

Periodismo y crítica de arte en las inauguraciones del primer centenario de la “Guerra de la Independencia”

María Victoria GÓMEZ ALFEO

Fernando GARCÍA RODRÍGUEZ

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 1 de Febrero de 2009

Aceptado: 10 de Mayo de 2009

RESUMEN

Análisis de la información y crítica de arte en el periodismo madrileño de 1908, sobre las obras de arte inauguradas conmemorando el “Primer Centenario de la Guerra de la Independencia. Detectamos un intento de regeneracionismo de una nación sin pulso, en expresión de Silvela, tras la derrota del 98. Se trata de una “paideia”, en sentido griego de educar en la “areté” o ideales de nuestra cultura.

Palabras clave: Periodismo especializado, Crítica de Arte, Guerra de la Independencia, Estética, Historia del Arte.

Journalism and art critic in the inaugurations of the first centennial of “Guerra of the Independence”

ABSTRACT

Analysis of the information and art critic in the journalism from Madrid of 1908, on the inaugurated works of art commemorating the "First Centennial of Guerra of the Independence. We detect an intent of regeneracionismo of a nation without pulse, in expression of Silvela, after the defeat of the 98. It is about a "paideia", in Greek sense of educating in the "areté" or ideals of our culture.

Key words: Specialised Journalism, Arts Critic, Independence War, Stetic, Art History

SUMARIO 1. El Centenario de 1808 en la crítica de arte en la prensa. Crisis del pensamiento, crisis del sentimiento estético. El divorcio del público ante las nuevas formas de expresión. 2. Centenario de 1808. La crítica de Arte. 3. 1908: Centenario de la “Guerra de la Independencia”. 4. Defensa del Patrimonio Artístico.

1. EL CENTENARIO DE 1808 EN LA CRÍTICA DE ARTE EN LA PRENSA. CRISIS DEL PENSAMIENTO, CRISIS DEL SENTIMIENTO ESTÉTICO. EL DIVORCIO DEL PÚBLICO ANTE LAS NUEVAS FORMAS DE EXPRESIÓN.

El primer Centenario de la “Guerra de la Independencia” no puede sustraerse a los acontecimientos que marcaron la historia de España en el final del siglo XIX y, que en política, tienen su continuación en las dos primeras décadas del siglo XX. El llamado “desastre del ‘98” deja a la nación sin pulso, en expresión de Silvela, y hasta en la crítica de arte se hace notar esta situación que lleva a Díez-Canedo a preguntarse, con una dosis de profunda de tristeza, en la Exposición de Bellas Artes de 1908, y a responderse, “¿Y las marinas? Las marinas escasean tanto como los barcos de nuestra escuadra”¹. Tanto la pregunta, como la respuesta son consecuencia de un estado de ánimo, a nivel nacional, tras la realidad histórica a la que se ha venido dando la espalda por las clases dirigentes, no queriéndose enfrentar a la realidad de la profunda decadencia en la que se encuentra la Nación. Nos encontramos en estos iniciales años del siglo XX en España y, en general, en Europa, ante los nuevos retos que la contemporaneidad presenta, en un momento de crisis moral y política, que se extiende a todos los ámbitos del espíritu. Los marcos normativos dados se han resquebrajado. Desde la crítica de arte esta subversión de valores forma parte de una crisis más amplia que se extiende a todas las esferas del pensamiento. La idea de crisis del arte, del pensamiento y de la cultura es empleada por críticos, destacamos a Francisco Alcántara, “por primera vez en la Historia, la tierra entera se siente aquejada de una misma y sola crisis, la artística”²; y pensadores, Ortega, en un debate entre clásico y moderno. Para unos, crisis de crecimiento, para otros, de renovación y, los más, crisis de valores, ante la que se posicionan los espíritus críticos y los diarios. Desde todas las esferas del pensamiento *realmente lo que se inicia es el asalto al pasado*, actitud criticada y rechazada por Giusti, en este año de 1908, desde el *Diario de Barcelona*³, uno de los periódicos que mantiene un enfrentamiento total a las ideas emergentes, rechaza, desde la estética, las líneas o planteamientos innovadores en el gusto artístico. La posición contraria la podríamos ejemplificar en Ramiro de Maeztu en *La Correspondencia de España*, que se abre a nuevas conquistas y horizontes de belleza.

Crisis entre la concepción tradicional de la obra de arte y las vanguardias que emergen en el panorama de las ideas y de las formas o, para expresarlo más en consonancia con el momento, crisis de vivencia estética, eso es lo que está comunicando Ortega, que ve este momento en sesgo optimista, según su expresión. Todo concurre a hacer del hombre del siglo XX, un ser inquieto, preocupado de su futuro, angustiado ante su propia imagen. Todas las tradiciones, todos los valores de Occidente, las normas de la moral, de la ciencia y del arte, han sido puestas de nuevo en litigio. A veces, sin fin y sin convicción, arrastrados por la novedad, simplemente porque el hombre, alcanzado por el vértigo de la libertad, no soporta ya las coacciones sociales, religiosas o lógicas del pasado. Este trastorno no ocurrió

sin confusión. También las fuentes del pensamiento actual son múltiples y contradictorias: Kierkegaard y Hegel, Marx y Freud, inspiran a unos y a otros, a unos contra otros, la relatividad, la revolución rusa, Van Gogh, Rimbaud..., y el espíritu, solicitado de todas partes, evita a duras penas, el desorden.

¿Qué consecuencias se detectan, o tiene esta crisis, en el arte en España? Una de las consecuencias más inmediatas, que podemos adelantar, es el rechazo de la pintura de historia, se detecta su retroceso en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901. Jacinto Felipe Picón en el diario *El Correo*, señala, sociológicamente, cuatro aspectos importantes, que han sido posteriormente destacados por historiadores y sociólogos:

- a.- retroceso de los cuadros de asuntos religiosos;
- b.- retroceso de cuadros de historia;
- c.- presencia, cada vez mayor, de lo que denomina *socialismo sentimental*; y
- d.- realismo y costumbrismo.

El análisis de estas grandes líneas, o tendencias artísticas, nos muestra que, con variantes, está presente, implícita o explícitamente, en los críticos de los diarios madrileños, el pensamiento histórico-crítico de Hipólito Taine⁴. Benito Pérez Galdós, en 1884, exhorta a pintar la verdad, la época en la que se vive. Valle-Inclán busca en la pintura sentimientos, ideas, valores literarios, intelectualización y misterio, valores que encarna su gran amigo Julio Romero de Torres. Las reflexiones sobre teoría de las “bellas artes” ocupan amplios espacios en la crítica de arte: Ortega, d’Ors, Maeztu, Pérez de Ayala, la Pardo Bazán -siempre con el artículo delante-, Corpus Barga que en el diario madrileño “*El Sol*”, llega a unir, en unas reflexiones sobre las Bellas Artes, la calva de Manuel de Falla y “*El sombrero de tres picos*”, Azorín, Doménech, Juan de la Encina, Alfredo Opisso, Rodríguez Codolá, el terrible padre Ferrándiz. El periodismo siempre está presente en el mundo de la crítica de arte, no sólo en la política. Años después, ante la Exposición de Artistas Ibéricos, Ortega, calificado por Francisco Alcántara como uno de los que impulsan el arte actual, señalará la crisis y, como una de sus consecuencias, el divorcio del público de las nuevas producciones de los artistas⁵. Estas producciones artísticas nuevas son auténticas revoluciones que si las analizamos desde un aspecto social, fueron consecuencia de la inestabilidad, la inquietud y la necesidad de radicalismo que caracterizan nuestra época, sobre todo, a partir de 1905; desde el punto de vista moral representaron el anhelo de verdad a cualquier precio, contra todo convencionalismo, sin crear nuevos principios; desde su aspecto cultural subrayaron la crisis del humanismo y la convicción de crear un nuevo orden, independiente del orden antiguo, o, más bien, en contra de este, aspecto resaltado por Ortega. Al lado de algunos misterios desvelados por los descubrimientos científicos, otros debían ser indagados, y todos, los pintores en primer lugar, destaca Lionello Venturi, creyeron poderlos desvelar.

Los caminos de la estética contemporánea, y de la praxis artística, se separan o rompen con las ideas del pasado provocando, en el público y en ciertos críticos, inseguridad ante la falta de criterios para valorar la obra de arte; junto a la inseguridad, la incomprensión y el rechazo van unidos en los receptores de las obras de arte, ideas destacadas por el cronista de *El Sol* de una conferencia de Ortega y

Gasset en la clausura de una exposición⁶. El público, nos reservamos el término “espectador”, una gran parte del público, pasa ante las obras, en los museos, “*tangenteando un cuadro*”, esto es, tocando, en un punto, en un escaso fragmento de tiempo, la obra, un tiempo no adecuado, porque cada obra, cada artista, necesita que experimentemos, ante esas creaciones, un modo de estar, de adecuar nuestros sentimientos a lo que desde esa pared se nos propone y reclama.

El arte, los artistas de principios del siglo XX en España, se encuentran en un dualismo contradictorio que produjo una pintura muy peculiar. Este desdoblamiento se debe, o debate, a la situación del academicismo dominante aun en el gusto social, y las vanguardias emergentes en Europa y su penetración lenta entre los artistas españoles. El academicismo tiene su apoyo en las Academias con sus Escuelas de Bellas Artes y profesores enseñando un arte, en la mayoría de los casos, académico, tomando como modelos a imitar a los grandes creadores del arte clásico, y tras todo ello, el entramado oficial con las Exposiciones Nacionales y sus secuelas de jurados, medallas y otras recompensas, como encargos oficiales y, por, último, el pensionado romano. Destacamos la actitud de la crítica en general y de los periódicos, con excepciones en críticos y periódicos, enfrentándose al arte oficial dominante, a los jurados, bestia negra de los críticos que publican editoriales, manifiestos y cartas de los artistas. Alcántara, desde las páginas de *El Imparcial*, y desde la Escuela de Cerámica, será uno de los más combativos contra el Neoclasicismo y sus consecuencias, el academicismo. La larga lucha contra el academicismo, desde la crítica de arte, la podemos ejemplificar, en recuerdo a Goya, en la crítica de Juan de la Encina, *Tradición goyesca*, que pone, al genio de Fuendetodos, como ejemplo del antiacademicismo y escribe que “la fecunda imaginación poética de Goya encuentra herederos más en la literatura que en los campos de las artes visuales”⁷. Frente a estas ideas emergentes, Juan de la Encina, como otros críticos, tratan de educar a una sociedad anclada en concepciones estéticas del pasado. La metáfora calificando a Goya de *demonio romántico de gárgola medieval*, es muy afortunada y anticipadora de la idea de considerar a Goya, como a Beethoven, genios del romanticismo⁸. La educación del público, en la apreciación de las obras de arte, es tarea común que expresan los críticos sin distinción de tendencias. Precisamos que esta educación, el crítico la realiza desde su posicionamiento estético, resultando, en muchos casos, un rechazo de las nuevas formas. Un ejemplo, muy significativo por el prestigio del crítico, lo tenemos en Rafael Doménech que rechaza, de forma radical, las tendencias post-impresionistas⁹. Todo este movimiento y tendencia del gusto no surge de improviso, realmente nace como una consecuencia frente al academicismo y al excesivo predominio del instante.

