.

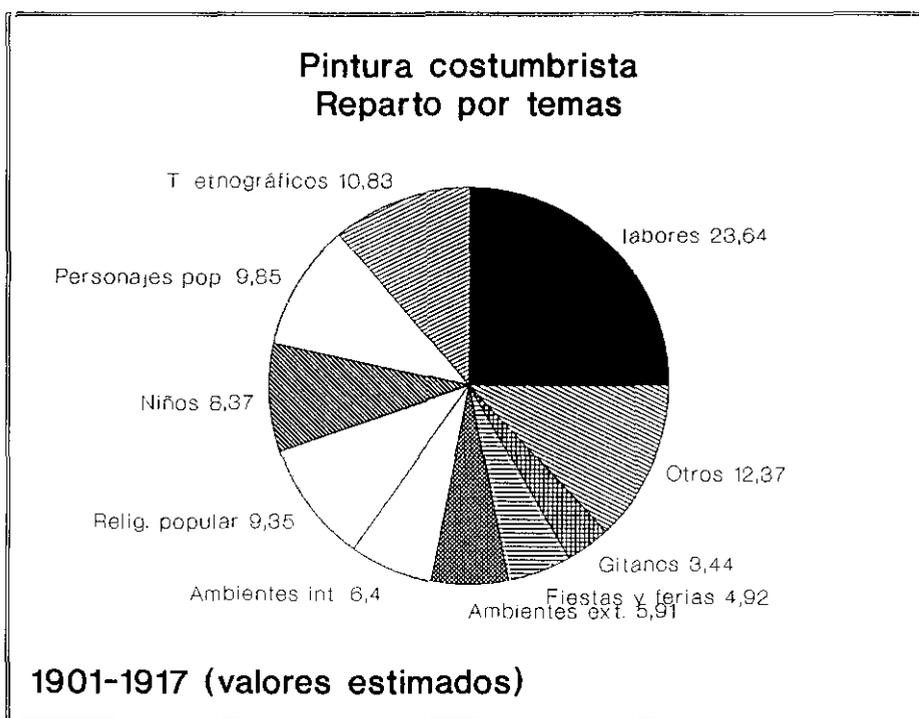


Gráfico 2.

²¹ El desfase que se manifiesta en el gráfico de Evolución general 1856-1917 obedece a que en este trabajo no está comprendida la parte alicuota de los «estudios» (alrededor del 1 %), los temas de cultura urbana (2,3 %), los de «actualidad» (6 %), los bodegones (6 %), y una parte de las pinturas que aún no nos parece oportuno clasificar (25 % de 12 = 3 %). La unión de todo ello conformaría para el año 1901 un valor próximo al 40 %, cifra que quedaría un poco por debajo de los valores proporcionados por Gutiérrez Burón para el año 1899, pero de los que tampoco se separaría más que para señalar una transitoria decadencia cuantitativa del género, que, según sus datos, habría comenzado precisamente en ese mismo año 1899.

Para establecer una primera aproximación al análisis de la pintura de este tipo, de acuerdo con la metodología desarrollada, nos hemos fijado en aquellos subgrupos temáticos que resultan más habituales.

a) *Actividades cotidianas y laborales* (Gráf. 1)

Se integran en este grupo todas aquellas pinturas que, dentro de las fórmulas orientadas hacia las culturas rurales tradicionales, en principio, comprenden los temas de menor sesgo en sentido «folklorista», es decir, aquellas obras que inciden en aspectos «reales» del quehacer cotidiano, exceptuando expresamente aquellas que por su reiteración permitían agrupación aparte (caso, por ejemplo, de las escenas de niños) o que presuponían aproximación a otros «géneros», como los «ambientes exteriores» —«género de transición» entre el «costumbrismo» y el «paisaje»— o de los «personajes» —a medio camino en dirección al retrato».

El apogeo cuantitativo de esta serie coincide con la Exposición de 1904, precisamente cuando Martínez Cubells consigue Primera Medalla con «Trabajo, descanso, familia»²², que casi alcanza el 30 % del total de las obras que hemos denominado «costumbristas». A partir de esa fecha estos temas tienden a perder protagonismo hasta llegar a poco más de un 10 % en el año 1910, donde se mantendrá hasta alcanzar una leve recuperación en la de 1917. Creemos que su evolución, en un sentido contrario a todo el género, informa de la progresiva orientación de éste hacia fórmulas más estereotipadas en la dirección de lo etnográfico.

De las pinturas más sobresalientes de este tipo podemos subrayar «Pescadoras de mariscos», presentada en el año 1912 por Álvarez Sala; «Las naranjas», de Alberti (1910), que resulta ser un compendio de los temas iconográficos más habituales (anciano, niño, señoras determinadas etnográficamente, bodegón, etc.) resuelto con cierta brillantez; «Nota de una feria de ganados», de Segundo Cabello (1906), interesante estudio de efectos de luz y «Sacando el copo», de Ángel Andrade (1901).

b) *Temas etnográficos* (Gráf. 1)

Las obras de explícito sentido etnográfico componen la serie más numerosa de todo el grupo; el hecho de que en los gráficos aparezca con menor relevancia

²² La obra de Martínez Cubells quedaría en la frontera entre este grupo y el correspondiente a las obras alegóricas.

que las del grupo anterior tan sólo obedece a que se ha generado grupo autónomo con las dedicadas a la religiosidad popular. A pesar de ello, por sí solas éstas son más numerosas que aquellas en los años 1912 y 1915, lo que da una idea muy significativa acerca de cuál era el carácter dominante de todo el conjunto y proporciona otro argumento para amparar la elección del término «costumbrista» sobre el de «realista». Porque, desde el año 1904 estas pinturas tienden a crecer en términos relativos, aunque sea de modo irregular. Al igual que tiende a crecer el uso de elementos de esta naturaleza en todo tipo de pinturas.

Así, por ejemplo, en «El torero herido», de Carlos Vázquez, que obtuvo Primera Medalla en 1910, el motivo dramático implícito en el título, aparece representado por una mujer adornada con todo lujo de detalles etnográficos que, con gesto de sobrecogimiento, baja las escaleras del vomitorio de una plaza de toros. Lo mismo sucede con «La procesión del Corpus en Lezo», de Salaverría, en «Trabajo, descanso, familia», de Martínez Cubells y en la mayoría de las pinturas de este tipo.

Entre las obras que acentúan los rasgos etnográficos presentadas a las Exposiciones Nacionales, predominan las de tema gitano, a las que nos referiremos en otro lugar y las de «segovianos». «Ansotanas», presentada por Julio García Condoy en 1917 acaso sea una de las obras más interesantes de este grupo; en ella se ha jugado con los paños para obtener unos interesantes efectos geométricos que contrastan con la valoración del ambiente. Algo parecido sucede con «La fiesta de los cofrades», de Ortiz Echagüe (1912). Muy distinto es el carácter de buena parte de la producción de José Pinazo que, en «Floreale» presenta un alarde colorista sobre mujeres ataviadas «a la valenciana».

Las pinturas de los hermanos Zubiaurre suponen un curioso paso adelante en la dirección de una cierta estilización que será imitada por algunos otros pintores con resultados dudosos como, por ejemplo, por Castro Cires, en «Simanquinos» (1917). «Asturias», de Álvarez Sala (1910) es una de las obras de este tipo en que el asunto etnográfico aparece menos forzado. «Aldeanos», de J. Nogué (1912) destaca por ser una interesante solución de compromiso entre la pintura etnográfica y el retrato, en actitud que en ese mismo año había desarrollado con magistral maestría Chicharro en «El jorobado de Burgohondo». Rodríguez Acosta en 1915 presenta «Con el santo y la limosna», pintura que ilustra la costumbre de recorrer las viviendas familiares con imágenes de santos para pedir limosna²³ y que quedaría a caballo entre este grupo y el siguiente. Creemos que merece la pena realizar una investigación más a fondo sobre el desarrollo de estos temas.

²³ ROMERO, F.: «Tipos españoles. El santero». *La Esfera*, 107, 15-I-1916, s/p.

c) *Obras de religiosidad popular* (Gráf. 1)

Otro aspecto importante de la pintura «costumbrista» se deja notar a propósito de la frecuencia de los temas iconográficos que tienen por objeto directo o indirecto fenómenos relacionados con la religiosidad popular: entre un 10 y un 20 por ciento de las obras que denominamos costumbristas recogen escenas con todo un muestrario de la importancia social que, a pesar de los sucesos de la segunda mitad del siglo anterior, a pesar de la supuesta secularización cultural de España y, sobre todo, a pesar de la pérdida de relevancia de la Iglesia como motor del arte, seguía conservando el hecho religioso dentro del sistema cultural español de las primeras décadas del siglo. Y lo más curioso es que, a pesar del arraigo que por esos años comienzan a tener las posturas anticlericales, entre estas obras es difícil hallar alguna que participe de esas posturas. Da la sensación de que los pintores, al fijarse en los hechos religiosos, lo hacen única y exclusivamente por dos razones fundamentales: la brillantez plástica de los ritos populares, siempre muy socorridos para ser interpretados mediante el color, y como reflejo de esa «realidad seleccionada» que conviene al modelo estético en uso y que permite múltiples posibilidades temáticas, desde circunstancias estrictamente religiosas hasta cuadros de galanteo, pasando por todo aquello que, en términos generales, presuponen las obras costumbristas.

En las pinturas de este grupo presentadas a las Exposiciones Nacionales hay que destacar, en primer lugar, de nuevo, «La procesión del Corpus en Lezo», de Elías Salaverría; también sobresalen «La rogativa», de José Pueyo (1910); «En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo», de Eugenio Vivó (1910), que ofrece un estudio de interior con marco arquitectónico de cierta monumentalidad; «De vuelta del santo», de J. Bermejo (1912) es una curiosa pintura de carácter anecdótico. Y es posible que la mejor de toda la serie sea «En el santuario» (1906), de Rodríguez Acosta que en algunos aspectos recuerda el naturalismo de Caravaggio. Nos parece también de interés «Hallazgo y compra del lienzo de la Virgen de la Paloma», de Eugenio Rodrigo Oliva (1901), alusiva a un milagro recogido por la tradición popular y descrito, tanto por Mesonero Romanos como por Fernández de los Ríos²⁴.

²⁴ FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A. (1876): *Guía de Madrid, Manual del madrileño y del forastero*. Madrid, Imprenta de la Ilustración Española y Americana (ed. Facsimil, Madrid, Abaco Ediciones, 1976), p. 116: «En un corral perteneciente á las monjas de San Juan de Alcalá se crió una paloma, que dicen volaba sobre la Virgen de Maravillas cuando la llevaban al convento de su nombre. El suceso se representó en un cuadro, que hallándose abandonado en el corral entre la leña destinada á encender el horno, compró María Isabel Tintera á unos muchachos; le limpió, le colocó en el portal de su casa, y adquiriendo celebridad milagrosa, en el siglo pasado se levantó para

d) *Pinturas de tema festivo* (Graf. 1)

Por las mismas razones que acabamos de señalar, escenas lúdicas o festivas conforman otra parte importante de la serie costumbrista, que oscila entre el 2 % (de éstas) del año 1906 y el 10 % del año 1917. Por el carácter específico de los hechos representables, y sobre todo por las enormes posibilidades que esos hechos permiten, suponen una importante alternativa a la pintura de Historia, para aquellos artistas interesados en los grandes formatos y en lo que se ha dado en llamar «pintura de composición». Tal vez por ello y por el sesgo que habían dado las Primeras Medallas en el año 1912, con las obras de Martínez Cubells, Salaverría y Rodríguez Acosta, se advierte un fuerte crecimiento de este tipo de obras en 1915 y 1917.

Como obras de interés, dentro de este grupo, hemos de citar «El último baile», de Fernando Alberti (1915), que entre las pinturas de este período es una de las más cercanas a los ambientes festivos de Renoir. Por el contrario, «A la fiesta del pueblo», de Eugenio Hermoso (1917) es una obra de ambiente alegre inclinada hacia fórmulas etnográficas. Dentro de las peculiaridades más academicistas, también merece ser destacado «El azahar de la novia», de Felipe Abarzuza (1901), que acaso sea una de las mejores obras realizadas por dicho pintor durante todo el período. En sentido distinto, en la línea de un expresionismo goyesco, también sobresale el «Entierro de la sardina», de Gutiérrez Solana (1912).

e) *Pinturas de niños* (Gráf. 1)

En todas las actitudes imaginables pero, sobre todo, empleados como fácil recurso sensiblero, las imágenes de niños aparecen con mucha frecuencia en las Exposiciones Nacionales, para sentar los principios de una costumbre que, sin embargo será efímera, ya que el proceso evolutivo establece una línea de abandono que, sin tener en cuenta más que las obras costumbristas²⁵, pasan del 8 % de 1901 al 4 % de 1917.

Es el grupo en el que se aprecia con mayor claridad el influjo de Murillo, en especial, cuando ese influjo casi se convierte en tema de la obra como ocurre, por

colocarle la capilla que hoy existe». También Galdós conduce a Fortunata por la famosa capilla: «Jacinta salió acompañada de Guillermina... que iba a la Virgen de la Paloma...» (PÉREZ GALDÓS: *Op. cit.*, vol. I, p. 316).

²⁵ Una línea de investigación que sugiere esta cuestión es el análisis global de la pintura de tema infantil, empleado también en el retrato y en otro subgrupo de la serie costumbrista: los marginados.

ejemplo, en «En el berrocal», de Eugenio Hermoso (1912). En otros casos, como en «El cané», de L. Huidobro (1912), o en «¡... Y el mar siempre azul...!», de Fillol Granell (1912) da la sensación de que se recurre a la representación de niños para acentuar la etérea carga expresiva que se registra en buena parte de las pinturas de pretensión realista de esta generación.

También son frecuentes las pinturas de niños o con niños que, en realidad, son retratos o valoraciones del ambiente íntimo (interiores), como podemos ver en «Amén», de M. del Palacio (1912), en «Pachi y sus muñecos», de G. de Guijo (1912), en «Pelusa», de Carlos Verger (1901) o en «El beso», de Juan Cardona (1917).

f) *Personajes populares* (Gráf. 1)

Es grupo frontera entre la pintura «costumbrista» y el retrato que, en su crecimiento cuantitativo y en paralelo a lo que sucede con otros tipos de temas, marca otro aspecto interesante de lo que supone la evolución de este tipo de pintura durante el período estudiado: la tendencia a relegar la gran «pintura de composición» en beneficio de obras de menor complejidad plástica y de menor tamaño, más acordes con los gustos de la época y, sobre todo, con las posibilidades materiales de los previsibles clientes que, además eran bien aceptadas por los jurados de las Exposiciones, como quedó acreditado en 1906, con la concesión de una medalla de Primera Clase a Álvarez de Sotomayor por «Los abuelos», ejemplo muy significativo de este tipo de obras y de su, en este caso, inclinación hacia el retrato.