El otro polo del problema es el público receptor, que educado en formas y sentimientos del pasado, se aleja del nuevo modo de captar la realidad y de las nuevas formas triunfantes, detectándose que hay, también, una crisis del placer estético. Hagamos la pregunta orteguianamente que Ortega se hace a sí mismo en el curso de filosofía de 1929, “¿*En qué consiste lo problemático del problema?*”¹⁰. La respuesta nos la da, con anterioridad a la pregunta, en un artículo, publicado en *El Sol*, que es una de las meditaciones estéticas más lúcidas sobre la insatisfacción, hostilidad e indiferencia del público ante las nuevas propuestas, realizaciones y manifes-

taciones artísticas de vanguardia. El divorcio, entre el público receptor de los mensajes estéticos y los creadores tiene, entre otros factores, el referido a la educación, que no preparó para la comprensión y aceptación del presente con visión de futuro, sino que el sistema de valores en el que se ha educado se correspondía más con un pretérito que, en muchos aspectos, había cerrado su ciclo vital, precisando que, “*el error de perspectiva que en él se cometió ha contribuido no poco a la crisis de placer artístico que ahora sufrimos*”. El título, de la meditación de Ortega, es bastante sugerente del problema planteado, *Apatía artística*, y lleva un antetítulo muy dentro del pensamiento de Ortega, o mejor expresado, de su actitud vital, *Incitaciones*. Ortega centra el problema en la diferencia, entre valoración de la obra y el goce que debe producir, situación en la que nos encontramos sin haber analizado sus causas, es más, su reflexión estima que, en este orden de cosas, lo habitual es vivir de prestado por falta de criterios valorativos independientes, algo experimentado constantemente en la recepción de la obra. La obra de arte requiere, precisa, para su goce, que centremos en ella nuestra atención y, como correlato, que la rodeemos y creamos un espacio de silencio visual y mental de desatención con el espacio inmediato. Gradación dinámica de la atención, califica Ortega a esta actitud, y debe tener relación con la calidad del objeto¹¹.

El artículo tuvo una gran repercusión en los círculos intelectuales, es reseñado por Juan de la Encina¹², que ejerce la crítica en el diario vespertino *La Voz*, por Francisco Alcántara, que forma parte de la redacción, como crítico de arte, del orteguiano *El Sol*, y por Pío Baroja, que al comentarlo muestra, como acostumbra, su rechazo a la actitud de las valoraciones que se hacen del arte, musical y pictórico, y la lejanía del público, ante las producciones de la literatura y del pensamiento, y precisa: *Ortega y Gasset dice en un capítulo de “El Espectador” que hay en nuestro tiempo una cierta apatía artística, y que muchas personas se encuentran sorprendidas al salir de un concierto, de una exposición o de un museo, por la nulidad que experimentan al placer recibido. Interiormente no sé lo que pasa en esas gentes que van a conciertos y exposiciones; yo no voy nunca, pero no creo en esa apatía artística. Lo que si hay es una indiferencia absoluta filosófica, científica y literaria*¹³. Podemos afirmar, con la lectura de estos textos, que Ortega es un debate en sí mismo. Para el progreso, y penetración, de las artes en la sociedad, son necesarios tener presentes tres aspectos: creación, es decir, creatividad acorde, o en sintonía, con el tiempo presente; público que viva su tiempo; y críticos que acerquen las obras producidas al público, que establezcan una relación, siempre conflictiva, en crisis permanente.

La consecuencia extraída de estos textos, y de observar el panorama artístico en España, en estos años que estamos historiando, es la de señalar, y en esto están de acuerdo todos los críticos, *la necesidad de la crítica* que se manifiesta por la situación de desconcierto del público ante las formas de expresión artística, y, más acusado este divorcio, ante las vanguardias de principios del siglo XX, los años rugientes, en frase de Kandinsky, determinados por la conquista de nuevos horizontes estéticos, por un cambio radical en la teoría y la práctica del arte, afianzándose la idea de que las obras de arte no necesitan imitar o representar objetos o sucesos materiales. En frase del propio Ortega, la abolición de lo antiguo, aunque

él señale que esto lo dice en sesgo optimista. Desde el campo de la crítica, Juan de la Encina toma posición, sobre el hecho indubitable de la crisis: “*Vivimos momentos de descomposición artística tanto o más que de descomposición social, continuamente, y asistimos ahora a su máxima anarquía*”; esta constatación no le sitúa en una posición inmovilista, precisamos que ni estética ni políticamente, y deja claramente expresado su pensamiento: “*Debemos advertir que entra más en nuestros gustos el modo de cualquier futurista estridente que no el de nuestros actuales y agarbanzados pintores de casa grande. Puestos en la obligación de elegir, preferimos siempre la anarquía a la librea*”¹⁴.

Esta apertura de pensamiento no es compartida, en general, por la crítica en España, que se manifiesta alejada de las nuevas ideas que vienen de fuera estimándolas perjudiciales para el arte y para la sociedad. Es un asalto al pasado y demolición de la estética tradicional, resaltado como un aspecto negativo de la contemporaneidad, en *Diario de Barcelona*¹⁵, que se decanta de manera inequívoca por la estética tradicional y por el más absoluto objetivismo. Frente a esta posición, muy conservadora, inmovilista, traemos una crítica de Ramiro de Maeztu. Para los escépticos, que los habrá, este texto de una fecha tan temprana como el inicio del siglo, les preparará el pensamiento y abrirá la sensibilidad para gozar de un artículo, publicado en *La Correspondencia de España*, con el título El arte sensual, donde se decanta por las nuevas formas, o para expresarlo con más precisión, se posiciona frente a la adoración del pasado, que su amigo Ortega califica de pretérito: “*Siento gran compasión hacia un amigo mío artista, que pone su ideal en las cosas pasadas, pasadas e imposibles. Es de los que creen en modelos definitivos de belleza. Pero los paisajes de Manet me gustan más que los cuadros antiguos. ¿Qué son falsos? ¿Qué abusa de ciertos colores?... ¡Vaya una objeción!... Los paisajes no me interesan por sus líneas, sino por el estado en que ponen a mi espíritu. ¿Domina el tono morado?... Con su técnica, con su culto a lo pasado hará mi amigo momias admirables. Yo prefiero dejarme llevar por la gente que pasa, conducirla si me fuera posible, recibir de ella la fuerza y devolvérsela, vivir sin añoranzas, los ojos puestos en el horizonte que se aleja a medida que adelanto, vivir sencillamente con todo el cuerpo en cada minuto, que así se hace infinito, con toda el alma en cada movimiento, que me hace así feliz*”¹⁶. Un año antes, en 1901, llama la atención de la burguesía, en un intento imposible de que las nuevas ideas anarquistas sean incorporadas a la reconstrucción de la sociedad española: “*Hora es de que nuestras clases directivas -y en ellas comprendemos principalmente a las llamadas neutras- pongan los medios de restituir a la sociedad y a la patria el corazón y la cabeza de esos hombres, antes de que sea tarde para unos y para otros*”¹⁷. El arte, tal como aquí se ha formulado, interesa para conocernos mejor, para reflexionar sobre nosotros mismos, es la vieja fórmula aristotélica, -*Para el hombre una existencia sin examen no vale la pena vivirse-*, y ese examen nos ayuda a realizarlo la obra de arte. Unos años después Ródenas, comentando la “*Exposición de Pintura francesa contemporánea, 1870-1898*”, valora lo que supuso la aportación del movimiento impresionista y el posicionamiento de Édouard Manet ante la reali-

dad: “*Manet determinó en Francia la revolución artística, que de hecho acabó con el frío academicismo imperante*”¹⁸.

La belleza, para Maeztu, no tiene una formulación definitiva, el culto al pasado nos impide, o dificulta, el goce y la comprensión del presente, Ortega, a este pasado que se obstina en no pasar, lo califica de viejo verde¹⁹. Para Ortega, la originalidad en la obra de arte, pertenece a lo que, por contraposición a lo que denomina virtudes de eternidad, nosotros entendemos que él, implícitamente, señala la existencia de las virtudes de internidad, es decir, lo que es arte en la obra de arte. Parece desprenderse del texto orteguiano que hay virtudes de eternidad, que son las propias del dominio de las técnicas artísticas. Al artista, al pintor, al escultor, al músico, etc., hay que exigirle en la obra de arte, el dominio de la armonía,... Ortega nos hace observar que *la operación artística consiste precisamente en una ruptura con la realidad, en la creación de un objeto independiente de la realidad que exprese los nuevos sentimientos*²⁰. Es uno de los aspectos más interesantes en la crítica de arte de este periodo, el choque entre dos concepciones del arte y de la belleza, una, la que considera que las cosas son bellas por sí mismas, objetivismo; otra, la que considera la belleza producto de un juicio, subjetivismo. La sociedad española de principios del siglo XX se caracteriza, como afirma Ramiro de Maeztu, por estar anclada, aferrada, a conceptos y modelos eternos de belleza, por otra parte, afirmamos, en conexión con las ideas sociales y políticas dominantes en esa sociedad, que esta se encuentra sin bagaje cultural de conceptos para enfrentarse a los nuevos retos, modos de sentir y de pensar, de las vanguardias emergentes en arte, por centrarnos en lo aquí analizado. No solamente la oposición se da en el terreno de la praxis artística, sino en una ausencia de penetración de las teorías artísticas contemporáneas. Para *Fiedler*, (1841-1895) neocantiano, la belleza no es requisito imprescindible, o básico, en las obras de arte y, por tanto, no es un juicio de gusto sino lógico el que es adecuado aplicar para su análisis y conocimiento²¹. El gran problema de la sociedad, de estos primeros años del siglo XX en España, es el rechazo frontal de las obras de arte nuevas, para expresarlo sintéticamente y aquí, los ejemplos llenarían muchas páginas, y, en este aspecto de la cuestión, son la mayoría de los críticos, y de los diarios, los que así se posicionan²². No podemos hacer un juicio generalizante de valor, pero los críticos, en general, están ausentes en el conocimiento de las teorías modernas, así se lo expresa Alcántara, a Juan de la Encina, reconociéndole como uno de los que están formados en las teorías estéticas francesas y alemanas, y dotado de gran honradez²³; Juan de la Encina, tiene a Alcántara en alto aprecio y respeto, lo cual, viniendo de este sincero crítico es todo un logro difícil de igualar, reconoce a Alcántara como uno de los máximos conocedores del arte español. La polémica fue imposible, se respetaban demasiado ambos en cada una de sus parcelas, y además eran dos señores de la crítica y de la vida, y amigos de Ortega.