Dejando a un lado los interesantes dibujos de Nonell, ofrecen interés «Aldeanos gallegos», presentado por Álvarez de Sotomayor en el año 1912, «Luna de miel», de Carlos Vázquez (1912), que casi resulta anacrónico; «Un borracho» (1906) y «Un viejo partor», de Máximo Peña (1910), que son todo un alegato de intención velazqueña. Destacaríamos también el magnífico estudio de A. Marco, «Benito el cabrero» (1912).

Formando grupo, las Exposiciones Nacionales aportan un numeroso conjunto de retratos de mujer ataviadas con mantilla, que responden a la gran aceptación que ese elemento del vestir femenino tenía en aquellos años como podemos ver en abundantes textos sobre el particular²⁶.

²⁶ SAN JOSÉ, D.: «Elogio de la mantilla». *La Esfera*, 180, 15-IV-1916, s/p.

g) *La pintura social. Personajes marginales*

Con los temas iconográficos dedicados al tratamiento plástico de los personajes marginales ocurre algo parecido a lo apuntado a propósito de los niños. Frente a las posibilidades que estos motivos tienen para proponer un juicio ético de carácter social, las obras presentadas durante estos años a las Exposiciones Nacionales, exceptuando alguna obra suelta, apenas son otra cosa que una reflexión plástica orientada en la dirección de un cierto paternalismo, que nunca o casi nunca presupone otra toma de postura que la impuesta por la «moral natural». Y este factor es muy significativo por cuanto se ha querido ver en la proliferación de este tipo de temas un argumento en favor del carácter «realista» de dichas pinturas. Muy al contrario parece que por la inclinación hacia esa dominante poetizadora (en términos plásticos) que rige sobre la representación de pobres, moribundos, huérfanos y presos, en realidad, nos situamos ante una especie de «folklore de la pobreza y de la marginación» que encuentra uno de sus máximos exponentes en «Los presos», de López Mezquita (1901), obra en la que las concomitancias temáticas con las corrientes realistas francesas de la segunda mitad del siglo XIX son más que manifiestas. La separan de éstas una factura algo más evolucionada y los contenidos iconográficos orientados hacia el costumbrismo español. En términos plásticos se trata de una composición de fuerte sentido dinámico, en la que un grupo de presos, que es conducido por la guardia civil, se desplaza de derecha a izquierda; acompaña a la hilera, una mujer con un niño en brazos que marca contrapunto. Por fin, uno de los presos gira la cabeza para mirar frontalmente al espectador, forzando de ese modo una cierta complicidad, una invitación a que el espectador entre en el juego ético que se le propone. En términos estéticos, se trata, pues, de una obra estrictamente expresionista, en el sentido que Argan otorga a este término²⁷, pero con una idea que trasciende el sentido de «lo social» para entrar en «lo ético», porque lo que se propone no es una reflexión sobre la justicia, sino sobre la pérdida de la libertad en términos absolutos y, por lo tanto, vagos, imposibles de concretar en la situación social que ha propiciado el «delito»; sólo interesa reflejar las consecuencias que esa pérdida de libertad supone para el individuo y su desamparada familia.

Una de las pocas excepciones a estos planteamientos se puede concretar en «Barcelona, 1902», de Casas (1904), que resulta ser una de las pocas obras de claro sentido social que se presentan en las Exposiciones Nacionales. Aquí se nos

²⁷ Entendiendo el término en el sentido de la formulación de un juicio, por lo general, de carácter ético, a propósito de un hecho, una situación o un personaje concretos.

ofrece una escena cruda y «real», que no es «neutral», porque supone un juicio ético, pero que tampoco cae del lado del «panfleto». La «realidad» que se nos muestra es una «realidad compleja», articulada entre la masa de trabajadores, de gran potencial estético que, es compensada por la situación periférica del grupo protagonista: el guardia civil a caballo en actitud de golpear y el personaje escorzado y caído en postura forzada. Se trata, pues, de una obra matizadamente desequilibrada, en adecuada consonancia con el sentido dramático y dinámico de la escena que aparece perfectamente configurada en su entorno inmediato: la Barcelona industrial de principios de siglo, de la que se perciben unas pocas chimeneas y una iglesia, por encima de todos los elementos de la composición que, muy posiblemente, supone un elemento de sentido simbólico.

Los temas iconográficos más repetidos, están relacionados con la emigración, a la sazón, una de las más importantes fuentes de miseria. Ventura Álvarez Sala y Juan José Gárate afrontaron el tema en 1908 con aceptable acierto. Entre lo más sensiblero y de mayor calidad plástica destacaríamos «Triste herencia», de Joaquín Sorolla (1901), «Eterna víctima», de Fernando Cabrera (1901) y «Esta Noche es Nochebuena», de Luis García Sampedro (1908).

Aunque son raras, también aparecen algunas obras sobre ambiente nocturno que recogen con bastante fidelidad los modelos franceses del siglo anterior, como es sabido, perfectamente asimilados en Barcelona desde los años próximos a 1900. José Pinazo presentó en 1908 un «Nocturno» que acaso sea de lo mejor de este autor; Gili y Roig, con «La Ricitos», nos da un curioso testimonio de hasta dónde calaron los modelos de los carteles franceses de las décadas anteriores.

La evolución seguida por los motivos de la marginación, que en términos plásticos basculan entre la pintura «de figura» y la «de composición», conoce un relativo auge entre 1901 y 1908, para caer luego hasta mínimos absolutos en el año 1917, sin que, debido a que Casas y los pintores interesados por estos temas dejaron de presentarse, se advierta ninguna relación con el desarrollo de los acontecimientos sociales.

h) *Obras de ambiente exterior e interior costumbrista*

Se trata de una categoría creada, en el primer caso, para acotar lo más posible, la zona de transición iconográfica que existe entre la pintura costumbrista y la de paisaje, es decir, aquella que participa de las cualidades de ambos géneros. Seguramente a causa de ese carácter híbrido y sobre todo, en relación a la decidida apuesta que, a partir de 1912, los jurados hicieron en favor del «costumbrismo» en sentido estricto, presenta una evolución que determina dos

fases: una creciente, entre 1901 y 1912 y otra decreciente entre 1912 y 1917. Lo más sobresaliente de este grupo lo realiza Gonzalo Bilbao con «El puente de Triana en una tarde de verano» (1901), y «Noche de verano en un barrio de Sevilla» (1906); y Nicolás Alpérez con «Mañana de niebla» (1908).

En cuanto a las pinturas de ambiente interior, con frecuencia se trata de obras de «composición abstracta», en las que los objetos cobran una importancia plástica fundamental, mientras que en otros casos son simples «estudios de ambiente» o excusas para tratar el desnudo. «Drama íntimo», de Álvarez Dumont (1906) es un interesante retrato en el que la ambientación interior adquiere grado de protagonismo. «En la cocina», de Eusebio Figuer y «Una vieja», de Martínez Cubells (1908) acaso sean de los mejores estudios de esta serie.

i) *Gitanos* (Gráf. 1)

Las pinturas de gitanos componen otro de los grupos que podríamos integrar dentro de ese fenómeno que hemos denominado «folklorismo de la pobreza», en este caso, en el seno de una cierta «escuela andaluza», ejemplarmente realizada, en este caso, por Rodríguez Acosta, cuya producción se polariza entre estos temas, tratados con profundo sentido etnográfico²⁸ y los planteamientos simbolistas que, con similares contenidos iconográficos, propone Julio Romero de Torres, quien, a su vez, utiliza a las gitanas para fundamentar su peculiar prototipo de belleza femenina.

Si repasamos las revistas de la época o la literatura que, por esos años y los anteriores están escribiendo personajes como Pérez Galdós, Pío Baroja y Valle Inclán, advertiremos que el asunto de los gitanos resulta de especial interés social, en cierto modo equiparable a lo que estaba sucediendo en París, con los temas de cabaret que, por cierto, aparecen de modo muy eventual en las Exposiciones Nacionales.

La nómina de autores que con toda seguridad utilizaron el tema gitano como fuente de inspiración para afrontar casi siempre, el problema plástico de «la figura» es abundante, si bien lo más interesante sale de los pinceles de López Mezquita, de Rodríguez Acosta y de Nonell.

j) *Pinturas taurinas*

Las pinturas de tema taurino suponen una parte poco relevante de la pintura costumbrista pero, sin embargo, parece ser reflejo de la actitud hacia lo espe-

²⁸ Parece que en el carácter anecdótico de estos temas late el peso del influjo de Murillo, perfectamente acreditado en el capítulo de las copias, donde es más que notorio.

cíficamente español que caracteriza al costumbrismo, tal y como definimos ese término en líneas precedentes, y, ante todo, se canalizará en la ilustración. En cualquier caso, en las Exposiciones Nacionales pudieron verse algunas obras de cierta embergadura entre las que podríamos citar «Toreros y paisanos», de Huidobro (1915); «No hay quinto malo», de Porset (1901); «El santo de espaldas», de V. Moya (1912) y «El ídolo», presentado por R. Domingo en 1912.

2. **Motivos de la cultura industrial**

Hemos creado este «género» sobre todo para contrastar algunas de las hipótesis barajadas a la hora de tratar el problema del «realismo» y, en concreto, a la hora

de evaluar el carácter cultural de ese «realismo». Para ello hemos separado y agrupado aquellas pinturas que aluden a elementos específicos de la cultura industrial con los resultados que se expresan a continuación y que adelantábamos más arriba. Lo primero que merece ser destacado es el escaso interés que parecen motivar estas cuestiones entre las pinturas presentadas a los certámenes nacionales, que se traduce en la irregularidad con que aparecen obras con dichas pretensiones: en las cinco primeras estos temas suponen cifras que oscilan alrededor del 2 % del total (el 10 % de todas las obras de inclinación costumbrista), mientras que en las exposiciones de 1910 y 1917, precisamente cuando se comienza a tomar consciencia del agotamiento de los temas tradicionales, apenas se presenta alguna obra que podamos relacionar con las nuevas formas culturales.

En segundo lugar hay que destacar que, de acuerdo con el criterio de selección establecido²⁹, entre todas las obras de esta inclinación, el grupo de mayor predominio cuantitativo gira entorno a la actividad artística: el estudio, los modelos y cosas por el estilo, que son un testimonio muy claro acerca de qué aspectos de la cultura contemporánea despertaban interés para los artistas de esta época. Por el contrario, las obras centradas en los nuevos fenómenos industriales son tan esporádicas que resultan francamente excepcionales y sólo por ello dignas de ser subrayadas. Así, en la Exposición de 1901, Luis Graner Arrufi presentó «El Comité rojo»; Elías de Segura y Zárate, una alegoría titulada «Industria y comercio», que «por los pelos» podríamos incluir en este grupo; Valentín de Zubiaurre, «Altos Hornos» (Bilbao).

²⁹ Es posible que hayamos otorgado carácter «industrial» a fenómenos que, como los relacionados con la creación artística, también podrían haber sido incluidos en el otro grupo. Hemos trabajado con ese criterio para que las conclusiones intuitivas surgieran del más desfavorable de los casos frente a nuestras hipótesis.

La exposición de 1904, sobresaliente en tantos aspectos, también se distingue en éste ofreciéndonos el mayor número de obras de este tipo, entre las que predominaron las de formato grande y casi todas ellas de ciertas pretensiones compositivas. Además de «Barcelona, 1902», de Casas, Alfredo Bori Xarau presentó «Fábricas y talleres (un rincón de Barcelona)»; Antonio Fillol y Granell, «Revolución» y «El hijo de la revolución»; Manuel González Santos, «¡Sin pan! (esperando al huelguista)»; Carlos López Redondo, «Un hormiguero (embarque de mineral de hierro en el puerto de Almería)»; Jaime Galicia y Morera afronta el problema del paisaje industrial con «Altos hornos», «Efecto de luz» («marina») y «El anochecer en Altos Hornos (Bilbao)»; Cecilio Plá y Gallardo, «Un tren». En la Exposición de 1906, Carlos Iñigo Gorostiza mostró «Regatas de automóviles»; Pedro Serrano Bossio, «El fotógrafo en la campiña romana». En la de 1908, Darío de Regoyos, «Humo de fábrica»; Emilio Tersol Artigas, tres aguafuertes: «Los prensadores» «Escollera del Este» y «Muelle del carbón». En la de 1910, Francisco Sancha firmaba «El paso á nivel»; Joaquín Larregla «Nuevo peligro para la aviación»; Vicente Mota «Caseta del paso nivel, Moncloa»; Francisco Sancha su interesante «Un vagón de 3.^a». En la de 1915 apenas cabe destacar otro aguafuerte de Emilio Tersol Artigas: «Cargando carbón» mientras que en la de 1917 no es posible destacar ninguna.

Por el contrario, son abundantes dentro de este grupo³⁰ las alusivas a los espectáculos y las variedades, acaso siguiendo una moda muy arraigada desde mediados del siglo anterior en Francia, con orientaciones plásticas muy variables, entre las que es posible hallar alguna obra de inclinación expresionista, según modelos de cierta tradición en la Barcelona de finales de siglo. Menos relevancia relativa tienen los «paisajes urbanos» (no monumentales o de la retícula urbana tradicional) y en general, el resto de los aspectos característicos de la nueva cultura.

En resumen, los temas de posible introducción en este apartado aparecen en las Exposiciones de forma esporádica, relacionados casi siempre con áreas geográficas muy concretas³¹, pero marcando un proceso de abandono que acaso sea otro detalle importante para comprender el alcance cultural de la pintura de estos años. Del 2,3 % del total general que apareció en la Exposición de 1901, se culminará en el 0,5 en el año 1917.

³⁰ El hecho de que sean muy abundantes en este grupo las obras dedicadas a los espectáculos y las variedades no quiere decir que lo sean en términos absolutos.

³¹ Parece claro que este fenómeno también se puede relacionar con los procesos regionalistas; las implicaciones de esta circunstancia quedan pendientes de análisis.

3. El paisaje

Al lado del costumbrismo, el paisaje supone otro de los géneros de mayor difusión en la historia de las Exposiciones Nacionales de estos años. Aproximadamente la cuarta parte de las obras presentadas más una parte importante de los «estudios» (ver Gráf. 3) tienen por objeto, precisamente, la representación de ambientes topográficos, con resultados muy brillantes, en muchas ocasiones. Gutiérrez Burón³² relaciona el auge del paisaje con el hecho de que la sociedad

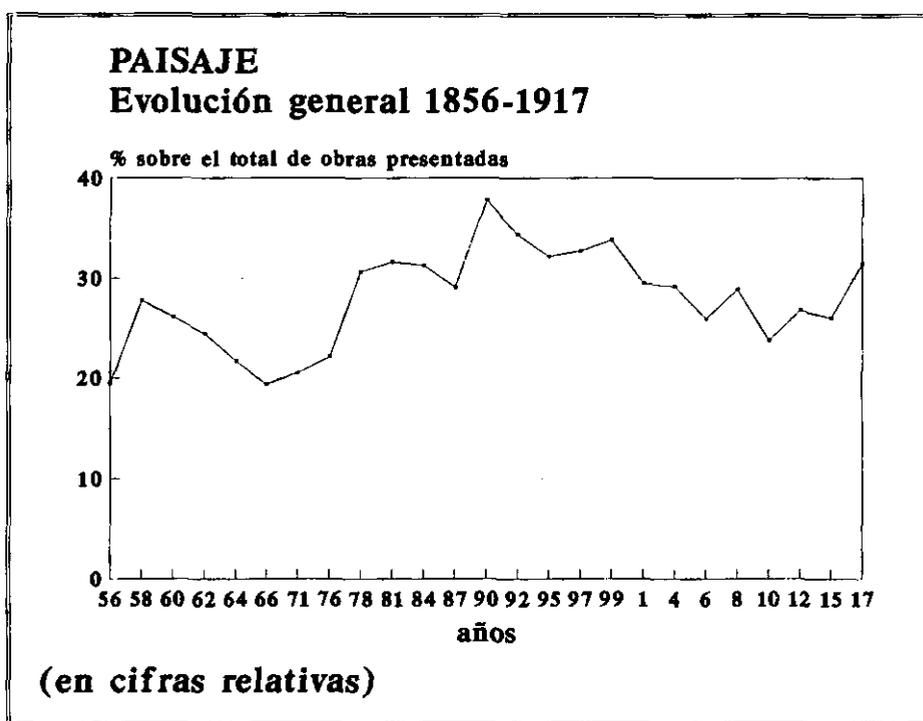


Gráfico 3.

³² GUTIÉRREZ BURÓN: *Op. cit.*, p. 48-50: «La introducción del positivismo supuso la incorporación del pragmatismo al estilo anglo-sajón, como reclamaba Revilla: “Es menester que el idealismo desaparezca de nuestra política. Es menester que no nos cuidemos de lo ideal y lo absoluto, sino que nos contentemos con lo práctico y lo posible...” “Postura que tendrá claras y rápidas repercusiones en el campo científico..., cultural y artístico. En este último caso la influencia alcanza tanto al campo temático con la pintura realista y social..., como a los géneros, en concreto al paisaje, que recibe un tratamiento nuevo con el acercamiento científico de los positivistas a la naturaleza, especialmente a partir de la fundación de la ‘Institución Libre de Enseñanza’ (1876) y

española se hiciera eco de un cierto «pragmatismo al estilo anglosajón», en oposición a la pervivencia de modelos de pensamiento muy dependientes del idealismo y con la transformación de los medios de transporte y, en concreto, con el desarrollo del ferrocarril. Como es lógico, la expansión del ferrocarril y el consustancial desarrollo del excursionismo debía traducirse en un importante incremento de las posibilidades creativas en este sentido, al igual que la paulatina implantación de los nuevos modelos materialistas de pensamiento amparaban de hecho una nueva manera de ver y entender la naturaleza. Sin embargo, para el período que aquí se analiza, a esos factores aún hay que añadir otros. En primer lugar la impronta que dejara el magisterio de Haes en la pintura española de la segunda mitad de siglo, y en segundo lugar una difusa interpretación de los planteamientos impresionistas que se dejarán notar con mucha claridad en el frecuente uso del término «impresión» para titular obras que unas veces son «estudios», otras, verdaderas reinterpretaciones del paisaje impresionista, según los patrones que consagraran Pissarro y los posimpresionistas y por fin, otras, burdas pinturas a la manera de Sorolla.

Y, aún habría que mencionar el factor que para este período creemos fundamental: la actitud estética del «nuevo» consumidor de arte. Como es sabido el desigual desarrollo económico que acompañó a la primera expansión industrial supuso, sobre todo para Cataluña (Cataluña-Levante), Madrid y el País Vasco un importante crecimiento de la burguesía que, de hecho, debía imponer una nueva demanda de objetos artísticos, sujeta a las cualidades del entorno vital de esa clase social; un entorno vital que ya no gira sobre la grandilocuente idea arquitectónica de «palacio», propia de la aristocracia del Antiguo Régimen, sino sobre un ambiente espacial mucho más «práctico», más adecuado a las servidumbres que impone la idea de confort. Y para ello son más adecuadas obras de formato medio, tema «neutro» y altas cualidades «decorativas», es decir, «paisajes» en el más amplio sentido del término. De ahí que la expansión del

el descubrimiento del Guadarrama". (...) "Para la evolución del paisaje tiene también mucha importancia otro de los fenómenos característicos del siglo XIX, especialmente en la segunda mitad, la multiplicación de los viajes u excursiones gracias a las nuevas facilidades proporcionadas por el desarrollo y avance de las comunicaciones, en especial el ferrocarril. Los viajes, y en concreto el veraneo, terminaron por convertirse en algo habitual y 'definidor de clase', siguiendo a la corte a San Sebastián, con lo que de paso se aprovechaba para 'Visitar' Francia..." Viajes y excursiones que influyen decisivamente para el desarrollo del paisaje realista, porque aparte de las posibilidades que ofrecía a los propios artistas al facilitarles su contacto con la realidad, contribuye a despertar el gusto de los espectadores por la naturaleza circundante, apartándoles del idealismo romántico a lo Villaamil o de los paisajes de "receta" a lo Ferrant, sin olvidar que el desarrollo de la periferia y el descubrimiento del mar contribuirá decisivamente a la afirmación del género de "Marinas".»

paisaje como la del retrato se correspondía con aquellos lugares en los que el crecimiento de la burguesía es especialmente notorio.

Los tres grandes polos del desarrollo económico en la España de los siglos XIX y XX presuponen tres modos diferenciados de tipos burgueses (sociológicos), tanto por razones históricas (de tradición cultural) como por el carácter específico de cada zona industrial, que a su vez, implica tres modos de interpretar el paisaje que aparecen con claridad en las Exposiciones Nacionales. Así, parece fácil explicar «a posteriori» la génesis de ese «mediterraneismo», que mantendrá su éxito hasta los años sesenta del siglo XX, y que se centrará en un tipo muy concreto de «paisaje»³³, a partir de las cualidades culturales de una sociedad como la catalana (catalana-levantina) especialmente volcada hacia las actividades comerciales y tradicionalmente vinculada al mar. Algo similar parece ocurrir en el País Vasco, que, por estos años, como apuntábamos al principio, está viviendo un auge nacionalista que, a su vez, concretará un nuevo modelo cultural que, al traducirse en términos artísticos, culminará en obras como las de los hermanos Zubizarre, en las que se advierte la esporádica inclusión de los factores más característicos de la expansión industrial, rasgos que también se muestran en autores como Jaime Morera y Galicia.

El Madrid del siglo XIX aparece muy condicionado por el dominante «acultural» de su nueva configuración social, sin otra personalidad que la impuesta por la capitalidad y por una burguesía aglutinada por grupos de la más diversa procedencia geográfica que no poseen un modelo cultural específico. Sin embargo, una vez estabilizada la nueva situación da la sensación de que entre los sectores sociales influidos por la Institución Libre de Enseñanza, se abriera paso una nueva «personalidad» geográfica que se concretaría en el fenómeno excursionista y en lo que ello supone³⁴. Surgiría así la necesidad de buscar un tipo de ambiente circundante propio que sólo se podía encontrar en torno a la sierra del Guadarrama y en los lugares que, por estar más próximos, resultaban más operativos para quienes pretendieran pintar «del natural». De esta forma nos encontramos con el protagonismo de Segovia, al que nos referíamos anteriormente, fuertemente condicionado, a su vez, por el trazado del ferrocarril. Es sobre todo en las primeras exposiciones del período estudiado en las que encontramos mayor número de obras que describen el paisaje de los alrededores de la capital;

³³ Esta corriente persistirá, incluso, bajo la hegemonía del Expresionismo Abstracto, en autores tan caracterizados en otros aspectos como Mompó o el propio Tàpies.

³⁴ PENA, M. C.: *Op. cit.*, en especial, p. 10 y ss (maneja los argumentos que luego utilizará también Gutiérrez Burón, ver nota 32) y también p. 77 y ss. para lo relacionado con la transformación de la tradición artística de Haes.

el paisaje de Toledo es representado por pintores como Ricardo Arredondo, José Bahamontes Agudo, Beruete o Pedro Román Martínez, la sierra del Guadarrama está patente en las obras de Félix Borrel y Vidal, Espina y Capó, Emilio García Martínez, Agustín Lhardy o Muñoz Degrain entre otros.

El resto de los paisajes han de ser relacionados con la aparición de esos otros matizados «nacionalismos», que tienen mucho de reflejo de las corrientes vasca y catalana, que comienzan a concretarse, precisamente, por estos años, en torno a Galicia y Andalucía y que presuponen resultados artísticos de naturaleza muy diferente. Mientras en Galicia asistimos al desarrollo de un paisajismo que parece tener su fundamento en el tópico de la «terruña», la caracterización cultural de Andalucía, volcada hacia la tradición pintoresca, se centra en la preeminencia del «paisaje humano»³⁵, es decir, en la representación del habitat, con especial atención a todos los detalles que acentúen y subrayen dicho pintoresquismo. Son muy frecuentes los pintores que, en paralelo a Rodríguez Acosta, se mueven alternativamente entre los temas costumbristas, las pinturas de ambientación urbana y un cierto exotismo propiciado por los restos de cultura islámica, y de ahí el fuerte protagonismo que imponen las enormes posibilidades de Granada en las tres líneas, gracias al Sacromonte, componente costumbrista supeditado a los «gitanos»; los «cármenes», especialmente adecuados para el pintoresquismo urbano y la Alhambra.

En cualquier caso, con independencia del irregular éxito institucional obtenido por el paisaje en forma de premios, los resultados que, en este sentido, arrojan las Exposiciones Nacionales son, a nuestro juicio, los más brillantes de todas las series temáticas, con obras que van desde el poco comprendido «cezannismo» de Regollos hasta los paisajes poéticos y monumentales de Rusiñol³⁶, pasando por toda una serie de obras más o menos aisladas de buena parte de quienes ejercieron de «paisajistas». Aquí habría que destacar a Joaquín Mir y, sobre todo, a la producción que realizó en los alrededores del año 1910. Una producción que de modo efímero culmina al borde de la abstracción, que, según Francés, le supondrá ser considerado un loco³⁷ y que, por desgracia,

³⁵ Preferimos evitar el uso del término «paisaje urbano» para no forzar contradicciones aparentes con el uso que hemos otorgado a ese término.

³⁶ LAGO, S.: «De la Exposición Nacional: los paisajes de Rusiñol». *La Esfera*, 83, 31 Julio 1915, s.p. También: LAGO, S.: «El pintor de los jardines: Santiago Rusiñol». *La Esfera*, 123, 6 Mayo 1916, s/p.

³⁷ LAGO, S.: «Los paisajes de Mir». *La Esfera*, 86, 21-VIII-1915, s/p se refiere a la pintura de Mir con unos términos que habrían podido utilizarse con la de Kandinsky: «Sus cuatro lienzos, “La ermita”, “Crepúsculo”, “Primavera” y “Maspujol”, ya no eran si no quintaesencias de paisaje, estilizaciones del color, reflejos de un alma que fuera irrealmente cóncava para recoger en sonidos

abandonará en los años siguientes, de manera que su aportación a la Exposición de 1915 supone un cierto regreso a fórmulas del año 1906³⁸.

4. El retrato

En orden de prelación cuantitativa, el tercer lugar lo ocupa el retrato, que en todo el período oscila en los alrededores del 18 % y que, respecto a los años anteriores, experimenta un incremento continuo hasta el año 1915, para decrecer bruscamente en el año 1917, tal vez, por efecto de una cierta saturación³⁹ que, a decir de J. Francés, era signo de manifiesta crisis imaginativa. Parece que esta expansión del retrato no es sino el natural resultado de una demanda social que, como venía ocurriendo secularmente, se justificaba por el hecho de que el «retrato pintado» fuera un importante rasgo de distinción social, especialmente reforzado por la aparición y, sobre todo, por la difusión popular de la fotografía. A partir de estos años el retrato fotográfico cobrará carácter de imagen popular, mientras que el pictórico quedará reservado para las clases más elevadas, precisamente, las únicas que podían adquirir obras de arte.

Por tanto, parece lógica esa expansión del retrato que, por otro lado aparece como un buen barómetro del grado de implantación que tenía la pintura entre las clases sociales que ahora debían ocupar el lugar del mecenazgo nobiliario y eclesiástico, ya que entre dichas clases los nuevos valores acentuaban la preeminencia de la individualidad y en pintura no hay nada más «individualizado» que los retratos.

Esta proliferación del retrato informa de algo que podemos documentar mediante otros datos⁴⁰: el gran peso que, aún por esos años, tiene la personalización

dulcísimos el color y devolverlo con ecos vagos y quiméricos. O también un alma-alquimia y un alma-espejo, que cambiara los valores efectivos de las cosas en otros más bellos y de mayor magnificencia.»

³⁸ En 1917, el propio Francés aludiría a este cambio al referirse a la Primera Medalla que se le otorga ese año. LAGO, S.: «Exposición Nacional de Bellas Artes. Paisajes y Marinas». *La Esfera*, 181, 16-VI-1917: «Todo parece indicar que los envíos de Joaquín Mir son los mejores que ha hecho á Exposiciones Nacionales. Y, sin embargo, yo me permito asegurar lo contrario... Joaquín Mir ha hecho, en estas obras suyas, concesiones lamentables. Se ha despojado de sus etéreas sutilezas y sus deliquios sobrenaturales...»