El criterio estético: La interrogación, como método, es planteada por Eugenio Trías, que se pregunta, ¿Qué es lo que hace que algo producido constituya un hecho o un acontecimiento artístico? ¿Por qué obras, composiciones, construcciones o poemas de semejante factura difieren de pronto en ese extraño misterio que hace que algunas sean consideradas obras de arte y otras no? Más aun, ¿esa consi-

deración es para siempre o la valoración varía en el tiempo? En estética podemos alcanzar una comprensión intuitiva del carácter artístico de un objeto. Kant, en la *Crítica del juicio* sitúa el problema: El juicio de gusto tiene como misión esencial la modificación propia del sujeto como consecuencia de un estímulo exterior. El predicado del juicio de gusto no va a ser una propiedad del objeto, sino un sentimiento del sujeto; es decir, se trata de un enriquecimiento del sujeto a partir de su propia subjetividad. *El juicio de gusto no es un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiéndose por esto aquél cuya base determinante no puede ser más que subjetiva*²⁴. Kant está contraponiendo el conocimiento lógico y el conocimiento estético. Al conocimiento lógico atribuye el juicio fundamentado, el análisis objetivo, al conocimiento estético atribuye el juicio fundamentado en la sensibilidad, en lo subjetivo. El problema que se plantea es si se puede hacer un análisis objetivo. Parece que hay una contraposición de principio. Y, sin embargo, el juicio estético, que Ortega dice que es en sí mismo irracional, añadimos nosotros subjetivo, existe y es válido como conocimiento, es más, proporciona un conocimiento de orden distinto al racional y necesario al hombre en cuanto tal: *El hombre sin pensamiento no es hombre. Pero el hombre que sin pensamiento no es hombre, deja de ser hombre si sólo es pensamiento*. La frase es de Ortega convertida por nosotros en apotegma. Los sentimientos, las pasiones son inherentes al ser humano.

A principios de los años treinta, los teóricos y críticos de arte escribían que, no sin cierta perplejidad, cada día constatamos el repliegue que la literatura y las artes en general sufren en nuestras sociedades avanzadas. Fenómenos de muy distinta índole -mercantilización, retracción de los lenguajes artísticos, desplazamiento de sus valores instrumentales, etc.- están presentes en este eclipse institucional que alcanza a cuestionar la propia realidad conceptual a la que tradicionalmente aludían los lenguajes artísticos. Todo ello nos llevaría a constatar que nos encontramos ante un fenómeno que podemos calificar como la abolición de un determinado horizonte estético.

Si vamos en busca de la definición de “Arte”, la primera interrogación que se plantea es la cuestión de qué es el arte en definitiva. Según su temperamento, unos se inclinarán a definirlo dentro del impulso expresivo que está en su origen y otros dentro de la construcción plástica que resulta de su realización. Los primeros verán en el arte un medio de manifestar la realidad más honda y auténtica del hombre. ¿Pero dónde se halla esta? Más allá de su pensamiento acordado, dijeron ya Gauguin, Redon y los simbolistas. Pero todavía hay en esto demasiada literatura, insinúa el escrúpulo. Habrá que ir pues hasta la naturaleza orgánica, el temperamento, del que brota el geiser de la creación ¿No está ante nosotros el ejemplo de Van Gogh para demostrarlo? Esto es lo que quieren admitir los “faucos” como Vlaminck. Los germánicos y los nórdicos, acostumbrados a una noción más turbadora y confusa del hombre, acentúan la vehemencia de esta revelación y su carácter contra lo racional: de ahí saldrá el expresionismo. ¿Pero no se puede ir más lejos todavía, hasta la fuente oscura y virgen de toda la vida mental? Sí, y puesto que la psicología acaba de difundir, no sin cierto escándalo, la noción de inconsciente, ahí es donde el surrealismo irá a tocar. ¿Pero no entra también en los brotes

así transcritos alguna fabricación? La última palabra corresponderá al arte informal que rechazando las formas, igual que las imágenes, hunde sus manos en la carne viva de la vida y no quiere transmitir ya más que las vehemencias y las palpitaciones primordiales. ¿Puede ir aún más lejos esta carrera? Es tal la dificultad de expresar la conceptualización del término arte que el profesor de Metafísica Muñoz Alonso se atrevió a afirmar que *“una obra de arte es una de esas cosas que tientan al hombre a decir más tonterías; y al filósofo más equivocidades”*²⁵.

Incardinado en nuestra agitada época, es el concepto de Mitry: *“el fin (diseño) del arte es ofrecer un reflejo del mundo tal que permita al hombre superar su angustia, una imagen que lo tranquilice o lo afirme dándole la ilusión de algún poder sobre el mundo o sobre las cosas”*²⁶. Esta cita, de uno de los tratadistas cinematográficos más prestigiosos, sitúa el problema del artista como un intérprete, demiurgo, entre el hombre y su entorno, no para guiar o conducir, sino para expresar; línea de reflexión desarrollada por Argan, quien sostiene que *“la función del artista no es educar a la sociedad y guiar su proceso normal sino tomar partido en las contradicciones y los conflictos que se engendran en el interior de ella y que ponen en peligro su existencia o su destino”*²⁷. Pierre Francastel, desde una metodología sociológico-antropológica de análisis, llega a establecer un principio semejante, afirmando que la historia del arte tiene como finalidad verdadera, *“descubrir, entre las innumerables obras de una época, aquellas que contengan unos principios de expresión susceptibles de proporcionar a los hombres medios de expresión y comprensión”*²⁸. Estudio de las sociedades o de la sociedad. Problema fundamental de la crítica de arte: definir la calidad artística, es decir, la artísticidad de/en la obra de arte.

Si esta es la función del arte, la crítica de arte debe correr pareja a esta realidad que trata de comunicar al gran público. Juan de la Encina anuncia, en 1920, los “propósitos” que van a guiar sus críticas en el diario *La Voz*, separándose abiertamente de la crítica al uso, y decantándose por una nueva forma de concebir esta parcela de las ciencias de la cultura. Primero expresa lo que no es la “crítica de arte”, para después establecer lo que debe ser desde una posición que podemos calificar como inserta en los nuevos tiempos; resumimos sus posiciones: *“La crítica de arte no tiene para nosotros por objeto adoctrinar artistas, corregir sus obras, guiarles en su producción... El crítico, a nuestro juicio, no pasa de ser un mero observador de hechos estéticos concretos, y en la posición más avanzada y más fina de su función, un intérprete y comentarista de esos hechos... No aburriremos al lector con adquisiciones doctorales pescadas pacienzudamente a caña en graves y profundos libros tudescos”*²⁹. Estima que hay una descomposición clara en el arte, para después de esta afirmación, finalizar con un canto a la libertad y a la modernidad, y dejar claramente expresado que, tras la afirmación de lo que llama descomposición, no se deduzca una defensa de posiciones ideológicas que pertenecen al pasado: *Debemos advertir que entra más en nuestros gustos el modo de cualquier futurista estridente que no el de nuestros actuales y agarbanzados*

pintores de casa grande. Puestos en la obligación de elegir, preferimos siempre la anarquía a la librea.

El tono nos suena a Ortega, es una melodía que podemos observar en los espíritus fuertes que, lejos de mostrar temor ante los retos que presenta el pensamiento lo asumen como muestras de la vitalidad de ese pensamiento. No se trata de la dicotomía de apocalípticos e integrados, sino de pensadores que ven el tiempo presente y el futuro, digámoslo en expresión feliz de Ortega, “en sesgo optimista”, aunque manifestando la crisis de pensamiento de la cultura europea, así lo expresa en el homenaje que “la intelectualidad” inflinge a “Juan de la Encina” por los riesgos de ejercer la crítica de arte. Años después esta posición crítica que Ortega señala en “Juan de la Encina”, sobre la función de la crítica, sería asumida en el Manifiesto de los Artistas Ibéricos³⁰.

Para George Jappe, (Lyotard), el discurso crítico no ha de describir ni enjuiciar -sus objetivos tradicionales- sino que ha de “*traslucir la actitud espiritual del objeto representado*”. José Camón Aznar mantuvo estos criterios a nivel teórico, desde que escribe su libro “*El arte desde su esencia*”³¹ en los lejanos años ‘40, y a nivel práctico, durante su larga y fecunda trayectoria, en sus artículos en “*La tercera de ABC*”, tanto teóricos como de práctica concreta de la actividad crítica. Las actitudes políticas no son aconsejables a la hora de establecer la verdad en la investigación y el olvido que algunos hacen de este profesor y crítico de arte es, cuando menos, lamentable. Gillo Dorfles, en respuesta a Calvo Serraller, dice en referencia a Pleyne y Lyotard, que pretenden ser críticos creativos, “*soy muy escéptico. No creo en una crítica que pretenda ponerse al nivel de creación de la obra que critica: la crítica tiene la misión de aclarar la obra y posibilitar la relación entre el público y el artista*”³².

El arte, por tanto, se nos muestra como una irreductible vía de expresión de los sentimientos del hombre ante su situación en el mundo, expresión que es elegida por el artista como válida y necesaria y que, concretándose en formas, establece una unidad que el crítico debe desvelar y trasladar al público receptor. Este aspecto de la relación arte-sociedad tiene, a su vez, la vertiente de lo que se ha dado en denominar la “posición social del artista”. Esta situación, ha sido abordada desde distintas metodologías, dando origen a numerosas e interesantes polémicas. Es de recordar la que enfrentó a dos grandes espíritus de la historia y crítica de arte: Lionello Venturi y Pierre Francastel³³; pero en esa posición social, no descartaríamos la polémica que envuelve a Veronés y la Inquisición, con el juicio a que se ve sometido³⁴.

Si el arte no tiene entre sus necesidades la búsqueda de la verdad, se nos hace evidente que todas las artes, de todos los tiempos y lugares, son necesarias y válidas, o para emplear la expresión de Cezanne, “*El horizonte del arte coincide con el de la conciencia*”, idea que concuerda, salvando la diferencia vital y estética que los separa, con Van Gogh que identifica el arte con la unidad y totalidad de la existencia: “*No conozco mejor definición de la palabra arte que esta: El arte es el hombre agregado a la naturaleza; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter, que el artista hace resaltar, y a los cuales da expresión, que redime, que desenreda, libera, ilumina*”³⁵. Van Gogh, al proponer una altísima instancia moral, conmociona todas las poéticas

existentes: desde el científicismo de los neoimpresionistas hasta el espiritualismo de los simbolistas.