³⁹ Es muy curioso que J. Francés se lamente, precisamente en el año 1917 de la gran cantidad de retratos presentados. LAGO, S.: «Exposición Nacional de Bellas Artes. El retrato». *La Esfera*, 183, 30-VI-1917, s/p. La primera medalla de oro obtenida por un retrato fue en 1915; en 1917, un retrato de Piñole obtiene Segunda Medalla.

⁴⁰ Sin salir de los datos que proporcionan las Exposiciones Nacionales, debemos recordar el significativo hecho de que los catálogos incluyan la dirección personal del artista.

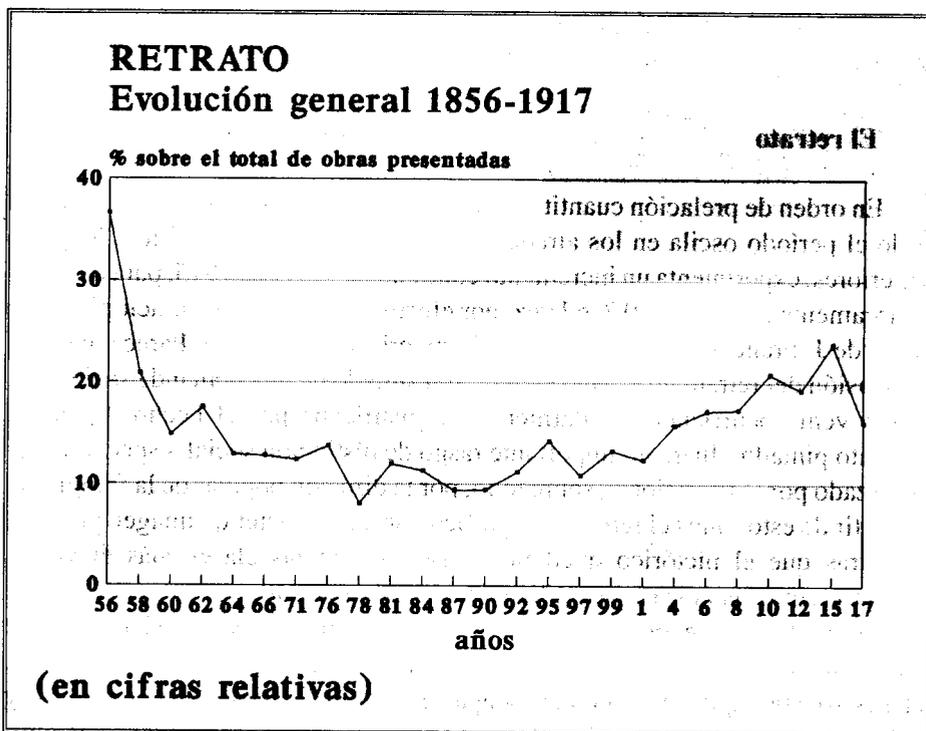


Gráfico 4.

de la producción artística. O dicho de otro modo: lo fuertes que aún son los lazos que unen al artista con quien le encarga una obra concreta en detrimento del desarrollo de los conductos comerciales que se mueven en torno a la galería. Para el sostenimiento económico de los pintores españoles de estos años, aún es más relevante el encargo personal que lo que le puede proporcionar la venta a un cliente anónimo a través de una galería⁴¹.

En consecuencia, a la vista de lo que nos ofrecen las Exposiciones Nacionales, podemos decir que, con excepción de los pintores que en ellas aparecen especializados en un tratamiento evolucionado del paisaje (caso de Mir), la mayor parte de los participantes a estos certámenes son, o tratan de ser retratistas, cubriendo un repertorio de «maneras» que van desde la factura «académica» a «lo Madrazo», de Santa María o Benlliure, hasta las forzadas estilizaciones de Romero de Torres pasando por la «moderna neutralidad» de mayor o menor

⁴¹ Por estos años en España apenas hay media docena de galerías que pueden ser nombradas con ese término.

«soltura», de Álvarez de Sotomayor, Moreno Carbonero, López Mezquita y Benedito, o por la vena expresiva de Casas, sin duda una de las más interesantes, o la de los hermanos Zubiaurre, que en este apartado, siguen marcando una importante diferencia por lo que se refiere a los logros artísticos.

5. El bodegón

Tras el costumbrismo, el paisaje y el retrato, el siguiente grupo de obras de mayor entidad cuantitativa en las Exposiciones Nacionales es el bodegón; un género que, a pesar de la gran tradición que le daba fundamento, a causa de sus cualidades esenciales, y sobre todo por esa naturaleza de «estudio» que siempre tiene, parece condenado a ocupar un puesto relativamente secundario, al margen de las primeras medallas. Seguramente por ello, se da una circunstancia que creemos muy interesante: que en torno al bodegón se agrupa lo más relevante de la producción de las mujeres artistas. En efecto, exceptuando la exposición de 1917, en todas las demás, alrededor de la mitad de los bodegones presentados fueron realizados por mujeres. Y esta proporción crece considerablemente si nos referimos a quienes pretendían jugar la baza de la especialización: cerca de las dos terceras partes de quienes sólo presentaron bodegones durante este período eran mujeres. Cifras que resultan muy explícitas si atendemos a la reducida participación que en general tuvieron las mujeres en este tipo de acontecimientos y que no llegó al 15 %. De ahí que podamos afirmar que, de hecho, el bodegón, con todas las connotaciones mencionadas, aparece como un género específico de las mujeres pintoras, que ilustra muy bien acerca de la consideración que en esos años tenían.

A propósito de una exposición de Aurora Gutiérrez Larraya, en la sala Arte Moderno, de Madrid, J. Francés desliza algunos comentarios que de modo implícito suponen una pretendida especialización de roles y que con facilidad podemos traducir en la idea de que la mujer artista ocupe un papel secundario, orientada hacia unas «artes industriales» que no son sino «artes tradicionales», en el sentido etnográfico del término, es decir, hacia la artesanía⁴²:

«Aurora Gutiérrez Larraya es una artista cultísima, un espíritu refinado, que posee de modo insuperable, los secretos técnicos de muy diversas artes. En todas las Exposiciones Nacionales sus envíos se han destacado con mucho del de otras señoritas que aun creen es arte decorativo vestir de "boy-scout" a una muñeca o

⁴² FRANCÉS, J.: «Dos artistas decoradores, los hermanos Gutiérrez Larraya». *El año artístico, 1915*. Madrid, Mundo Latino, 1916, p. 54-57.

bordarle unas zapatillas a su papá. Y no sólo se destaca la señorita Gutiérrez Larraya sobre esas señoritas tan españolamente cursis. Al fin y al cabo eso no sería gran mérito. En la última Exposición de Arte Decorativo, donde obtuvo primera medalla un fotógrafo, donde las escuelas provinciales presentaban un espectáculo vergonzoso e indigno, acaso fueran los envíos de Aurora Gutiérrez Larraya los que nos hicieran vislumbrar un porvenir lógico, bien orientado, al arte decorativo español Gutiérrez Larraya presentaba en esta ocasión: dos cueros, dos peinetas de carey y asta, dos almohadones, una bandeja y un cenicero de bronce, un cuadro al temple y varios estudios para encaje y bordado.»

A través de este tipo de juicios, da la sensación de que los espacios expresivos que quedaban a disposición de «la mujer», no podían ser muy amplios: lo que por aquellos años cabía bajo el término «artes decorativas» y, por extensión, aquellos géneros de mayor entidad «decorativa». Y como irse a pintar al campo no habría estado «bien visto», a la mujer sólo le quedaban los bodegones y, en general, los estudios. De ahí que sea difícil poder destacar a alguna pintora en este género, al igual que resulta difícil destacar a alguien por su especial capacidad para la interpretación del «detalle», porque inevitablemente nos encontraríamos con los «estudios» de quienes pasan por ser los mejores pintores de la generación⁴³.

De todos modos, entre las obras presentadas a las Exposiciones Nacionales, merecen ser destacadas: «Caza y frutas», «Frutas», ambas de Julia Alcayde (1906 y 1912 respectivamente); «La devoción de la novicia», de Fernanda Francés (1910); «Puesto de flores», de Trinidad Francés, y algunas otras que tratan de integrar el bodegón en otros géneros, como «Flor de estufa», de Marcelina Poncela (1912), que funde un retrato con un ambiente de flores o «Bodegón con figuras», de María Elena Camarón (1908).

6. Pinturas de referencia literaria, histórica y alegórica

a) Pinturas alegóricas y de referencia poética

Existe una gran diversidad en las cualidades de las obras que integran este apartado. A pesar de ello hemos formado un grupo bajo el enunciado anterior porque es posible que, con las excepciones de quienes, como Romero de Torres, se vuelven hacia elementos simbólicos tomados de la tradición hispana, sean las

⁴³ DIEGO, E. de: *La mujer y la pintura del siglo XIX español (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid, Cátedra, 1987, en especial, p. 237 y ss., para el período comprendido entre 1860 y 1910, señala esta misma especialización de la mujer pintora.

más cercanas a planteamientos extrapirenaicos relacionados con la dinámica de las vanguardias y, más concretamente, con los simbolistas⁴⁴.

Entre lo más interesante de este grupo de obras, hay que señalar el hecho de que en él se canalicen buena parte de los desnudos presentados a estas exposiciones y que tantos problemas ocasionaron en algunas de ellas. En el polo opuesto, también hay que subrayar otra tendencia orientada hacia motivos de intencionalidad religiosa siguiendo una tradición que podemos rastrear hasta el siglo XV, y que en cierto modo justifica la costumbre de asociar la pintura de composición con un cierto contenido poético o «literario», incluso en los casos en que ese contenido no se toca de modo directo (por ejemplo, en las pinturas de cierto sentido crítico para con los usos religiosos).

A lo largo del período estudiado no se advierten cambios cuantitativos dignos de mención, toda vez que las oscilaciones registradas, alrededor del 1,20 % y comprendidas entre el 1,48 % y el 2,68 %, no son muy significativas.

Julio Romero de Torres, formado con su padre (Rafael Romero Barros), director y fundador del Museo de Bellas Artes y fundador de la Escuela de Bellas Artes de Córdoba), es una de las personalidades que mayor relevancia obtuvieron en estos años. Tras un largo período de permanencia en su ciudad natal, acabará desplazándose a Madrid⁴⁵, para impartir clases de «ropaje» en la Escuela de Bellas Artes. Es el autor a quien Cuenca, en su catálogo de pintores andaluces⁴⁶ dedica más espacio y los elogios más encendidos:

«En 1912 presentó en la Nacional de Madrid los lienzos titulados "Las dos sendas", "La consagración de la copla" y otras cuantas obras más que fueron acogidas por la crítica con extraordinario aplauso; pero el Jurado lo dejó sin recompensa oficial lo que dio lugar al triunfo más resonante que se ha conocido en la carrera de un artista.

Se hicieron manifestaciones de protesta contra el jurado calificador, formadas por los alumnos de la Escuela especial de Pintura y Grabado de San Fernando y de otros centros; protestó la opinión sosteniendo grandes colas de público ante sus cuadros, y protestó la prensa sin distinción de matices, la que a más de hacer una brillante campaña sobre el asunto, abrió una suscripción para fundir una gran medalla de oro, llamada de honor, para entregarla al artista. El Gobierno español, en desagravio también, concedió a Romero de Torres la Encomienda de la Orden de Alfonso XII.»

(...)

⁴⁴ Creemos que este grupo en especial sólo quedará conformado en todas sus circunstancias una vez la investigación esté más desarrollada.

⁴⁵ En los catálogos de las Exposiciones Nacionales aparece domiciliado en Madrid, en Mayor, 16, y a partir de 1915, en la Carrera de San Jerónimo, 15.

⁴⁶ CUENCA: *Op. cit.*, pp. 325-334.

«Ramón del Valle Inclán ha dicho: "Julio Romero de Torres es, de cuantos pintores españoles conozco, el único que parece haber visto en las cosas aquella condición suprema de poesía y de misterio que las hace dignas del arte. El sabe, que la verdad esencial no es la baja verdad que descubren los ojos, sino aquella otra que descubre el espíritu unida a un oculto ritmo de emoción y de armonía que es el goce estético. Este gran pintor, emotivo y consciente, sabe que para ser perpetuada por el arte no es la verdad aquello que un momento está ante la vista, sino lo que perdura en el recuerdo. Y es tan grande y honda la armonía de sus cuadros y tan religioso y fascinante su poder, que la obra de este pintor es una obra triunfadora del tiempo, porque ha conseguido hacer las cosas mudas y quietas más intensas que la vida misma".» (...) «Jacinto Benavente expresó en frase concisa el inmenso valor de este artista: "Si los cuadros de Romero de Torres han de figurar entre sus iguales, sólo en el Museo del Prado deben hallar lugar sin temor al fallo de revisión de los venideros.»

Tal era la consideración artística obtenida por Romero de Torres entre amplios sectores de la intelectualidad española del momento; una consideración que sólo parece comprensible desde una postura cultural tan compleja y contradictoria como la señalada al tratar el dilema sobre realismo o costumbrismo y que reaparece de forma muy clara en el único «texto aclaratorio» que aparece en los catálogos de las Exposiciones Nacionales, concretamente, a propósito de «El poema de Córdoba», presentado en la de 1915:

«ASUNTO: En las ocho figuras de mujer todas contemporáneas que aparecen en este Retablo y en los varios paisajes ideales que les sirven de fondo, interpreta el pintor el espíritu de Córdoba á través de sus distintas épocas. El pasado reencarna en el presente merced á esta evocación del alma de Maimónides, el filósofo hebreo; de Góngora, el poeta, y del Gran Capitán, que por este orden aparecen los tres lienzos de la izquierda; ó de Séneca, el estoico; del Obispo Osío y Lagartijo, el ídolo popular, que figuran en los de la derecha. Al centro el culto de San Rafael, el patrono, recoge y une los dispersos rayos de la Gloria de Córdoba.»

De modo un tanto sorprendente, Romero de Torres elige para ilustrar su «Poema de Córdoba», una serie de hechos anecdóticos de carácter secundario y «se olvida» de lo más importante, de la época que caracterizó a Córdoba de forma singular, tanto por lo que se refiere a los restos de cultura material como por lo que supuso para la configuración de una forma de cultura peculiar: la época islámica y, en especial, el período califal, cuando Córdoba se convirtió en una de las ciudades más importantes del orbe, que tan sólo aparece discretamente apuntada, de modo sesgado, con el concurso de la figura de Maimónides.

Como sucede con otros géneros, también aquí nos encontramos con obras que apenas podemos separar de las costumbristas, de las que tan sólo se distancian por las pretensiones encerradas en el título y por el tamaño: ese es el caso de «Los enredos del diablo», de J. Pinazo (1912), de «Andalucía» de Julio

Romero de Torres, «Las tres edades», de Hidalgo de Caviedes (1908), de «La tierra ibérica», de Gustavo de Maeztu (1917) o «La edad de oro», de Juan Francés Mexía. «Pasional», de Roberto G. del Blanco parece una recuperación de formas y modos románticos... «La enemiga», de Albarrán (1910) es una torpe pintura de desnudo con un alarde de veladuras para representar a la Muerte.

Tal vez la pintura más sorprendente de este grupo sea «Mis funerales», de Miguel Viladrich (1910), que plantea fórmulas que nos hacen pensar en el expresionismo alemán más desarrollado y, por supuesto, en la Nueva objetividad».

b) *La pintura de Historia*

La pintura de historia continua la crisis que se observa a finales del siglo anterior, de manera que en el período estudiado, con excepción del año 1901, en que se advierte una leve recuperación, cuando se afrontan temas de «historia»,

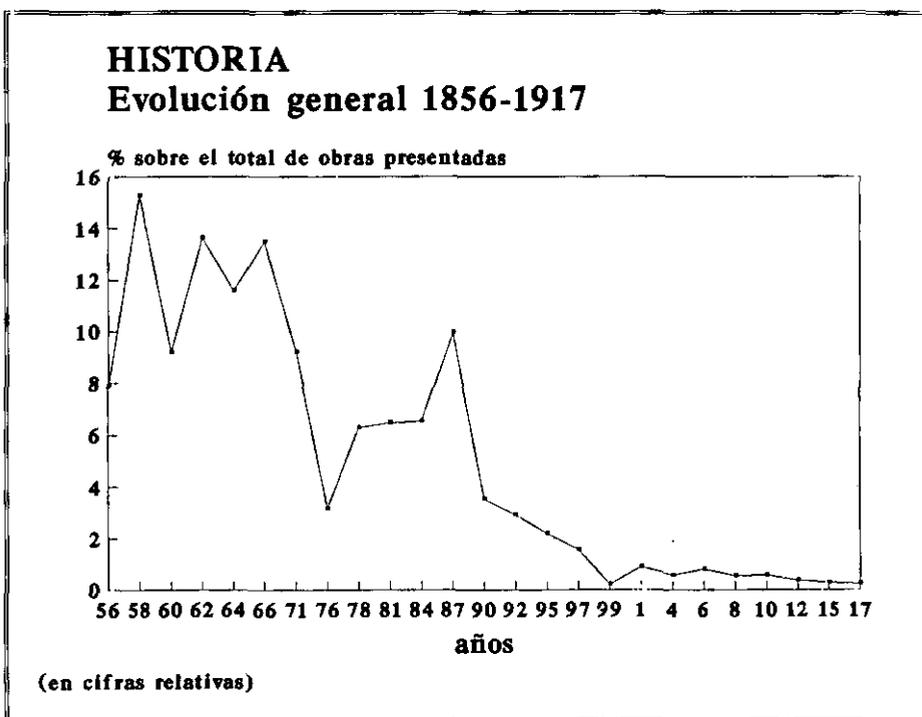


Gráfico 5.

salvo en casos excepcionales, se hace con unas pretensiones muy distintas de las que aquel género tuvo en el siglo anterior.

De esa corriente hay que extraer «En casa de Hipócrates», de Gaudelio Paniagua; «La víspera del Dos de Mayo», de Miguel Hernández Nájera; «La Expulsión de los Moriscos», de José Parada; «Rocroy», de Víctor Morelli; «Jurado de las carreras en el siglo XVIII (Valencia)», de Julio Vila Prades; y «Los compromisos de Caspe», de Francisco Marín y Bagües. En cualquier caso, parece claro que, a pesar de esta relativa recuperación, la pintura de historia había dejado de tener sentido, porque incluso en las obras mencionadas y con alguna excepción, lo normal es que las grandes composiciones escenográficas dejen su lugar a un tratamiento más próximo, más en consonancia con las utilizadas en la pintura de género.

c) *Pintura de crónica contemporánea*

La crisis en el apartado anterior se traduce también en la práctica desaparición de esa pintura grandilocuente que tenía por objeto subrayar los hechos institucionales del momento o del pasado más inmediato. Sin embargo, es en este terreno en el que hay que situar algunas de las obras más interesantes presentadas a las Exposiciones Nacionales. Entre las pinturas de Crónica institucional, muy vinculadas al concepto de pintura histórica, hay que destacar «S.M. el rey don Alfonso XIII saludando la bandera del Bruch», de Francisco Galofre (1906); «La lectura de un proyecto de ley (congreso)», de Asterio Mañanós (1908) y «El acta de la anterior», también de Mañanós pero presentada en la de 1906, con una concepción muy similar.

También se presentaron crónicas de carácter épico, como «El cabo Noval», que resulta difícil creer obra de Muñoz Degrain (1910); aún más deplorable es «Melilla, 1909», de Agustín López (1912). Algo mejor es «Episodio de la Guerra de África», de Álvarez Dumont, al igual que el tétrico «¡Pobres madres!», de Alberto Plá y Rubio, presentado en 1901 y que prefigura algunas obras de mayor entidad realizadas a propósito de la Primera Gran Guerra. Y todo ello, sin olvidar aquella «Barcelona, 1902», de Casas que, como ya quedó dicho, acaso sea una de las mejores obras de todo el período.

Lo más llamativo en este apartado, que viene a reiterar lo que comentábamos a propósito de la pintura «de género» es la escasa relevancia que tienen las obras de intencionalidad social y la acusada inclinación que manifiestan la mayoría de ellas hacia fórmulas expresivas más propias del siglo XIX que del XX. En unos casos, recuperando aquel espíritu de ejemplaridad, que nos remite a los modelos estéticos de la Ilustración, y que encontramos en pinturas como «El cabo Noval»

o, en general, en casi todas las de tema bélico, y en otros, insistiendo en una pintura institucional, que por su acusada estereotipación, estaba siendo asimilada por los medios de difusión social, en esos años, en un proceso de acelerado crecimiento.

d) *Pinturas de tema literario*

Con la pintura sobre tema literario sucede algo parecido a lo que ocurre con la de historia o con la de hechos contemporáneos: salvando el caso de las obras concebidas para ilustrar libros o espacios periodísticos, sufre una decadencia que parece obedecer a razones culturales difíciles de concretar pero que posiblemente debemos relacionar con la génesis de lo que se ha dado en llamar la nueva «cultura de la imagen».

Como reflejo de los problemas culturales de esta época de crisis, se prefieren temas que puedan tener carácter paradigmático, y de ahí que casi el 40 % sea de este tipo. Muy repetitivos son también los motivos relacionados con Fausto y, en general, con la producción literaria alemana del siglo anterior, en consonancia con la fuerte impronta que, por esos años, está teniendo toda la cultura alemana en España.

Entre lo más destacable hay que aludir, cómo no, a las obras con desnudo, como «Lady Godiva», de Ortiz Echagüe (1906); «Las hijas del Cid», de Marceliano Santa María (1908); «El poema de la creación», de Luis Bielsa (1910); «Ranto y Eropción», de Julio del Val (1910); «Angélica y Medoro», de Marceliano Santa María (1910). Y como sucede en otros géneros, también en éste es posible encontrar obras costumbristas de título literario, como en «El barberillo de Lavapiés» o en «Don Álvaro o la fuerza del sino», de Hernández Nájera (1906), que igualmente ofrecen, en ocasiones, referencias musicales.

Precisamente, esperando resultados más elocuentes, quisimos establecer una categoría para distinguir aquellas obras que trataran de dar respuesta a la relación entre pintura y música. Y la respuesta ha sido descorazonadora, al menos en lo que se refiere a la concreción de esa relación. Poco menos de veinte obras apenas sirven más que para dar testimonio de la pujanza de la tradición cultural germánica, en este caso a través de la música. De las siete obras con ubicación cultural concreta, seis nos remiten al ciclo cultural que, según Manuel González Martí, determinan Mozart, Beethoven y Wagner. Lo poco significativo de las obras de este tipo impide que podamos extraer conclusiones acerca de la pauta evolutiva definida en el período estudiado, en la que también aparecen algunas referencias a la cultura musical autóctona, es decir, a la Zarzuela.

e) *Obras mitológicas*

La pintura de tema mitológico supone otro de los campos en que se desarrolla la capacidad compositiva en grandes formatos, tema que como todos los de fundamento literario, se manifiesta en franca decadencia cuantitativa. De todas formas, como sucede con las obras históricas y las literarias también aquí aparecen trabajos de ciertas pretensiones que, dentro de los límites que definen las Exposiciones Nacionales, destacan de modo sobresaliente. Ese es el caso de las dos obras de Álvarez de Sotomayor, presentadas respectivamente en 1904 y en 1906 y que suponen las más altas cotas de este género en irreversible desuso.

Al margen de ellas, con cierta frecuencia aparecen pinturas de menores pretensiones que, algunas veces suponen una excusa para el análisis del desnudo, en ocasiones con resultado aceptable, como, por ejemplo, en los «Nénuphars», de Carlos Pellicer (1906) y en otras, con resultados más dudosos, como «El juicio de Paris», de José Bermejo (1910) o en las «Danzas de bacantes», de Tuset (1917). Por fin, también es relativamente frecuente encontrar obras de sentido mitológico pero al margen de la grandilocuencia del siglo pasado, que se canalizan en cuadros de pequeño formato y, por lo general, de pretensiones amables y decorativas, como sucede en «La flecha», de Carlos Pellicer

7. **El desnudo**

No deja de ser significativo que uno de los pocos debates estéticos que se llevan a cabo a propósito de las Exposiciones Nacionales, gire precisamente en torno a la «licitud» del desnudo en el arte. Tal era la situación cultural de ciertos sectores de la sociedad española de la época. Acaso por esa actitud recalcitrante de dichos sectores, el desnudo ha de revestirse con unas «justificaciones» que dificultan la clasificación de obras como las de Romero de Torres o en general de quienes acuden al recurso alegórico, mitológico o poético para justificar el análisis del cuerpo femenino desnudo. El punto culminante de este debate tendrá lugar en el año 1915, cuando es rechazada la «Maja Marquesa» por razones que iban mucho más allá de lo que la pintura representaba: el comité-Jurado decide excluir «La Maja Marquesa» porque «podía creerse que el autor aludía a cierta individuoa que lleva una vida de escándalo». Según Francés se pidió a Beltrán que cambiara el título de la obra por el de «Las Majas» y éste se opuso a ello. En cualquier caso, dicho año marca un punto de brusca caída de este tipo de temas que no se recuperarán en el año siguiente.

Sin conocer los posibles enredos que dieron como fruto el rechazo de «La maja Marquesa», parece claro que los condicionantes ajenos a lo puramente

artístico componían algunos de los factores más significativos que latían bajo el juicio estético. De manera que la pintura venía a ser un instrumento de modernización ética que, sin embargo, también acababa integrada en los fenómenos de doble moralidad que distinguen a la sociedad española de esta época. Para acotar el alcance de esta circunstancia, basta remitirse a alguien tan poco «dudoso», por lo que a sus juicios estéticos se refiere, como J. Francés, y contemplar sus «incomprensibles» y contradictorios elogios a la «Musa desnuda», de Romero de Torres⁴⁷. Una obra arropada de pretensiones alegóricas y costumbristas, gracias al título que, sin embargo, no deja de ser un desnudo al que, como en el caso de Goya en «La maja desnuda», se acentúan los rasgos sexuales para crear un ambiente erótico que seguramente sea el fundamento más relevante del éxito que obtuvo en su tiempo. Porque al margen de esa cualidad, la «Musa gitana» es una obra mediocre, analizada desde los planteamientos académicos de entonces, en la que apenas es posible salvar otra cosa que el tratamiento de las telas. Romero de Torres no fue capaz de resolver adecuadamente la unión de la cabeza al cuerpo, la disposición de las piernas, en postura muy forzada, y ni tan siquiera la «caída» del tronco⁴⁸. Contra esos detalles, la mirada frontal establece un vínculo con el espectador que acaso ayude a concretar el éxito mencionado, en el seno de una sociedad profundamente machista y, atendiendo a lo que sucedió en otras exposiciones de este período.

De todas formas, también hay que señalar la indudable calidad de algunos de los desnudos realizados en esta época como, por ejemplo, el de Ricardo Brugada, presentado en el año 1910; el de Emilio Santos Braga, bajo el título de «Fumadora de opio». También son muy estimables el de J. Pinazo del año 1912, que promovió verdaderos ríos de tinta, el de González Ibaseta («La siesta», 1908) y el de Aurelia Navarro Moreno (1908) y, por supuesto, el «Retrato de Mirabella», de Federico Beltrán Masse (1915), en la línea de «La Maja Marquesa».

⁴⁷ LAGO, S.: «Exposición Nacional de Bellas Artes». *La Esfera*, 72, 1915, s/p.: «Nadie entre los críticos de arte ha discutido más que yo a Romero de Torres. Mi noble sinceridad de la *Exposición de 1912 es la misma de ahora. Y ahora creo que Julio Romero de Torres ha llegado a expresar el alma de Andalucía, como nunca la expresó después de aquella 'Musa gitana', que no vacilo en considerar de lo más hermoso que se ha producido en nuestra pintura. Ya no es Romero de Torres el de las mujeres hieráticas, como muertas o hipnotizadas, en afectadas posturas en una monotonía de actitudes, expresiones y hasta miradas, intolerables en absoluto. Ahora en estos cuadros admirables de hoy, Romero de Torres ha evolucionado...»*

⁴⁸ En *Blanco y Negro*, 888, de 9 de mayo de 1908, aparece un artículo sin firma, muy crítico para con quienes presentaban obras «envejecidas» artificialmente que sin decirlo de modo expreso parece pensado contra Romero de Torres, a quien se refiere de modo tangencial: «La discutida «Musa gitana», de Romero de Torres...» en oposición a la «sinceridad» de Rodríguez Acosta.