En todas las épocas, pero más aún en el S. XX, los artistas han sentido la tentación de entrar en la polémica en torno al significado y función del arte en general y de sus propias obras en particular. El mundo contemporáneo ha conocido el debate entre pensadores, críticos y artistas sobre la postura de algunos de estos últimos de explicar con palabras sus obras, su actividad. Desde el campo de los pensadores citamos a Ortega y Gasset³⁶; los críticos pueden ser representados por Juan de la Encina³⁷; los historiadores del arte por Panofsky que establece, en torno a este aspecto, que para una valoración de las ideas expresadas por un artista estas deben ponerse en relación de analogía con su propia obra³⁸; por último, los artistas y su participación en la reflexión interna de las artes en un intento de fundamentar su legítima existencia frente a los planteamientos doctrinales heredados del pasado encuentran en Matisse³⁹ la figura destacada que después de advertir del peligro lo afronta en sus reiteradas “*Notas*”. A la hora, por tanto, de aceptar o rechazar los escritos de un artista, debemos siempre contraponer la obra artística y la reflexión del autor sobre sí mismo, sobre su obra y sobre el arte en general; o lo que es lo mismo, el artista tiene un vehículo o modo de expresión propio, la obra de arte, y es a través de ella como expresa su peculiar visión del universo. O lo que es igual: estética y poética⁴⁰ en íntima correlación. Los textos elegidos confirman este presupuesto.

A principios del siglo XX hay un cambio radical en la teoría y en la praxis artística. Se afianza la idea de que las obras de arte no necesitan imitar o representar objetos o sucesos materiales⁴¹. Hay, por tanto, una crisis de la relación arte-naturaleza (mímesis) y una crisis del concepto tradicional de *belleza*. Rodríguez Codolá, en *La Vanguardia*, circunscribiéndose a los aportes de la pintura impresionista se pregunta: “¿*Cuáles han sido, pues, los adelantos conseguidos por la pintura moderna? La conquista del ambiente, del espacio y de la luz, no en interiores, sino en plena naturaleza; la resolución del problema luminoso en todas sus fases, desde las vaguedades nocturnas á los esplendores del mediodía; la obtención de efectos pintorescos, antes no estudiados; y en virtud de ello, antítesis cromáticas inéditas hasta ahora, han educado la vista en el contraste de tintas que no habían sido puestas en relación*”⁴². Punto. Desde las páginas del anticlerical y republicano *El Diluvio* de Barcelona, Esteban Batlle, escribe sobre el cambio detectado en la praxis artística, incidiendo en la influencia que en el arte contemporáneo van a tener las teorías filosóficas, denominando a ciertas vanguardias artísticas con el calificativo, afortunado para la fecha, de “*pintura filosófica*”⁴³.

Podemos, pues, afirmar que el arte moderno ha traído consigo una subversión total, radical, de las costumbres más inveteradas y por eso, desde sus comienzos, chocó profundamente a los contemporáneos⁴⁴. La fecha central para nosotros es el año 1913 al que consideramos en todo punto determinante por la riqueza y la diversidad de los distintos movimientos que en pintura ese año nacen o se desarrollan. No se puede comprender ni la amplitud de la subversión traída por el arte moderno ni su despliegue tumultuoso, si no se ve en él la expresión de una de las rupturas mayores que han marcado las grandes etapas de la evolución humana. Todo ello trae una consecuencia que no ha sido analizada en toda su profundidad,

se ha creado una situación quizá sin precedente: un arte representativo de la época ha quedado cerrado a la mayoría de los contemporáneos. Fuerza innovadora y revolucionaria, audacia creadora, intensidad de medios y de efectos mediante su concentración de choque o su desnudez abstracta, abandono de la Naturaleza y de sus apariencias normales en beneficio de una iniciativa conceptual iban a convertirse, con una violencia cada vez más exenta de miramientos, en las líneas maestras que trazaran el itinerario por el que se debía caminar. La sociedad moderna influye también sobre la orientación del arte, lo mismo que todas las sociedades anteriores, al modelar el pensamiento del artista y su concepción del mundo.

La crítica en España, en estos iniciales años del siglo XX, está experimentando una rápida adecuación a la praxis artística, aunque sin asumir, aceptar, las vanguardias que están emergiendo en Europa. Ante esta situación, compleja, la función de la crítica es la de seleccionar, de un universo de propuestas contradictorias aquellas que contribuyen a darnos una visión del tiempo presente, o expresado en palabras de "Juan de la Encina": *"Si la crítica no ejerce función selectiva, yo no sé lo que pueda ser. No concibo ninguna forma de crítica, ni histórica ni contemporánea, que no obre en tal dirección. Si no selecciona no es crítica. Podría tener también otros cometidos; pero en la raíz de todos está presente y vivo el espíritu seleccionador. Si esto es así, ¿en virtud de qué norma ha de comentar un crítico, aunque escriba en los papeles, como yo escribo, ciertamente con gusto, todo lo que le pongan al paso? Su deber es seleccionar, hacer crítica y no gacetillas"*⁴⁵. Giulio Carlo Argan sitúa esta actividad cultural en su plano más complejo de significación⁴⁶.

Regresamos al principio del problema, decidir si hay un sistema de valores estéticos en los que basar el juicio crítico. Kandinsky escribe que en los diez primeros años del siglo XX, los "años rugientes", todas las ideas fueron puestas en cuestión. En España, la crítica de arte nos muestra un panorama institucional dominado por el academicismo imperante, frente al emergente en las ideas de los críticos de apertura hacia nuevas formas más en acorde con las necesidades del momento, sin que esto quiera decir aceptación de las vanguardias. La multiplicidad de formas artísticas y valores estéticos es destacada por d'Ors aunque el clasicismo esté siempre en el horizonte, pero clasicismo del alma más que de las formas. Con todo ello podemos afirmar que en este momento es imposible construir, en la crítica de arte de este periodo un sistema universal válido de los valores estéticos. Junto a esto las vanguardias en su conjunto han traído la repulsa o rechazo de forma sistemática de los valores tradicionales de belleza y sus variantes (categorías), así como de la visión y valoración que del arte clásico teníamos (se tenía) a principios del siglo XX⁴⁷. Pluralismo estético: por todo ello podemos establecer que los valores no son ni subjetivos ni relativos, son simplemente numerosos y no pueden reducirse a un patrón; deduciéndose que el conocimiento más adecuado de estos problemas planteados por la crítica es el histórico.

2. CENTENARIO DE 1808. LA CRÍTICA DE ARTE.

La “actividad artística”, en los primeros años del siglo XX, no está fundamentalmente interesada en la representación sino en la *invención de objetos expresivos de la experiencia humana*, objetos cuyas estructuras, como entidades artísticas independientes, no se pueden valorar ni desvalorar en términos de su parecido o falta de parecido con las cosas naturales. El arte deja de considerarse como un intérprete puesto al servicio de la naturaleza exterior visible o de la naturaleza interior expresable; ya no toma posición más que en relación consigo mismo; busca en sí mismo y dentro de sus propios medios su única razón de ser. La pregunta que ello nos suscita es sobre la relación o eco que tiene en la prensa este primer Centenario y, más específicamente, en la información y crítica de arte. Los críticos franceses del siglo XIX, y en particular, su más elevado exponente, Baudelaire, nos han mostrado que la sensibilidad artística, la comunidad de experiencias con los artistas, es la fuente necesaria de la intuición crítica y, con todos los defectos que queramos destacar a los críticos de este momento que estamos historiando hay siempre en sus críticas un tono que muestra la relación entre creadores y críticos, convirtiendo a la información y crítica de arte en fuente primaria para la teoría estética. El “gusto” de una época queda reflejado en este heterogéneo conjunto.

Uniendo universidad, periodismo y arte, es el comentario que en la Universidad Complutense (Central) hace Andrés Ovejero a sus alumnos, y que suscribimos, sobre la vehiculación del conocimiento artístico de un diario de Barcelona, *La Veu de Catalunya*, y muy especialmente de su página dedicada al arte, el informador se muestra orgulloso de resaltar esta noticia: *No vanament defineix Tolstoi l'Art com llaç d'unió entre els pobles, car és en Art, en Religió de bellesa on s'han mostrat suara les primeres guspíres de germanor entre els homes de cor, de Madrid i Catalunya. Una nova confirmació n'és la pro-clamació, en plena aula de la Universitat Central, de la "Pàgina Artística" de La Veu de Catalunya, con a publicació periodística de valor exemplar, unic a Espanta... Això sols podia dirse on serven encara el caliu d'un sagrat entusiasme pels afers de l'esperit, i el desvetllador i propagador d'aquest foc devia ésser l'iniciador en art dels alumnes de Filosofia i Lletres, aquest treballador ardit, viatger mai làs, d'ànima de rota, parella a la de Orfeu en punt a sensibilitat mundial: Don Andreu Ovejero, catedràtic de Teoria de la Literatura i de les Arts. Ell ha dit l'alta significació cultural d'una Pàgina Artística tan ben corresposta pel públic i que porta al dia el moviment artístic universal*⁴⁸.

El tránsito entre el periodismo romántico, casi verbal, y el periodismo moderno que comienza a abrirse hueco, más técnico, preciso y hondo lo representaron los artículos de Larra (1830), herederos de las cartas dieciochescas de Feijoo y Cadalso y precursores, a su vez, de los ensayos de fin de siglo y aún posteriores en Valera, Ganivet, Clarín, y ya dentro del siglo XX, de Pío Baroja, Azorín, Maeztu, Ortega, d'Ors, Unamuno. En cuanto al periódico mismo, tras la etapa puramente romántica, personalista y aún violenta -que podemos ejemplificar en *El Zurriago*-, al llegar el positivismo evoluciona perfeccionando su propio lenguaje y haciéndolo más comunicativo y atractivo por medio de los titulares, la inclusión de la fotogra-

fía y el reportaje, tendiendo hacia un sensacionalismo noticioso; desde la vertiente de los géneros se va hacia un ensayismo rápido y polimorfo. Este principio, vigente en el siglo XX, es un momento de superación, desde los aspectos periodísticos y literarios, del periodismo decimonónico. La consolidación del periodismo moderno será una realidad en los finales de la segunda década del siglo XX. A este periodo, y refiriéndose a los años 1898-1925, Gómez Aparicio⁴⁹ lo calificará de “*la época más brillante del periodismo español*”. Desde el aspecto de la nueva estructura de la empresa, nosotros incluiríamos a los periódicos *La Vanguardia* en Barcelona, *Las Provincias* de Valencia, *Heraldo de Aragón*, o los diarios de nueva aparición como el *ABC* en Madrid, *El Debate*, *Informaciones*, *El Sol*.