8. La pintura religiosa

Anteriormente mencionábamos uno de los rasgos más sobresalientes de la sociedad occidental de principios del siglo XX como es su tendencia a la sustitución de los tradicionales valores religiosos por otros de carácter laico más acordes con lo que había supuesto la revolución racionalista que, a su vez, dio fundamento al desarrollo tecnológico del siglo XIX. En consecuencia con ello y con la pérdida de relevancia social de las instituciones religiosas, las nuevas obras artísticas, poco a poco, al principio y con rapidez, luego, abandonarán los temas religiosos en beneficio de otros más adecuados a la mentalidad de los nuevos clientes pertenecientes a la nueva burguesía.

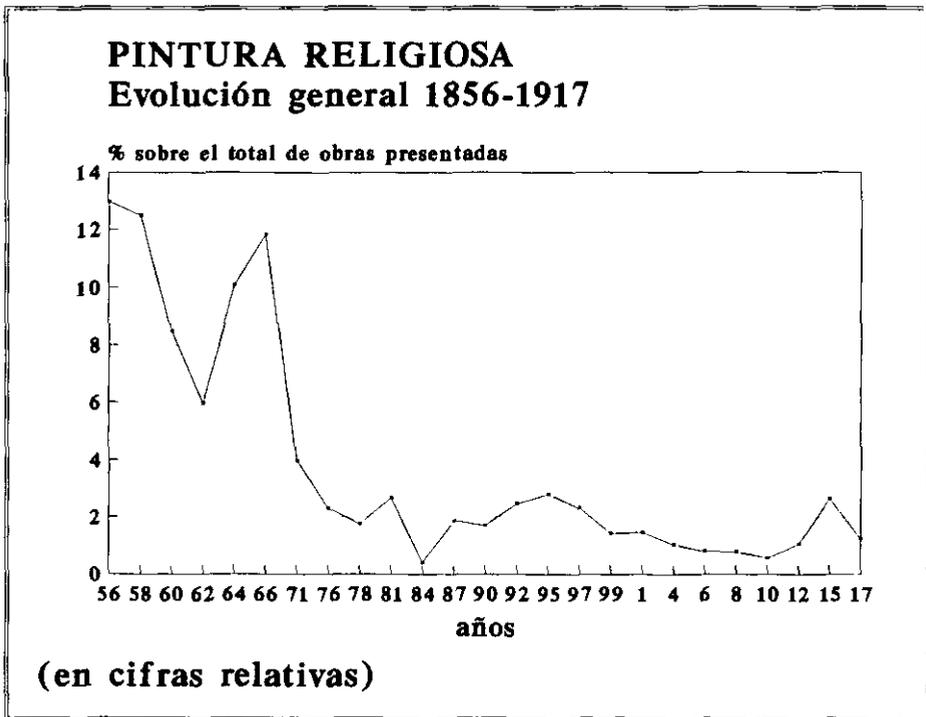


Gráfico 6.

Sin embargo, esas transformaciones que habían comenzado a dejarse sentir en el siglo XIX, también afloran en España con unos matices muy peculiares, puesto que a la clara crisis que manifiesta la carencia de obras religiosas en sentido estricto habría que añadir todas aquellas que hemos incluido entre las

«costumbristas» pero que se orientan en la dirección de una religiosidad popular aún muy sentida en el seno de la sociedad española anterior a la guerra civil. Por ello no es de extrañar que la secuencia definida por las pocas obras religiosas recogidas en los gráficos muestre cierta fluctuación, que en ningún caso llega a límites de carencia absoluta, y que casi la mitad de las obras presentadas a estas exposiciones correspondan a autores que sólo exponen obras de ese tipo.

Por lo demás, nos hallamos con otro campo en el que sus respectivos autores pueden hacer alardes compositivos y en el que encontramos fórmulas de cierta variación que, con frecuencia nos remiten a las tradiciones precedentes. Tal es, por ejemplo, el caso de la «Santa Clara», de Domingo Marqués, presentada en 1915, de «La resurrección de la carne», de Marceliano Santa María (1901) o de «Mater Purísima», de Pulido (1901) que nos hacen pensar en las derivaciones de las fórmulas naturalistas caravaggiescas. «Un peregrino», de Muñoz Degrain (1915) nos remite, en cambio, a Goya, al igual que sucede con «En la celda», de Rodríguez Acosta (1912); la «Adoración de los pastores», de Julio del Val y Colomé (1915) parece ser un intento de réplica de los modelos del primer Velázquez. «San Ignacio de Loyola», presentado por Elías Salaverría en 1917 o «La cena de Emaús», de Joaquín de Bárbara, son fieles trasuntos de las derivaciones «tardotenebristas» del siglo XVIII.

En otros casos la recuperación de fórmulas barrocas de mediados del siglo XVII («neovenecianas») parece evidente, como, por ejemplo, en «Aparición de la Virgen a las Mercedes», Alejandro Ferrant (1901), en el «San Isidro», de Cecilio Plá (1906), en la «Santa Teresa en éxtasis», de Manuel Alcázar (1906), en el «San Francisco Solano», de Garnelo (1910). «Al abismo», de Fernando Cabrera Cantó, es una interesante reconsideración de fórmulas rubenianas. En otras ocasiones, nos sorprenden con referencias que caminan al borde del plagio, respecto de los modelos prerrafaelitas o simbolistas; ese es el caso de «Plegaria», de Manuel López de Ayala (1912), de «La tentación de la montaña», de Rodríguez Acosta (1910) o de «Stella Matutina», de Pedro Sáenz y Sáenz.

Lo más interesante aparece más que en la forma del tratamiento pictórico, en la manera de representarlo. Así, Francisco Galofre Oller, presenta en 1912 a Jesucristo sobre un automóvil en su tríptico «Ego sun Via, Veritas et Vita», y Eduardo Rodríguez Lozano realiza en 1915 una «Pietà» con importantes paralelos con las fórmulas expresionistas alemanas.

9. Otras pinturas

a) Copias y reproducciones

Las copias y reproducciones componen una buena muestra para concretar los modelos estéticos que, de hecho, funcionaban como paradigmas dignos de ser imitados y que encajan perfectamente con lo que de modo indirecto arrojan otros «géneros». Atendiendo a los pintores históricos, dejando a un lado las reproducciones pensadas para ilustración y aquellas otras que parecen reflejo de cierto servilismo (copias de Sorolla), el índice de pintores copiados arroja el siguiente cuadro: Velázquez, 19; El Greco, 7; Goya, 5; Rembrandt, 4; Murillo, 3; Ribera, 3; Fortuny, 1; Leonardo, 1; J. Bassano, 1; Rubens, 1; Halls, 1; Hans Holbein, 1; Tristán, 1; Van Dyck, 1. Resultado muy elocuente por que presupone el asentamiento de dos líneas estéticas claramente configuradas y que caracterizan a casi toda la producción española de estos años: una corriente «clasicista», desarrollada a partir del «paradigma Velázquez», y una vena expresionista que enlaza con Goya y El Greco y que, ayuda a explicar el hecho de que los pintores de esta época se mostraran relativamente receptivos a las corrientes expresionistas de la vanguardia (vanguardias figurativas: Munch, Ensor, etc.). Es también muy llamativo el escaso interés que, desde este punto de vista se mantiene hacia los pintores no españoles, que sólo son copiados de modo eventual.

Estos datos son equiparables a los de las Memorias del Museo del Prado⁴⁹. Concretamente, durante el año 1914 las obras más copiadas fueron las siguiente: «Menipo», de Velázquez 16; «La Concepción», de Murillo 16; «La Maja vestida», de Goya 9; «La Maja desnuda», de Goya 11.

En otro sentido, la pauta evolutiva marca una cierta fluctuación que probablemente responda a la progresiva pérdida de relevancia del grabado manual ante el desarrollo de las técnicas de fotograbado y es que el cambio de siglo señala un giro irreversible en el ámbito editorial que se manifiesta precisamente en una casi radical desaparición de aquellos.

b) Pinturas de animales

En la pintura española del siglo XIX y principios del XX, muy dependiente de las fórmulas académicas francesas e italianas, apenas se recoge la costumbre de pintar animales más que en algunas obras sueltas, entre las que destacan las de Francisco Domingo y Marqués, Segura Monforte y algunas otras como una

⁴⁹ FRANCÉS, J.: *El año artístico, 1915*. Madrid, Mundo Latino, 1916, pp. 48-49.

de Gonzalo de Mueas. Parece que la intención de representar animales, tan arraigada en Centroeuropa y, sobre todo, en Inglaterra, aquí se plasma, sobre todo, en dos vertientes que, en ambos casos nos remiten únicamente al ámbito costumbrista: los «estudios» y las escenas taurinas, especialmente interesadas, por lo que se refiere a los valores plásticos, por el movimiento, los efectos de «masa» o por lo estrictamente costumbrista. De hecho, en las ocho convocatorias estudiadas, únicamente Joaquín de la Torre, Juan Bonel y Gonzalo de Mueas presentan sólo obras que, forzando los términos, podríamos incluir en este grupo. No obstante, podemos encontrar algunas obras en las que los animales cobran carácter protagonista, como por ejemplo, «El rebaño», o «La salida del redil» de Luis Casimiro Iborra presentadas en 1906 y 1908, respectivamente.

DESDE EL ANÁLISIS CUANTITATIVO

1. Profesionalidad, academicismo y vanguardias

Atendiendo a los valores cuantitativos, lo primero que hay que destacar es lo elevado de las cifras totales. Realmente resulta increíble que durante un período de casi veinte años pudieran existir en España 1.577 artistas, contando tan solo quienes trabajaban sobre soporte plano, con el reconocimiento institucional que supone haber superado la selección impuesta por los correspondientes jurados que en algunas ocasiones se mostraron con aparente dureza. Y ese número exagerado de artistas unido al escaso desarrollo de los conductos comerciales implican dos fenómenos distintos pero con un punto de convergencia común. Por un lado, el desmesurado peso de las instituciones, que se manifiesta, precisamente, en el desarrollo de estas exposiciones y en su importancia relativa, que obliga a los pintores a pintar «deprisa y corriendo» para ellas⁵⁰. Por otra parte, esa circunstancia, presupone un muy escaso grado de profesionalidad de los pintores que, como aclaran perfectamente sus currícula, debían ejercer de enseñantes, o lo que es lo mismo, integrarse a todos los efectos en las estructuras académicas, aquellas que, a la vista de las obras expuestas en las Exposiciones Nacionales, asumían un protagonismo más negativo para con el arte de vanguardia.

⁵⁰ ALCÁNTARA, F.: «Ante la Exposición de Bellas Artes». *Blanco y Negro*, 781, 21-IV-1906, s/p, escribe: «Escasamente un seis por ciento de las obras que llenan el palacio del Hipódromo son de las concebidas y realizadas con arreglo a las condiciones indispensables a toda buena gestación y normal alumbramiento. Las restantes se improvisan.»

En el período considerado, el desarrollo de las Exposiciones Nacionales si en algo es elocuente es en la discutida relación que ofrecen las obras presentadas respecto al desarrollo de las vanguardias. Si nos fijamos exclusivamente en los «resultados plásticos» veremos que dicha relación se concreta en un cierto acercamiento al Impresionismo que, parece ser, sobre todo, un acercamiento indirecto y muy condicionado por los planteamientos plásticos de Sorolla⁵¹. Por las razones ya apuntadas al tratar el problema del «realismo» («costumbrismo»), los círculos artísticos institucionalizados, parecen prisioneros de una concepción del arte forzosamente regionalizada⁵² que, en consonancia con las propuestas regeneracionistas de la época, presupone un cierto retorno a las raíces y una relativa marginación de las aportaciones foráneas que, acaso por ello, son vistas como algo ajeno a las tradiciones culturales españolas. Y aludimos al contexto regeneracionista porque, a la vista de lo que sucedía en las Exposiciones Nacionales y sobre todo a la vista de los ecos que el hecho artístico suscitaba en la sociedad española, resulta muy tentador extrapolar aquel «que inventen ellos» y sus implicaciones en el terreno artístico, casi como una bandera de manifiesto credo estético. Por encima de modas más o menos exóticas y supuestamente pasajeras, el arte de principios del siglo XX debía fundamentarse, ante todo, en la tradición cultural española que, si en algo había destacado, había sido, precisamente, en ese campo. Dicho de otro modo, el arte español debía mirarse en los maestros del pasado y, sobre todo, en Velázquez⁵³, en quien se hallaban unos valores estéticos que parecían haber cobrado nueva actualidad.

De ahí que las obras presentadas a las Exposiciones Nacionales apenas se hagan eco más que de lo anterior al año 1900, es decir, de algunas cualidades del Impresionismo, de Cézanne, Toulouse Lautrec y, en general, de cuantos trataron de desarrollar las aportaciones plásticas del siglo XIX que no entraban en conflicto con la representación tradicional del espacio. Dicho de otro modo: la permeabilidad del arte académico español aparece rigurosamente cerrado a todo lo que supusieron las vanguardias históricas hasta la aparición del cubismo y de la abstracción. Unas vanguardias que, a la vista de los testimonios literarios conocidos, no parecen requerir otra atención que la que supone convertirlas en objeto de comentarios capciosos y, aún, irónicos.

⁵¹ PENA, M. C.: *Op. cit.*, p. 89 y ss. desarrolla este tema.

⁵² Empleamos el término «regionalismo» en el sentido de la región geográfica española, con la intención de matizar la, por esos años, discutida existencia de una «cultura española» en sentido estricto.

⁵³ Insistimos, en este sentido, en los datos ofrecidos por J. Francés (ver nota 49).

En 1915, José Francés⁵⁴, a propósito de la exposición celebrada en la sala «Arte Moderno» (calle del Carmen), bajo el título «Pintores íntegros» se «vanagloriaba» de no entender el significado del cubismo:

«La exposición está obteniendo un gran éxito de entrada (...) Una vez dentro, curioso espectáculo ver las caras estupefactas, asustadas o francamente hinchadas de risa...»

—¿Oiga usted, qué significa eso? —me preguntaba un infeliz señor a quien todavía le parecen buenos los cuadros que reflejan de un modo bello los aspectos de la vida.

Yo, temeroso de confesar que un crítico de arte no sepa lo que significa una cosa en la cual se han empleado los mismos útiles que se emplean para pintar cuadros, sonreí con aire de iniciado...

Sin embargo, ahora que no nos oye nadie, les diré a ustedes que yo tampoco sabía lo que significaba eso, aunque sí podía decir lo que pretendía significar y la historia de los fauves que miran despreciativamente a los pompiers.»