3. 1908. CENTENARIO DE LA “GUERRA DE LA INDEPENDENCIA”

Si seleccionamos aquellos temas que forman parte de las preocupaciones diarias de los españoles de 1908, siempre dentro de la crítica y la información de arte, y que tienen eco o resonancia en torno al Centenario de la Guerra de la Independencia tendríamos en una primera aproximación: *Goya*, es el tema que más centra la atención en la crítica de arte de los críticos e informadores y de los lectores, rebasando los límites de un acontecimiento cultural para constituirse en una clave del deseado resurgir del espíritu nacional; junto a la obra del genio aragonés de Fuendetodos, dos grandes eventos que recuerdan los sucesos heroicos, la *Exposición Histórica del Centenario* en Madrid, y la *Exposición Patriótica de Zaragoza*; y junto a estos acontecimientos, destacamos en relación con ellos, la continua defensa, por parte de la prensa, del patrimonio artístico; defensa de España; Exposición Nacional de Bellas Artes; Exposición del Círculo de Bellas Artes; el libro que sobre “El Greco” publica Cossío, del que se ocupan los periódicos en sus noticias y los críticos de arte en sus comentarios y reseñas, sin que sea exagerado afirmar que es un auténtico suceso en la vida cultural; el Centenario de Espronceda; la lápida en honor de los que murieron en la calle Mayor en el atentado contra Alfonso XIII en 1906; y, en torno a estos temas, destacar los artículos de Jacinto Benavente, Mariano de Cavia, Serrano Fatigati, Francisco Alcántara, Ortega, Unamuno, Valle Inclán, José Ramón Mélida, Rafael Doménech, Cossío, Jacinto Octavio Picón, Alejandro Saint-Aubin, Antonio Cánovas y Vallejo, el terrible cura José Ferrándiz. Y por citar algunos de los diarios madrileños que intervienen en estos apasionantes temas: *ABC*, *El Correo*, *Blanco y Negro*, *España Nueva (noche)*, *Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *El Mundo*, *La Correspondencia de España* (el popular “*gorro de dormir*” de los madrileños), *La Época*, *La Ilustración Española y Americana*, *El País*. Los artículos, crónicas, editoriales o noticias nos sitúan ante unos críticos, historiadores, periodistas y su idea sobre la historia y actualidad de la Nación (así, con mayúscula) en relación con su entorno y en el contexto de las naciones. Pasado y presente de un pueblo.

¿Tienen estos acontecimientos eco fuera de nuestras fronteras?, más aún, ¿la vida española en general suscita atención? La respuesta no puede ser positiva. La consideración o valoración que se tiene en París, en 1908, uno de los centros más

importantes de la producción cultural europea, de la situación en que se encuentra el arte y la crítica de arte en España, es expresada sin matices, no exenta de pesimismo, en el diario madrileño *El Imparcial* por “Fray Candil”, siempre la pasión por los seudónimos: *Lo confieso con tristeza; nada español referente al arte, a la literatura, a la política, interesa a los franceses*⁵⁰, cita en su crónica a Leonardo da Vinci, Velázquez, El Greco, Monticelli, Watteau, Delacroix, para destacar que cualquier pintor francés es más elogiado y citado que nuestros grandes genios; contrasta esta posición con la mantenida por el periodismo español, es decir, por los círculos de élite de la cultura española hacia Francia. En España, en los festejos en torno a la Guerra de la Independencia se cuenta siempre, con sesgo armonioso, con Francia, siendo París uno de los focos a los que, en arte al menos, se están refiriendo nuestros periódicos. Pío Baroja en *Las Noticias*, en uno de sus magníficos artículos, en el alborar del siglo critica esta dependencia moral e intelectual del exterior y pide una regeneración basada en nuestras propias ideas: *-Amigo, yo no quisiera que imitáramos a nadie, mi aspiración sería que sacáramos nuestras ideas de nosotros mismos. Pero como necesariamente tenemos que tomar los materiales de ciencia o conocimiento de otras patrias, tomemos sólo lo escuetamente científico y fabriquemos nuestra moral y nuestra vida con nuestra misma substancia*⁵¹. Emplea el término sustancia, en una línea que pocos años atrás ha predicado Costa, y años después oiremos al europeísta Ortega, y en la crítica de arte, al liberal Francisco Alcántara ligado a la Institución Libre de Enseñanza.

La función visual, artística, ha de ser estudiada en relación con la actividad total del hombre en una época determinada. No podemos sustraernos a las ideas dominantes en la sociedad, a lo que acepta y a lo que rechaza, no podemos inventar unos acontecimientos y unas actitudes que no sucedieron, hemos de ser observadores de un acontecer objetivo que es percibido subjetivamente, pero que existió. La crítica y los críticos someten su función a la actividad artística que se está desarrollando. España, Madrid no está en el debate que está de actualidad en París, si nos circunscribimos a los movimientos de las últimas décadas del XIX estos llegan con cierto retraso. El ejemplo del Realismo es significativo, ya que es destacado, como emergente, en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1901, por Jacinto Felipe Picón en las páginas de *El Correo*, y en París hace tiempo que ha dejado de tener vigencia.

¿Qué papel desempeñan las artes visuales en las conmemoraciones patrióticas sobre la Guerra de la Independencia en el primer Centenario? Tomamos la información de Francisco Alcántara⁵² que recoge con entusiasmo una convocatoria de D. Mariano Miguel del Val, al que califica de “noble y simpático aragonés” y que bajo el título “*Los intelectuales aragoneses en la Exposición*”, publica el *Diario de Avisos* de Zaragoza. Alcántara selecciona unos párrafos, y transmite a los artistas y a los lectores de *El Imparcial* la llamada a participar en la Exposición, y siempre en Alcántara, como trasfondo, la heroica gesta de Zaragoza de la que se muestra orgulloso: “*Faltaban solamente los pintores para a la patria gloriosa y perpetuar los episodios sublimes, ... la lucha tenaz de nuestros abuelos en la defensa heroica de lo que luego han sido nuestros hogares*”. Finaliza convocando a todas las técnicas y a todos los artistas, porque “*serían los más eficaces divulgadores por el mundo del divino gesto heroico con que vive en la fantasía de los españoles esa amada y*

veneradísima ciudad de Zaragoza”. Debemos adjetivar y precisar que es una frase bella y que expresa una verdad en ese momento profundamente sentida por todos y por este español de la heroica ciudad de Zaragoza.

En este primer Centenario, Francisco Alcántara, como hombre de la Generación del 98 critica los males de España, situándose dentro del “regeneracionismo” casticista, en cuanto a política artística se refiere, defendiendo denodadamente lo propio, más aun en este año cargado de conmemoraciones, para que nuestro arte responda a las necesidades de expresión del público receptor, y así poder tener influencia y comprensión en el exterior, realmente lo que está defendiendo es el arte al servicio del pueblo, entendido por este elegante liberal en su más amplia acepción: “*Si nosotros desdeñamos nuestro tipo, color, paisaje, nuestras costumbres y paisajes, carecemos de representación en el concurso del arte universal, seremos totalmente ignorados*”⁵³; para ello propugna lo genuinamente español, enraizarse, conectando con las ideas de Baroja, Azorín y Maeztu, en una crítica que lleva el expresivo título de “Política Artística”, una vez más, propugnando la inserción del arte en el devenir de lo cotidiano: “*debemos por tanto, procurar que se imprima en nuestras producciones el sello de la raza, y que con él vayan al extranjero buscando más amplio mercado y propaganda en nombre del país. Es esta una obra nacional que interesa a todos y no sólo a los devotos de las Bellas Artes*”⁵⁴. En los primeros años del siglo XX, y más específicamente por centrarnos en el año de la conmemoración del Centenario 1908, el gran debate en la prensa está centrado por los términos, por citar los más destacados, de “belleza”, “naturalismo”, “modernidad”, sin excluir otros, aunque debemos resaltar que nunca el periodismo, todos los años, todos los días, deja en el olvido la defensa del siempre amenazado patrimonio artístico.

La belleza para Alcántara está en el naturalismo, en ese naturalismo que significa la ruptura con el pasado, superando el clasicismo y el romanticismo, y que determina la libertad o autonomía del artista para lograr su propia especialización. La belleza en la obra artística se obtiene por medio del estudio de la naturaleza no copiando los estilos anteriores “*porque no somos griegos, ni romanos, ni cristianos artísticamente hablando; somos modernos, debemos ser actuales y preparadores del porvenir*”. Llevar al ánimo de los artistas la búsqueda de la naturaleza es una constante en los textos de este gran crítico, la mimesis aristotélica, la idea del arte como imitación, más que como creación y expresión. El eterno ideal artístico se funda en la imitación de la naturaleza como fuente de todo progreso; se dirá que en 1908 han ocurrido, o están en germen, las grandes revoluciones del siglo XX, pero aun no son conocidas del gran público y menos aun han llegado sus efectos a España, por todo ello es comprensible la actitud del crítico, que los últimos ecos del impresionismo, con Monet trabajando en Giverni, mantienen en vigencia: “*Yo recomiendo a la juventud el estudio directo, constante, fiero del natural para que las figuraciones artísticas lleven la vida robusta de las cosas reales, la vida que nosotros mismos presenciamos y vivimos*”⁵⁵. El arte inserto en el devenir y también en el proceso productivo, destacando Ricardo Agrasot, desde las páginas de *La Vanguardia*, sin que podamos señalar un artículo, por ser, toda su producción, de una gran coherencia y continuidad. Un programa totalmente necesario para la vida

y para el arte y, sobre todo, para España y del más puro regeneracionismo casticista. Costa está presente, y también la Institución Libre de Enseñanza.

4. DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO.

El Centenario de 1908 es una fecha propicia para la defensa del patrimonio artístico nacional por la sensibilidad del público y por la insensibilidad de los poderes oficiales ante el grave problema que se cierne sobre toda clase de obras para su venta a chamarileros extranjeros. Francisco Alcántara, desde las páginas siempre abiertas para la defensa del patrimonio artístico, este gran crítico, amigo personal de Ortega, recurre a su más encendida prosa, todavía con los últimos fuegos y pasiones del romanticismo, para mover las conciencias en defensa de lo que él llama “lo propio” enfrentándose a todos los poderes oficiales, el Estado, la Iglesia, la aristocracia y cuantos comercian con la memoria histórica de España: “¿Quién había de decirlo a los Mendoza, Cisneros y Tavera, a tantísimos hombres ilustres por su saber y castiza religiosidad, que el arte religioso incomparable, cuya producción estimularon con tan heroico ardor, había de ir a parar a las colecciones de judíos y potentados de todas las razas, a sus mesas, a sus salones, como trofeo de sus victorias sobre aquella tremenda, aterradora y sublime religión de nuestros padres!”⁵⁶. Calificar de *castiza religiosidad*, la sentida por los grandes cardenales Cisneros, Mendoza o Tavera, estimamos que es una metáfora digna de ser destacada, lo que no nos atrevemos a preguntar es si entronca esta denominación, o sería aceptada, por el *Diario de Barcelona* o por *El Debate*, diarios calificados por los liberales de “neos”. El liberal y regeneracionista hombre de la Institución Libre de Enseñanza se decanta por “lo religioso”, pero se sitúa frente a los “neos”, más proclives a la defensa de lo clerical. Años más tarde, este hombre elegante en el trato llegará a adjetivar a dos arzobispos de Toledo que venden todo, incluso los vasos sagrados, como “el Guisasola” y “el Uriarte”, anteponiéndoles ese despectivo artículo. Claro que para adjetivos, el terrible padre José Ferrándiz, Pepín para los periodistas, que al obispo de Astorga le llama “el golfo de Astorga”⁵⁷ Ya se puede advertir que nuestra posición ante este problema está con Alcántara.

La Diócesis de Gerona es ejemplar en su intento de impedir la venta de objetos sagrados y artísticos, con circulares donde se contienen argumentos religiosos a favor de su conservación. Por ser documento de gran importancia, por el justo equilibrio e independencia en la información y en el manejo de las fuentes, citamos este texto que se inserta en el “*Diario de Barcelona*”, con el alborar del año, y muestran que el tema era de gran dramatismo y de actualidad⁵⁸.

El artículo de Francisco Alcántara tiene justa continuación unos días después en el que publica José Ramón Mérida en *El Correo* de este 1908. Con estos dos ejemplos y el artículo de Balsa de la Vega, más lo citado más adelante de Mariano de Cavia, nos podemos formar una idea muy aproximada del sentir de nuestros críticos en torno a un asunto siempre candente y muchas veces doloroso. La cita sobre la venta de los cuadros del Greco, desgraciada historia que continúa en este año, en la iglesia de San José de Toledo ha tenido dimensiones de escándalo nacional. El

periodismo, una vez más, ha dejado oír su voz, con unanimidad digna de resaltarse. *El Debate* aun no había iniciado su andadura. Sí, nos sentimos orgullosos de esta actitud, porque una vez más, los olivos de Miguel Hernández se deben al trabajo de la prensa. El artículo de Mérida, por su rigor y objetividad merece citarse como un documento importante de la larga batalla que se estaba librando⁵⁹.

Por último, y para completar tema tan interesante en este 1908, y de gran repercusión en la opinión pública española, la crítica de Balsa de la Vega, con el sugerente título de *Mi cuarto a espadas*, incide en la actualidad artística. Centramos la cita en la defensa del Decreto que inicia su difícil andadura y lo traemos aquí por ser *La Ilustración Española y Americana* una de las revistas que más penetración e influencia tiene en los estados de opinión de la burguesía española⁶⁰. Un año, aproximadamente después, Rafael Doménech, desde las páginas de *El Liberal*, entra en la polémica en la misma línea de los aquí expuesto, cuando la Mesa del Senado está a punto de dictaminar el proyecto⁶¹.

Goya es la actualidad en este Centenario, “El Greco”, también, aunque por muy distintos motivos, positivos en esta noticia de *Heraldo de Madrid*, que, al igual que el resto de los diarios, inserta que “*la Junta Nacional de Iconografía ha traído a Madrid, del Museo Nacional de Toledo, cuatro cuadros del Greco de extraordinario mérito: Un retrato de Jorge Manuel Theotocopuli, hijo del Greco, con un plano imperial de la ciudad; el de el maestro Juan de Ávila y los de Don Diego y Don Antonio Covarrubias*”⁶². Estos cuadros, después de restaurados, ante la insistente defensa del periodismo toledano, son devueltos a la Ciudad Imperial.

José Ramón Mérida, en la crónica, y crítica artística, que hace de *La Exposición de Zaragoza*⁶³, se detiene en los tapices que adornan los muros y dice que se exhiben algunas obras de la soberbia colección de la catedral zaragozana de *La Seo*. Con estos recuerdos abordamos la figura de Mariano de Cavia en su defensa del patrimonio español. Estos tapices, en este año de conmemoraciones de 1908, siguen formando parte del patrimonio artístico de España y, por consiguiente de la Seo, pese al Cabildo catedralicio de Zaragoza que intentó venderlos en pública subasta, y que gracias a la intervención de Mariano de Cavia, con artículos que pueden figurar muy destacados en la antología del periodismo, se frustró. Aragón, Zaragoza, tienen motivos sobrados para sentir orgullo de su paisano, pero bastaría esta acción para desde las vertientes moral y periodística colocar en lugar destacado a este gigante del periodismo. No podemos llevar a notas este importante acontecimiento del periodismo, del arte y de la protección de nuestro patrimonio. Fracasa este “expolio” por la intervención de Mariano de Cavia que publica un artículo en *El Imparcial* el sábado 1 de agosto de 1903, bajo el título de *El Estertor* en defensa de los tapices de la catedral de Zaragoza que están en *La Seo* y, por tanto, en contra del Cabildo Metropolitano, y lo destacamos como muestra de lo que fue la intervención de la prensa de España para la conservación de un patrimonio amenazado por guerras, ventas fraudulentas, catástrofes naturales y mala conservación. Si en el tema de la Casa de Goya, destacamos su importancia como documento, aquí sobresale el artículo periodístico en toda su grandeza. Interviene la prensa madrileña: *Heraldo de Madrid*, *Diario Universal*, *El País* y *El Correo*, con la publicación de un artículo de José Ramón Mérida historiando los soberbios e

inestimables tapices, artículo que -en frase de Cavia- “es el mejor alegato en contra del atentado que se intentaba cometer”; también interviene el académico -de la Lengua Española, y de Bellas Artes- y crítico de arte D. Jacinto Octavio Picón, que “a pesar de las “imperiosas vacaciones de estío”, ha logrado que la Academia de Bellas Artes cumpliera en esta ocasión con su deber, harto más imperioso que las tales vacaciones”, en expresión de Mariano de Cavia que continúa con la magnífica y siempre periodística descripción de los acontecimientos: “reuniéronse varios dignos académicos y visitaron al ministro de Instrucción Pública para que no se durmiese sobre los tapices, como, en efecto, no se ha dormido. Tampoco se ha entregado en este punto a las dulzuras de la siesta el ministro de Gracia y Justicia (¡nada que hoy me siento ministerial!); porque sin aguardar visitas de nadie, mandó el primer aviso al diocesano de Zaragoza y más tarde, puesto de acuerdo con su colega de instrucción pública, llevó el asunto al Consejo de ministros; y por ahora no hay subasta de tapices, gracias a una Real Orden de 1866 - ¡bendito sea el Alcuilla!- que establece como requisito previo para ventas de esas el informe de la Academia de San Fernando”. Por fin, final feliz, el 18 de agosto, *El Imparcial* da la noticia: Zaragoza, 18.- *El Cabildo ha dado las órdenes para que sean retirados los anuncios de venta de los tapices*, aunque Mariano de Cavia conociendo la falta de cultura y la codicia de muchos Cabildos y obispos, y hemos citado algunos ejemplos, no da por terminada la amenaza y mantiene la alerta⁶⁴. La presión del periodismo da sus frutos y en 1906 se da una Real Orden un tanto ambigua de protección de los bienes que “se descubran” en las iglesias, confesamos no entender la limitada extensión de esta iniciativa: “Por el Ministerio de Instrucción Pública ha sido expedida una Real orden: el clero no debe disponer de los objetos artísticos y arqueológicos que se descubran en las iglesias y sus dependencias sin previo conocimiento de las Academias de Bellas Artes o de las Comisiones provinciales de Monumentos”⁶⁵.

Zaragoza, siempre generosa, responde, este mismo año 1908 de celebraciones, con un homenaje sentido y aplaudido por toda la prensa de Madrid, la noticia la extraemos del diario madrileño *El Imparcial*, que titula: *El Homenaje a Cavia*⁶⁶. *Heraldo de Madrid*, titula “*El homenaje a Cavia*”, y mantiene constantemente informado al público de Madrid. El homenaje a Mariano de Cavia forma parte de los festejos en honor de los periodistas madrileños, el día 8 de noviembre se descubrirá la placa que está ya colocada dice la noticia “en la casa en que nació el insigne escritor y periodista. Es de mármoles y bronce y verdaderamente soberbia. La dibujó el arquitecto D. Ricardo Magdalena... Será una manifestación popular y grandiosa”. Y describe los festejos que rodearán a este reconocimiento que Zaragoza, la prensa de España, hace de este periodista, y parece que todo será completado con banquetes, jota, así, en singular, cabezudos y música. “*La lluvia incesante que cayó durante la mañana, cesó al mediodía, momentos antes de verificarse el homenaje al ilustre periodista Mariano de Cavia*”⁶⁷.

Heraldo de Madrid, el lunes día 9 publica una crónica comentando los actos. El cronista, pues de una crónica se trata, comenta que oficialmente están todos, “*Diputados a cortes, la Guardia municipal, los maceros del Ayuntamiento luciendo sus históricas vestiduras*”, y precisa que también la Prensa local y la Prensa de

Madrid, y como periodistas Miguel Moya, como presidente de la Asociación de la Prensa, Ortega Munilla, Francos Rodríguez, Vicenti. Después de destacar la labor como escritor y periodista de Cavia, el presentador, Basilio Paraíso, el impulsor de la Exposición⁶⁸, señala su *característica de aragonés constante*, que nosotros también hemos destacado y constatado. Moya dice que “*es el escritor intachable, por lo castizo; inimitable, por su cultura, universal porque domina los más diversos conocimientos; patriota, porque en sus pensamientos no hay la más mínima veta de antiespañolismo*”⁶⁹. Parece que no es necesario expresar que los autores de este estudio sienten admiración por Cavia, gran periodista y gran aragonés y, por tanto, gran español. *La Ilustración Española y Americana*, destaca como gesto positivo que Mariano de Cavia no va a Zaragoza el día de su homenaje, gesto que le honra.