Pero, dos años después, el mismo crítico se pronunciaba de forma más contundente a propósito de la exposición del Salón de Otoño celebrada en Barcelona⁵⁵:

«Y de este maremágnum de genialidades y de impotencias, de positivos temperamentos de pintor y supercherías indignas de arrivistas, surgirá indudablemente el arte del porvenir, cuando se eliminen las charlatanerías y los morbosismos para dar todo su merecido relieve á las pocas verdades estéticas que todavía están en su período de evolución y de tránsito.

He aquí el común error de los apologistas y de los detractores: considerar como definitivo lo que todavía no pasó de balbuceos, de tentativas y de desorientaciones...

Y si se piensa... que todos estos artistas, obstinados en buscar la verdad por caminos de un paralelismo aparente y de una convergencia efectiva, sólo pretenden la expresión inocente, sencilla, clara, de una ingenuidad infantil,... sus esfuerzos deben parecernos interesantes, si no respetables.

Porque responden á un ansia de liberación, de renovación espiritual, al instinto fecundo de las juveniles rebeldías y porque en la historia de las bellas artes cada innovador ha sido siempre recibido de idéntica manera.

Claro es que el eclecticismo crítico tiene un límite; porque lo contrario equivaldría á una inconsciencia lamentabilísima. Hay extravíos y supercherías que no podemos ni debemos admitir: y nada importa que sean hijos de la buena fe ó de la impotencia disfrazada de exhibicionismo.

Así pues, el cubismo es algo absurdo y grotesco que jamás podríamos discutir en serio, y en estas salas del Palacio de Barcelona hemos vuelto á encontrar cuadros y autores ya conocidos no solamente del Salón d'Automne y del Independents, sino

⁵⁴ FRANCÉS, J.: «Los pintores «íntegros»», en *El año artístico, 1915*. Madrid, Mundo Latino, 1916, pp. 50-54.

⁵⁵ FRANCÉS, J.: «Los artistas franceses en Barcelona. El Salón de Otoño», *La Esfera*, 179, 2-VI-1917, s/p.

de las Galerías Bernheim Jeunes y Vollard, que ni siquiera nos hacen sonreír. Estos pintores que me recuerdan unas palabras de Gustavo Coequiot acerca de Henri Matisse: "Ha obtenido éxitos considerables —estas dos palabras son rigurosamente exactas!— en Suecia, Alemania y Rusia, es decir, en los tres países del mundo donde no existe actualmente un solo pintor."

Y en España, precisamente ahora, existen muchos pintores...»

El mismo año (1917) y casi por las mismas fechas, A. G. de Linares⁵⁶ en su crónica desde París nos habla así del cubismo y de Picasso:

«Ni más ni menos... El cubismo se presenta en el teatro, llevado de la mano por las danzas rusas...

(...)

Y ante la sala... se alza de nuevo esa cortina para la interpretación de Parade, ballet realista, simbolista y cubista... pintado y vestido por nuestro ilustre compatriota Picasso, que es hoy, en París, y por ende, en el mundo, la gran figura artística del cubismo.

(...)

Según reza el argumento de la obra de Cocteau y de Massine, la acción tiene lugar en uno de los bulevares exteriores de París, durante un día de feria. Indudablemente, la decoración de Picasso no representa este aspecto de París, tal como pudiera verle cualquier profano como yo, ajeno a los misterios del cubismo...

(...)

Para descifrar ese enigma habríais menester de una iniciación cubista que yo, herético, no puedo anticiparos... Me falta la fe... También le faltaba esa fe a la mayoría del público que asistió al estreno...

Salimos del Châtelet... Monsieur Cocteau me habla de Parade, del cubismo teatral, de la necesaria 'deformación' de los personajes y de las decoraciones en el teatro futuro...

Me dice todo esto... Y Picasso, el gran Picasso, que escucha y que aprueba, sonríe bajo su maliciosa carátula de fauno rasurado. Piensa, sin duda, en los muchos cientos de miles de francos que á él le lleva producido el cubismo, sin el cual, á pesar de todo su enorme talento, seguiría pintando en Málaga azul y puestas de sol.»

Y todavía en el año 1923, Francisco Cuenca, en su *Museo de Pintores y Escultores Andaluces*⁵⁷, al referirse a Picasso, después de elogiar la obra de sus primeros años diría lo siguiente:

«Desde sus principios sobresalió este artista por sus tendencias al impresionismo, aportando, sin embargo, como don excelente de su ingenio una extraordinaria capacidad de sentimiento, fuerte y delicado a la vez. A contar desde 1903 pintó una serie de retratos en los que renunció del todo a la vanidad del colorido...

Después se entregó al "cubismo" y a la "pintura absoluta."

⁵⁶ LINARES, A. G. de: «Desde París: El cubismo en el teatro». *La Esfera*, 182, 23-VI-1917, s/p.

⁵⁷ CUENCA: *Op. cit.*, pp. 293-296.

De los cuadros cubistas de Picasso tales como "La guitarra", "La bailarina", "Pierrot" y una infinidad de "bodegones", ha dicho un crítico "que más que cuadros parecen dibujos enigmáticos para alfombras de un manicomio de magnates", aunque otros críticos cubistas aseguran que esas manchas de color ininteligibles son "poemas escritos en lengua extraña que no dejan comprender la hermosura al primero que llega".»

El comentario de Cuenca, no tiene desperdicio, primero, como testimonio de la incompreensión con que se contemplaban los fenómenos vanguardistas y, segundo, como reflejo de las contradicciones que, desde sus planteamientos académicos, le producía la evolución creativa de Picasso; porque frente al tópico de que quienes se dedicaban a las vanguardias lo hacían porque eran incapaces de hacer algo «mejor» (sólo hay que recordar los argumentos de Francés unos párrafos más arriba), aparecía Picasso, dotado de una sólida formación académica, que incluso había llegado a participar en las Exposiciones Nacionales de 1897 y de 1901 en las que había obtenido sendas «menciones honoríficas», por «Ciencia y caridad» y «Mujer en azul». Pero recuperando las palabras de Cuenca ¿cuándo manifestó Picasso *sus tendencias al impresionismo*? ¿Qué entendería Cuenca por «Impresionismo»? Si recordamos las primeras obras de Picasso y, en especial, su «Dama en azul» lo único que encontramos es una obra muy vinculada a las corrientes posimpresionistas de matiz expresionista, que tanto arraigo tuvieron en la Barcelona de finales del siglo XIX. Resulta también, muy elocuente el que se hiciera eco del «original juicio» que compara las pinturas cubistas con un diseño de alfombras para «*alfombras de un manicomio de magnates*».

Un ejemplo más de esta animadversión hacia las nuevas corrientes artísticas, la recoge M.^a Dolores Jiménez-Blanco⁵⁸ a través del comentario de José Moreno Villa, quién, según dicha autora, sería «*testigo de las más variadas experiencias vanguardistas en sus años de la Residencia de Estudiantes*»:

«El Museo de Arte Moderno me pidió una conferencia y para hablar de algo de lo que tenía aquel desbarajustado y hasta grotesco albergue oficial de las Primeras Medallas propuse como tema "Picasso y el escultor Julio Antonio". De éste había una sala con los llamados "Bustos de la Raza"; del otro no había nada. Pero llevé una colección de fotografías de las últimas obras de Picasso, y al hablar de lo triste que era tener que recurrir a tal expediente por no haber un solo cuadro de español tan ilustre en el Museo, pude oír que su director, D. Mariano Benlliure le decía por bajo al secretario, Enrique de Mews: "ni falta que hace".»

⁵⁸ JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M. D.: *Aportaciones a la Historia de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo*. Madrid, Editorial Complutense, 1988 (Tesis doctoral).

A la vista de estos testimonios, resulta obvio, como señala M. D. Jiménez-Blanco, que tanto los artistas como los círculos intelectuales de la época, en su gran mayoría, permanecían integrados en lo que suponía la sustancia académica. El «cubismo, el futurismo y otras cosas por el estilo» eran, sobre todo, cosas ridículas, difíciles de comprender. Y creemos que las razones de tales despropósitos se encuentran muy claras en el propio discurso de J. Francés y en concreto, en el juego de expectativas que supone al espectador lego: el hecho implícito e incuestionable de que, ante todo, la pintura debe representar «algo» de la «realidad exterior» y su conformación según patrones de riqueza y brillantez del colorido, armonía y equilibrio de la composición, delicadeza sentimental de la idea conceptiva, soltura y rapidez de la ejecución...⁵⁹

Eso era lo que habían hecho los grandes pintores de la tradición española y eso era lo que estaban haciendo los nuevos pintores de la época, con unos resultados que, a decir de Francés, habían llegado a cotas de verdadero esplendor. Porque a pesar de ciertas contradicciones que nunca dejarán de estar patentes en el desarrollo artístico español, entre 1904 y 1917 se creía estar viviendo un verdadero «renacimiento» de las artes españolas⁶⁰, que sólo parecía tener dos peligros: el amaneramiento vacío y el agotamiento de los modelos iconográficos elegidos. Como ejemplo recogemos dos textos de J. Francés que, escritos a propósito de la Exposición de 1915, ilustran perfectamente estos aspectos⁶¹:

«Abundan en esta Exposición Nacional, acaso más que en ninguna otra, lo que pudiéramos llamar "españolismo pintoresco". Ya que no otras cosas, hemos de agradecer a Ignacio Zuloaga, el retorno a los motivos de inspiración genuinamente españoles. En las viejas ciudades, en la vida campesina, en los trajes, costumbres, incluso en los cacharros de pueblos castellanos preferentemente, se inspiró Zuloaga para dar la sensación —no muy exacta, en verdad— de una España que todavía no ha falseado la europeización»⁶².

⁵⁹ El propio Francés formula en múltiples ocasiones un criterio de valoración estética que creemos muy representativo de aquellos años. Un ejemplo lo hallamos en Lago, S.: «Nuestros Artistas. Rafael Hidalgo de Caviedes», *La Esfera*, 55, 16-I-1915, s/p. Hablando de «Las tres Edades», de Mariano de Caviedes: «Es un lienzo en el que no se sabe qué admirar más si la riqueza y brillantez del colorido, la armonía y equilibrio de la composición, la delicadeza sentimental de la idea conceptiva, o la soltura y rapidez de la ejecución.»

⁶⁰ En el mismo artículo sobre Rafael Hidalgo de Caviedes, S. Lago atribuye a este pintor «un buen pedazo del actual renacimiento pictórico español». Lago, S.: «Artistas Contemporáneos. Julio Vila Prades». *La Esfera*, 62, 6-III-1915, s/p. Se refiere a la Exposición de 1904 como el momento que marca «el punto de partida del actual renacimiento artístico español». Los puntos más altos de dicho renacimiento estarían marcados por Chicharro, López Mezquita, Sotomayor, Benedito...

⁶¹ LAGO, S.: «Exposición Nacional de Bellas Artes». *La Esfera*, 72, 1915, s/p.

⁶² Como ejemplo de esas contradicciones en que entran los propios críticos de arte, podríamos

Los pintores contemporáneos comprendieron entonces hasta qué punto era interesante buscar asunto para sus cuadros en las regiones españolas. Ni uno solo dejó de visitar las provincias castellanas. Avila y Segovia, principalmente.

¡Librenos Dios de censurar esta beneficosa desviación hacia los motivos más característicos y más íntegros de nuestra raza! Lo que sí censuramos, es que todos, grandes y chicos, lo mismo los maestros que los principiantes, se lancen a pintar lozas talaveranas, campos yermos, capas pardas, refajos amarillos, corpiños de terciopelo, y siluetas socaronas de labriegos...

Este aspecto del arte, como tantos otros, debía estar reservado únicamente a los maestros capaces de interpretarlo, con toda sinceridad y con toda fidelidad.»

Frente al dilema regeneracionista de la integración de la cultura española entre las modernas culturas españolas, había que estar prevenidos contra lo que la europeización pudiera significar de falseamiento de la tradición española...

«No suelen distinguirse nuestros artistas por la riqueza imaginativa. Buscando unos el españolismo colorista más o menos influidos por Zuloaga, limitándose otros a reunir varias figuras en actitudes y composición de un retrato, procurando los menos, simplemente, acordes cromáticos o lo que Camille Mauclair exige al cuadro de developpement en arabesque d'une couleur, es lo cierto que no abundan en esta Exposición, como no abundan en las anteriores, los lienzos en que además de la maestría técnica, se vea la riqueza imaginativa, la cultura, incluso la sensibilidad del pintor.

Esto es una decadencia ideológica, frente al renacimiento técnico. Los pintores españoles saben casi todos pintar bien; acaso podamos contar con los dedos de una mano los que además de pintar bien saben pensar y saben comprender la parte de intervención social que les corresponde en la evolución de su época»⁶³.

Creemos que las palabras de Francés son muy elocuentes para situar otra de las facetas del problema de las «vanguardias»: el problema de la «intervención social» que, de acuerdo con las cualidades de la época, le corresponden al arte; y, si no le interpretamos mal, parece sugerir que el arte ha de quedar supeditado al marco histórico tradicional y, por lo tanto, al margen del «reajuste» que estaban imponiendo las estructuras derivadas de la Revolución Industrial.

Dicho de otro modo: el ambiente propiciado por las Exposiciones Nacionales, las condiciones ideológicas de implantación general y las propias condiciones del marco económico hacían muy difícil cualquier veleidad vanguardista; de

comparar este texto con el que dos años después escribiera el mismo autor a propósito de Zuloaga (ver nota 3).

⁶³ LAGO, S.: «Los cuadros de género en la Exposición». *La Esfera*, 74, 1915, s/p. LAGO, S.: «Los grandes artistas contemporáneos. José López Mezquita». *La Esfera*, 73, 1915, s/p. Destaca la obra de Mezquita por no caer ... «funambulerías, ni españoladas a lo Zuloaga y a lo Anglada».

ahí que la postura de Picasso y de quienes, perteneciendo a la misma generación, quisieron caminar en esa dirección no tuvieran otra alternativa que marcharse fuera.