Queda expresado por Vicente Moya que no en todos los sitios se valoriza a Mariano de Cavia, hay capitales y periódicos en donde se discute su valía para los temas artísticos porque escribía también de toros, y se toma esto como pretexto para zaherir a la prensa y crítica de arte madrileña, lo que nos trae a la memoria la exclamación de Unamuno en este año de 1908: *Todo xenófobo, todo particularista, todo despreciador de forasteros es un reaccionario aunque blasone de liberal*⁷⁰. Cavia, un aragonés ilustre que ejerce como tal es, ante todo, un periodista español de prestigio internacional y muchos de sus artículos figuran -con derecho propio- en las antologías más rigurosas del periodismo de nuestro siglo XX, hagamos esta afirmación aragonesa en honor de Zaragoza, al menos en la antología que nosotros estamos preparando. Desde los diarios madrileños de *El Liberal*, *El Imparcial* y *El Sol* -suyo es el primer editorial de este orteguiano diario fundado por Urgoiti- intervino en la crítica para defender el patrimonio artístico con artículos que forman lo mejor de la antología de la prensa de España: defensa del Museo del Prado, con el famoso artículo del incendio en *El Liberal*, 25/111891, seguido de una gran polémica en los diarios madrileños en apoyo de los artículos de Cavia, que años más tarde intervendrá en defensa de las pinturas de Goya en San Antonio de la Florida y su memorable artículo sobre la Quinta de Goya en 1908. Es citado siempre como un defensor de las glorias de Aragón, reconocido por el crítico de *La Época*, Antonio Cánovas y Vallejo. Rechazamos que se niegue a la crítica de Madrid, en estos años en torno de 1908, su no especialización y afirmamos que el conjunto de escritores, periodistas, críticos y pensadores forman un conjunto difícil de igualar.

Francisco Alcántara se queja, en este año del Centenario, como la mayoría de los críticos, de la falta, realmente ausencia, de coleccionistas en España, en general, y en Madrid, en particular⁷¹. Las exposiciones van siendo cada vez más numerosas, pero el público no invierte en arte, la burguesía española no sigue, al menos en estos primeros años del siglo XX, los pasos de la europea: “*Este hecho tristísimo de que en Madrid donde reside la corte, el gobierno y numerosa y rica aristocracia, se cierran las exposiciones de Bellas Artes sin vender una peseta, inspira a muchos las mismas amargas reflexiones que yo consigné en estas columnas*. Añade que le dirige una carta el Sr. Serrano Fatigati, explicando las razones contenidas en una proposición que ha hecho en la Academia de Bellas Artes: *Me preocupa hace tiempo, lo mismo que a usted le preocupa, la crisis económica terrible por que está pasando el arte español moderno. De tal modo coincidimos en que deben tomarse*

por quien pueda resoluciones prontas y eficaces... enviamos al ministerio la moción pidiendo que se apele al patriotismo y al buen deseo de nuestros agentes diplomáticos en el extranjero para que se publiquen constantemente en los periódicos de los demás países noticias o reproducciones gráficas de cuadros, estatuas y partituras musicales". Se está refiriendo, el académico Serrano Fatigati, a las producciones contemporáneas que no encuentran comprador. Finaliza Alcántara diciendo, "es cierto: pero el Estado es hoy un gigante tullido de brazos y piernas que nada pueden hacer, y lo que es peor, ni aún permitir a nadie que haga lo que le impide hacer su grave enfermedad"⁷². Este regeneracionista casticista, como hombre de la Institución Libre de Enseñanza, no se queda en la crítica, siendo esta tan importante para la vida de las naciones, en expresión de Luis Araquistain⁷³, y de Jacinto Grau⁷⁴, sino que propone soluciones, en este año de 1908; para Alcántara, "Nuestra vida artística no existe con carácter social y orgánico... En todo este artículo queremos leer la crítica al maurismo dominante en la sociedad y en la política. Propone crear un órgano asesor que seleccione autores y obras que abran mercado, siempre presentando lo mejor de nuestra producción actual, que venda y prestigie nuestro arte y artistas⁷⁵. Rafael Balsa de la Vega, en el citado artículo Mi cuarto a espadas, publicado en *La Ilustración española y americana*, después de la defensa de nuestro patrimonio artístico, aborda el problema del mercado artístico en España que considera inexistente, como la mayoría de los críticos de este periodo y cita, en esta constante labor, a Francisco Alcántara, considerado el defensor de la juventud: "Pintura y escultura viven vida misérrima, aquí donde tanta vida tienen otras manifestaciones del lujo y del arte antiguo. No se vende un cuadro ni una estatua"⁷⁶. Rafael Doménech, desde las páginas de *El Liberal*, en cada Exposición, lo primero por lo que se interesa es por la venta de obras realizadas, y, ante el panorama desolador que contempla, critica a una aristocracia y burguesía que no tienen ninguna preocupación cultural.

Alcántara no limita su crítica a la protección de la obra artística, sino que la extiende a su función y finalidad. En 1908 no duda en proclamar que la finalidad está en la educación del pueblo, en elevar sus conocimientos y ampliar su sensibilidad. Su intervención, y opinión, sobre las obras que se han realizado en Toledo para proteger "El entierro del conde de Orgaz" no merecen más que reproches. No ha querido opinar sobre las mismas para no ser tachado de anticlerical, pero después de la intervención de Mélida en la Academia de Bellas Artes publica un artículo fijando, inequívocamente, su posición sobre este asunto y extendiéndolo a la finalidad de las obras de arte, estén en poder de cualesquiera institución. Por la actualidad del tema que se está planteando en el Centenario, ante la fuga masiva de objetos de arte en poder de la Iglesia que obliga al nuncio en España a intervenir, el artículo no tiene desperdicio: "Cuando en compañía de mis alumnos obreros, me encuentro en una catedral o iglesia cerradas las puertas para el que no lleve abierto el bolsillo, daría de azotes al inspirador de medida tan antipática y no hay que decir con cuánto gusto me ayudarían en la tarea mis alumnos, que trabajosamente reúnen lo necesario para un billete de tercera y un humilde hospedaje"⁷⁷.

Uno de los artículos de Alcántara que merece ser destacado, es el que publica en abril, comentando la exposición de Regoyos en el "saloncito" Vilches, así llama la

prensa a esta sala de exposiciones. Hace un amplio análisis de la pintura impresionista, no aceptada aún por el público que acude a las exposiciones, y es potencialmente comprador. Ponemos de relieve, también, que los jurados de las Exposiciones de Bellas Artes rechazan estas pinturas por lo moderno de sus propuestas, en lo que está de acuerdo la sociedad del momento, que no comprenden, en 1908, lo que ha significado la revolución del Impresionismo, cuando la última exposición del grupo ya hace muchos años que se realizó, y la gran revolución de los fovistas, en 1905, ha introducido nuevos conceptos sobre el color. Junto a Alcántara, destacamos en esta épica batalla intentando introducir las nuevas conquistas del impresionismo, a Manuel Rodríguez Codolá en *La Vanguardia* que lo sitúa dentro de la tradición, “*nihil novum sole*”: *lo que tiene en su favor el arte contemporáneo es la libertad completa de que goza el artista para dar forma sensible á sus sentimientos y á las impresiones por él recibidas, valiéndose del procedimiento que crea más adecuado*⁷⁸; y a Gómez Carrillo, en *El Imparcial: Al impresionismo, se le debe libertad, capricho, frescura. Se le debe un rejuvenecimiento de los temas pictóricos. Se le debe un respeto religioso de los aspectos reales de la Naturaleza. Se le debe, en fin, y aquí quiero detenerme con una complacencia de pagano místico, la realización del desnudo tal y como es la vida y no tal y como lo vieron en sus ensueños los pintores*.⁷⁹, comentando, en forma crítica, que hay demasiados espectadores “*que no creen en la belleza nueva y suspiran por las épocas muertas*”; distinta, y lo anotamos, es la actitud de Esteban Batlle, en *El Diluvio*⁸⁰ de Barcelona, que en una crítica sobre la pintura de Pichot, en sus famosas introducciones, en las que teoriza sobre la crítica de arte, escribe sobre la influencia, que juzga negativa, del Impresionismo, en los jóvenes pintores españoles.

El artículo de Alcántara es un canto a las nuevas formas, sin entrar en las vanguardias, a las percepciones nuevas que plantea el tiempo, por lo que podemos decir, que no era la naturaleza, el objeto, sino la actividad (visual) del sujeto que la percibe el problema que se plantea en la pintura impresionista, por todo ello, Alcántara se felicita de la presencia de la obra de Regoyos en Madrid, y, aprovechando la ocasión, hablar de Zuloaga: *El impresionismo en pintura, o sea la ambición de las grandes síntesis, es el ideal de los grandes artistas*⁸¹.

La labor educadora que proclaman Ortega, d’Ors, Juan de la Encina, Mariano de Cavia, Margarita Nelken, Jacinto Octavio Picón, y tantos otros críticos de arte de este periodo encuentra, en este artículo una de sus expresiones más logradas. La educación del público en la comprensión de los fenómenos estéticos encuentra su mejor argumento en la recepción, en España de la obra de Zuloaga, contaminada esta percepción por sentimientos políticos y culturales.

Un apasionado testimonio sobre el arte de Zuloaga, cuya ausencia de las colecciones españolas, y de las exposiciones, hay que lamentar y subsanar, es la crítica que nos deja Ángel Vegue y Goldoni en *La Lectura*, en este año de 1908⁸². Dos años después, Ángel Vegue y Goldoni, en esta misma revista, *La Lectura*, y ante una nueva *Exposición Nacional de Bellas Artes*, proclama que “*la Exposición nos enseña la extinción del sorollismo, del zuloaguismo y del rusiñolismo*”⁸³. Lo anotamos, pero no entramos en su análisis. Ortega entraría en la polémica sobre el

arte de Zuloaga años después con las reflexiones en torno a la obra del enano “Gregorio el botero”.

Documento de un gran interés, posiblemente una de las aportaciones más destacadas desde la poesía, a la recepción y comprensión del fenómeno Zuloaga es la publicación, en *Heraldo de Madrid*, de los versos de Marquina, *Canciones del momento*. Ignacio Zuloaga, que muestra la popularidad que tuvo este pintor entre los pensadores, Ortega (*La estética del enano Gregorio el Botero*), Unamuno, Ramiro de Maeztu; los poetas, Marquina; escritores, Azorín; y los críticos, Luis Bonafoux, Esteban Batlle, Mariano de Cavia, Saint-Aubin, Jacinto Grau, Javier Bueno, Juan de Becon, Julio Camba, Juan de la Encina, Luis G. de Valdeavellano, Juan de Arteaga, José Guardiola, y el público en general. Los diarios que publican críticas e informaciones, enumerarlos sería hacer la lista de todos los periódicos españoles. Incluso, como anécdota a destacar, Zuloaga es utilizado por la dictadura de Franco para eludir el ir a la inauguración de la Exposición francesa en el Museo del Prado el día 27 de junio de 1941, de las obras devueltas a España en ese año, entre las que se encuentran la Purísima de Murillo y la Dama de Elche. El 24 de junio aparece esta noticia en la información cultural, *ABC*, en pág. 10, en la columna central, inserta: “Una fiesta artística y literaria en la redacción de Escorial para exponer cuatro cuadros de Zuloaga”; Arriba, a este acto, le dedica un mayor espacio, a dos columnas e información gráfica, bajo titulares: “Inauguración de la Exposición Zuloaga en la revista Escorial, con fotos de “Serrano Suñer en la presidencia del acto”, a dos columnas; “Azorín en su discurso” y “Dionisio Ridruejo durante sus palabras preliminares”, a una columna. Van los ministros de Exteriores y Educación Nacional, y no asisten a la inauguración de la Exposición del Prado, a la que si asisten los subsecretarios de estos departamentos, ¿por qué?