En síntesis, da la impresión de que en el ambiente de las Exposiciones Nacionales y por consiguiente, en los círculos académicos, el concepto de «vanguardia» parece antagónico a la esencia de los modelos estéticos que se trataba de promocionar y que tan sólo el Impresionismo, entendido como una «moda moderna» y no como un movimiento estético, encuentra algunos partidarios que debemos relacionar con la influencia de Sorolla y con su peculiar manera de interpretar el análisis de la luz y el color. Un análisis que era posible desarrollar, sobre todo a propósito del paisaje, que es donde aparecen los planteamientos estéticos más «atrevidos», que a veces culminan en propuestas tan «innovadoras» como algunos paisajes de Mir y de Rusiñol. Ambos, con planteamientos personales muy distintos, desarrollan con cierto éxito las posibilidades «abstractas» (en el más estricto sentido del término) del paisaje en un proceso que es paralelo al que siguieron Picasso y Braque cuando desembocaron en el Cubismo.

El período comprendido entre los años 1901 y 1917, por lo que se refiere a la actividad dentro de las Exposiciones Nacionales, parece caracterizarse por la estabilidad, por una conformación estética que, aunque se ve salpicada de múltiples incidentes de cierta relevancia, en lo más sustancial se distingue por una inmovilidad a toda prueba. Esta inmovilidad la podemos comprobar en el gráfico 7, en el que las leves oscilaciones estadísticas que en él se advierten parecen obedecer más a circunstancias coyunturales que a fenómenos de carácter estético. Así, por ejemplo, la pérdida de relevancia porcentual de los «estudios» no parece sino lógica consecuencia de la radical disminución de las obras presentadas en los certámenes de 1915 y 1917, y es muy posible que la bajada del retrato en 1917, así como buena parte de las fluctuaciones que hemos recogido no sean sino hechos aislados, sin apenas trascendencia posterior. El abandono de los temas históricos, la poca importancia de las referencias mitológicas y la escasez de asuntos de carácter literario no son sino circunstancias que venían dadas desde finales del siglo XIX, marcando un proceso de simplificación plástica que parece inherente al nuevo contexto sociocultural que, sin embargo, no impide su recuperación cuando se pretende realizar obras de cierta ambición compositiva.

En cualquier caso, la transformación más importante parece hallarse en lo que hemos dado en llamar «pintores especializados», es decir, aquellos que concurren a las Exposiciones Nacionales cultivando un sólo género. Y es que en el año 1910 se advierte un punto de inflexión marcado por el incremento relativo

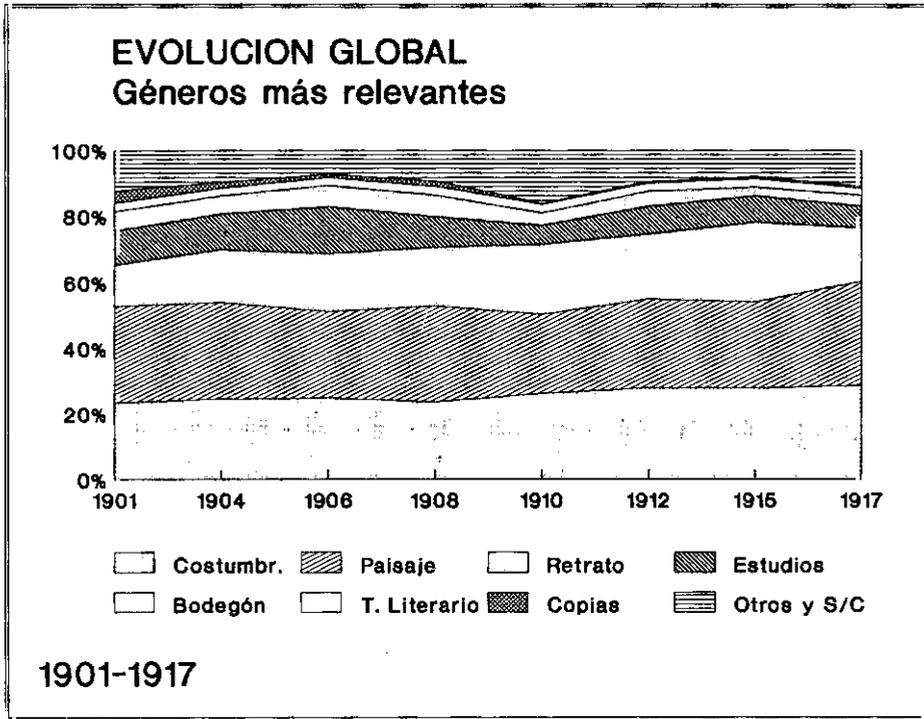


Gráfico 7.

del retrato en detrimento del paisaje y de los géneros más marginales, como los estudios y las copias, que sufren un importante declive a partir 1908, año en el que se limita radicalmente el número de obras admitidas, y que apenas se recuperarán cuando éste vuelva a crecer en el año 1912. Surgirá así una corriente que, incluso, se ve fomentada desde la propia institución con la concesión de primeras medallas a los retratos de López Mezquita y José Ramón Zaragoza en 1910 y 1915, respectivamente⁶⁴. Por otra parte, a pesar de que en esos momentos se creyera lo contrario, la producción artística institucionalizada no parece participar de los brillos que caracterizan a la producción cultural española de estos años. Y es que, a la hora de resumir, teniendo en cuenta que este trabajo de investigación no está concluido, no podemos por menos que lamentarnos de que la dinámica de las Exposiciones Nacionales fueran incapaces de comprender lo que por aquellos años estaba ocurriendo en el universo estético, con el concurso

⁶⁴ López Mezquita presenta en 1910 «Retrato de los señores B. e hijos» y José Ramón Zaragoza en 1915 «Retrato de Mr. Th. S.».

de unos cuantos artistas españoles que o no tuvieron ningún contacto con este tipo de certámenes, o si lo tuvieron, no pasó de superficial. Picasso presentó obras en dos de ellos pero acabó fijando su residencia en París en cuyo ambiente artístico quedaría totalmente integrado, Anglada Camarasa nunca presentó su producción a estas Exposiciones, Casas tan solo lo hizo en 1904, María Blanchard en 1906 y 1908 y en ese mismo año se marchó a París, Isidro Nonell es de los que más insiste, lo hace de forma continuada desde 1904 a 1910. Otro tanto se podría decir de Gris y de quienes conformaron lo que se ha venido denominando la «Escuela de París», donde permanecieron los más interesantes creadores de la época.

La estabilidad temática ya señalada, unida a la manifiesta estabilidad formal que advertimos en las obras que se expusieron en las Exposiciones Nacionales, evidencian una carencia creativa que ha sido destacada en múltiples ocasiones⁶⁵

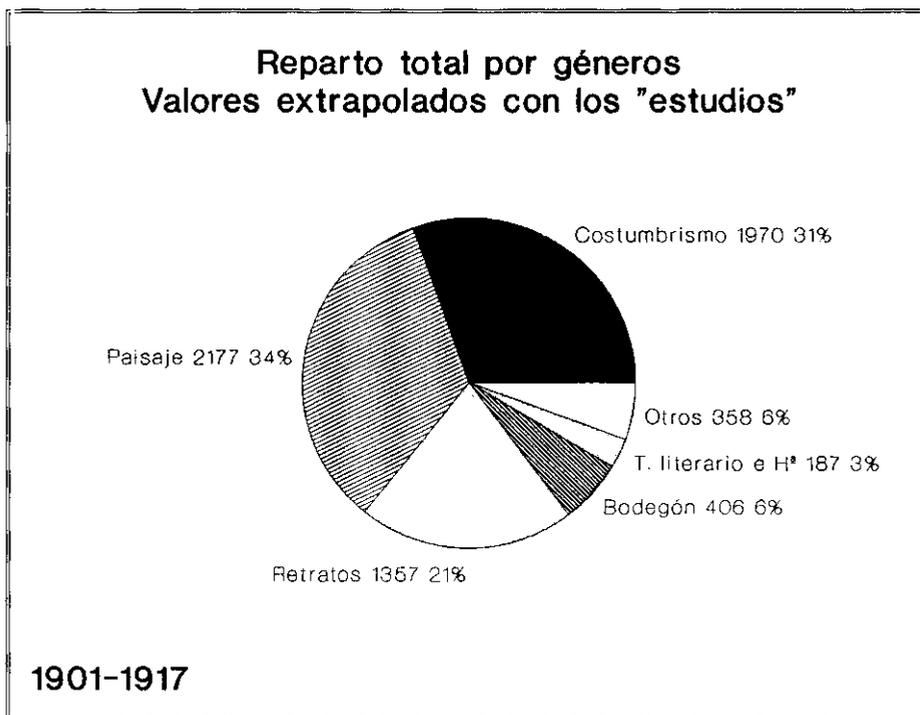


Gráfico 8.

⁶⁵ Véase, por ejemplo, el artículo de NAVARRO y LEDESMA, F.: «Pintura. Exposición de Bellas Artes de 1904». *Blanco y Negro*, 685, 18-VI-1904 s/p., en el que ya se señala abiertamente la carencia de valores estéticos e, incluso, educativos de estos acontecimientos.

y que no podía ser subsanada con fórmulas iconográficas que, por repetidas hasta la saciedad, desde muchos años atrás habían perdido toda capacidad de sorprender. Cuando año tras año se ven trescientas obras «costumbristas», trescientos paisajes y doscientos retratos (entre retratos propiamente dichos, estudios de cabezas y personajes populares) toda escena costumbrista, todo paisaje y todo retrato debían padecer el lastre de una trivialidad impuesta por la reiteración.

2. La función de las exposiciones nacionales

Por otra parte, las Exposiciones Nacionales parecen cumplir importantes funciones en otros aspectos de la actividad artística. Así, por ejemplo, conocida la escasa actividad de las galerías, se intuye que estos certámenes fueron un formidable vehículo de difusión artística de especial relevancia para quienes no tenían muchas otras posibilidades de darse a conocer⁶⁶. En este sentido escribía F. Alcántara en 1906⁶⁷: *«Las Exposiciones oficiales llevan aquí, donde no hay más vida ostensible que la oficial, grandes ventajas sobre las que no lo son: inauguración oficial estruendosa, calificación sancionada por el ministro, recompensas que son como títulos profesionales, y pesetas. En cambio, el público verdadero, los ricos que pueden recrearse con la contemplación de buenas pinturas en sus casas, los propietarios de éstas o los que piensan en nuevas construcciones, que deberían apetecer buenas arquitecturas y decoraciones adecuadas á la vida actual, y la gran masa de gentes, el vulgo, para quien en definitiva debe ser el arte en todas sus manifestaciones, conceden poca atención á estos certámenes...»*

En otro orden de cosas, y dejando a un lado las observaciones de F. Alcántara

⁶⁶ GUTIÉRREZ BURÓN: *Op. cit.*, p. 390: «los dichos premios proporcionaban una serie de «méritos» académicos y artísticos, válidos tanto para los concursos académicos como los profesionales. Sin olvidar que la condición de premiado aseguraba prácticamente la venta de la obra al Estado...»; p. 397: «Entre los beneficios proporcionados por los premios cabe destacar también la promoción a través de la participación en las exposiciones internacionales ya que el 90 % de las obras oficiales se seleccionaban entre las premiadas en las últimas exposiciones nacionales. Ello no sólo representaba la posibilidad de introducirse en el mundo internacional sino también consolidar el mercado nacional...»; p. 398: sobre la importancia del premio para acceder a la enseñanza: «Afectan fundamentalmente a las posibilidades de acceder a la enseñanza... Desde su creación, los premios en las exposiciones nacionales figuran como un requisito imprescindible para poder participar en los concursos, la fórmula más frecuente, en unión de las oposiciones, de proveer las plazas de la enseñanza».

⁶⁷ ALCÁNTARA, F.: «Ante la Exposición de Bellas Artes». *Blanco y Negro*, 781, 21-IV-1906.

acerca del escaso interés que proporcionaban estas exposiciones a la gran mayoría de la sociedad, las Exposiciones Nacionales, como el mismo crítico señala, prácticamente monopolizan la capacidad institucional para conseguir que, por un período de tiempo más o menos dilatado, el hecho artístico se transforme en objeto del interés general, capaz de suscitar actitudes fervorosas, críticas radicales y toda suerte de encendidas polémicas que, con frecuencia, trascendían totalmente el plano de lo meramente artístico⁶⁸. En relación a ellas y de acuerdo con los datos que hemos podido recoger, hay que señalar unos rasgos que reflejan claramente las ideas estéticas de los sectores sociales de mayor formación cultural.

En primer lugar, una postura eminentemente integrada en la dinámica de las Exposiciones Nacionales, incluso cuando se formulan críticas radicales, como en ocasiones sucede con José Francés, que parece comportarse como «leal oposición», sin que en ningún caso sea posible deducir de sus palabras más que la pretensión de que mejore la calidad media de las obras expuestas en ellas. En otras palabras, por el momento no nos ha sido posible encontrar ningún comentario de esa época que exprese con claridad la contradicción entre el modelo estético defendido implícitamente pero con vigor e intransigencia desde el mecanismo de las Exposiciones Nacionales y lo que estaba ocurriendo en el seno de la vanguardia cultural de la época. Da la sensación de que cuando, por ejemplo, J. Francés formula el juicio de que la proliferación de retratos presupone una carencia imaginativa penosa, o cuando algún otro crítico formula comentarios irónicos a propósito de la reiteración en motivos etnográficos, apenas se piensa en otra cosa que en procurar fomentar una diversificación temática que alcance a otros aspectos de la «realidad del momento», sin que se les pase por la imaginación la posibilidad de una renovación artística de carácter radical.

⁶⁸ Un ejemplo de este tipo de críticas lo encontramos de la pluma de NAVARRO y LEDESMA, F.: «Exposición de Bellas Artes de 1904». *Blanco y Negro*, 685, 18-VI-1904: «Terminemos ya esta fatigosa enumeración como la hemos comenzado: declarando la escasa eficacia de las Exposiciones trienales, tal como están organizadas. En esto deben pensar los artistas y los ministros de Instrucción Pública y Bellas Artes, por lo general tan poco atentos á esta segunda denominación de su cargo. Valdría más, sería más útil un Salón anual con recompensas poco aparatosas y sin efectos oficiales como los que ahora dan origen á la funesta carrera en pelo tras las medallas y producen tan flagrantes injusticias notadas: un jurado que no se compusiera exclusivamente de artistas militantes; un local más pequeño, más céntrico y más agradable... habría, en fin, que evitar el que las Exposiciones fuesen almacenes de cuadros... Y sobre todo, quitarles el carácter oficial. Este es un adjetivo que todo lo echa a perder.»

ESTUDIOS Y DOCUMENTOS