1 DÍEZ-CANEDO, Enrique, La Exposición de Bellas Artes. Paisajistas, en *Diario Universal*, Madrid, lunes 29 de junio de 1908.

2 ALCÁNTARA, Francisco, Los cuadros de Joaquín Sunyer en los Amigos del Arte, en *El Sol*, Madrid, 22 de Enero de 1925.

3 GIUSTI, El sentido del gusto y el gusto artístico, en *Diario de Barcelona*, sábado 21 de marzo de 1908.

4 PICÓN, Jacinto Felipe, en *El Correo*, Madrid, domingo 28 de abril de 1901.

5 ORTEGA Y GASSET, José, El arte en presente y en pretérito, I, en *El Sol*, Madrid, 26 y 27 de junio de 1925. Precisamos que Ortega ve la crisis en sesgo optimista, según su expresión.

6 “Clausura de una Exposición: discurso de D. José Ortega y Gasset”, en *El Sol*, Madrid, martes 2 de febrero de 1926.

7 Juan de la Encina, Tradición goyesca, en *La Voz*, 8 de enero de 1930.

8 CAMÓN AZNAR, José, Goya y el romanticismo francés, en *ABC*, Madrid, 9 de junio de 1946.

9 DOMÉNECH, Rafael, La vida artística. Viejos y salvajes, en *El Liberal*, Madrid, lunes, 2 de enero de 1911.

10 ORTEGA Y GASSET, José, ¿Qué es filosofía?, Madrid, *Revista de Occidente*, 1960.

-
- 11 ORTEGA Y GASSET, José, Incitaciones. “Apatía artística”, en *El Sol*, (año III, nº: 1308, p. 3), Madrid, martes 18 de octubre de 1921.
- 12 Juan DE LA ENCINA, De Arte. Al margen de “El Espectador”, en *La Voz*, Madrid, 30 de julio de 1925.
- 13 BAROJA, Pío, *Obras completas, tomo V*: “Sobre las Exposiciones”, pág., 109; “Las anticipaciones en el arte”, pág., 1046; “La cuestión del estilo”, pág., 1061-1065; “El hombre y el arte”, pág., 1104.
- 14 Juan de la Encina, Propósitos, en *La Voz*, Madrid, 2 de julio de 1920.
- 15 BARÓ, Teodoro, Arte, en *Diario de Barcelona*, 22 de diciembre de 1901.
- 16 MAEZTU, Ramiro de, El arte sensual, en *La Correspondencia de España*, Madrid, jueves, 20 de febrero de 1902.
- 17 MAEZTU, Ramiro de, *El Imparcial*, 1901, ¡¡¡sobre el anarquismo!!!
- 18 RÓDENAS, Miguel A., Nota sobre la Exposición de Pintura francesa contemporánea, 1870-1898, en *Diario Universal*, Madrid, 2 Junio de 1918.
- 19 ORTEGA Y GASSET, J., “Sobre la crítica de arte”, homenaje a Juan de la Encina, en *El Sol*, Madrid, 13 de junio de 1925; recogido en La deshumanización del arte, Madrid, *Revista de Occidente* (Col. “El Arquero”), 1962(7), p. 73-78.
- 20 ORTEGA Y GASSET, José, La deshumanización del arte (III). Unas gotas de fenomenología, en *El Sol*, Madrid, miércoles 23 de enero de 1924, p. 19.
- 21 FIEDLER, K., *Escritos sobre arte: Sobre el juicio de las obras de arte*, Madrid, Visor, 1990, p. 53.
- 22 *Diario de Barcelona*, Manifiesto de los pintores futuristas, viernes, 27 de mayo de 1910; Un tono diferente es el artículo de GÓMEZ CARRILLO, E., París. La Revolución en Pintura, en *El Liberal*, Madrid, viernes 20 de mayo de 1910; *El Diluvio*, El arte detestable, Barcelona, jueves 25 de Febrero de 1926; Camilo Mauclair, en *ABC*, es uno de los críticos más contrarios a las nuevas expresiones: Algunas muestras del arte auténtico y del mal llamado arte viviente, en *ABC*, Madrid, 2 de junio de 1929”
- 23 ALCÁNTARA, Francisco, Crítica al margen, de Juan de la Encina, en *El Sol*, Madrid, miércoles 9 de julio de 1925; Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, Juan de la Encina, en *La Tribuna*, Madrid, martes 16 de marzo de 1920: ese austero y admirable crítico de arte y espíritu “penseroso”, que se oculta bajo el seudónimo de “Juan de la Encina”.
- 24 KANT, Immanuel, (1724-1804), *Crítica del juicio*, Edición y traducción de Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, (Colección Austral) 1977, 1999(8), sección 1ª, Libro 1º, §1.
- 25 MUÑOZ ALONSO, A., *Filosofía a la intemperie: el arte y su esencia*, Madrid, Sala, 1973, p. 125.
- 26 MITRY, J., *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1978, t.I, p. 10.
- 27 ARGAN, G. C., *El Arte Moderno*, Valencia, Fernando Torres, 1977(3), p. 574.
- 28 FRANCASTEL, Pierre, *La figura y el lugar (El orden visual del Quattrocento)*, Caracas, 1969.
- 29 Juan DE LA ENCINA, Propósitos, *La Voz*, 2 de julio de 1920.
- 30 Manifiesto de los Artistas Ibéricos, en *La Libertad*, 1 de abril de 1925.
- 31 CAMÓN AZNAR, José, *El arte desde su esencia*, Zaragoza, 1940; segunda edición en Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 1967; El arte ante la crítica, Ateneo de Madrid, 1956.
- 32 CALVO SERRALLER, Francisco, Gillo Dorfles: “El posmodernismo actual corresponde a un movimiento reaccionario”, en *El País*, Madrid, jueves 10 de abril de 1980.
- 33 VENTURI, Lionello, *Cómo entender la pintura*, Barcelona, Destino, 1988.
- 34 Interrogatorio inquisitorial a que fue sometido Veronés el sábado 18 de julio de 1573 en Venecia. El “Proceso Verbale” ha sido publicado por Pietro CALIARI en *Paolo Veronese*, Roma, 1888, p. 102 y ss; A. M. Campoy lo reproduce en *Museo del Prado*, Madrid, Giner, 1970; y Anthony Blunt lo cita y extrae en *La Teoría de las Artes en Italia*, 1450 1600, Madrid, Cátedra, 1979.

-
- 35 VAN GOGH, *Epistolario*, Wasmès, Junio de 1879.
- 36 *El Sol*, Madrid, martes 2 de febrero de 1926.
- 37 Juan DE LA ENCINA, “Borrones y Caprichos”, en *La Voz*, Madrid, viernes 2 de Marzo de 1928.
- 38 PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979, p. 25: “ lo que ha dicho un artista acerca de sus propias obras hay que interpretar—lo siempre, a la luz de estas”.
- 39 MATISSE, H., Notas de un pintor, en *La Grande Revue*, 25 de diciembre de 1908.
- 40 SASTRE, Alfonso, Sobre Mozart y Salieri, define la poética como “una reflexión sobre el arte de hacer... obras de arte”, en *El País*, Madrid, 1985.
- 41 RAS, Matilde, Los grandes impresionistas franceses entre los que también hay precursoras, en *Heraldo de Madrid*, sábado 10 de Enero de 1931.
- 42 RODRÍGUEZ CODOLÁ, Manuel, La Pintura en la Exposición Universal de París, en *La Vanguardia*, Barcelona, 30 de Mayo de 1903
- 43 BATLLE, Esteban, Orientaciones - Evelino Palá, en *El Diluvio*, Barcelona, 16 de Enero de 1913.
- 44 BATLLE, Esteban, La Exposición de Bellas Artes, en *El Diluvio*, Barcelona, 23 de mayo de 1907.
- 45 Juan DE LA ENCINA, Fijando posiciones, en *La Voz*, Madrid, lunes 31 de octubre de 1927.
- 46 ARGÁN, Giulio Carlo, *El arte moderno*, Valencia, Fernando Torres, 1977(3), Nota del autor.
- 47 LEZAMA, Antonio de, De arte. La Exposición Bellas Artes, en *La Libertad*, Madrid, sábado, 20 de mayo de 1922.
- 48 GALES I MARTINEZ, Manuel, La página artística de “La Veu” a l’Universitat Central, en *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 19 de Mayo de 1913; nos remitimos a “La Veu de Catalunya, Página Artística de la Veu: N° 123, 25 de abril de 1912.
- 49 GÓMEZ APARICIO, P., *Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la Dictadura*, Madrid, 1974.
- 50 “Fray Candil” (Emilio BOBADILLA, Cárdenas, 1862-Biarritz, 1921), Horas de París. El Salón de Otoño, en *El Imparcial*, Madrid, viernes, 23 de octubre de 1908.
- 51 BAROJA, Pío, Madrid y París (De colaboración), en *Las Noticias*, Barcelona, 9 de mayo de 1901.
- 52 ALCÁNTARA, Francisco, Los pintores en el centenario, en *El Imparcial*, Madrid, lunes, 24 de febrero de 1908.
- 53 ALCÁNTARA, Francisco, “Últimos paseos por la Exposición”, en *El Imparcial*, Madrid, 8 de junio de 1908. La Exposición a que hace referencia es la bienal de Bellas Artes.
- 54 ALCÁNTARA, Francisco, “Política artística”, en *El Imparcial*, Madrid, 21 de agosto de 1908. La propuesta de abrir mercados a los artistas es una constante en sus críticas y en su quehacer como director de la Escuela de Cerámica.
- 55 ALCÁNTARA, Francisco, “Notas de arte”, en *El Imparcial*, Madrid, 20 de febrero de 1908.
- 56 ALCÁNTARA, Francisco, Notas de Arte, en *El Imparcial*, Madrid, viernes, 28 de febrero de 1908.
- 57 Una cita bastará como ejemplo: FERRÁNDIZ, José, Las joyas de las iglesias, en *El País*, Diario Republicano, miércoles, 9 de mayo de 1906. Ferrándiz, nace en Lorca (Murcia) en 1852 y muere en 1927.
- 58 *Diario de Barcelona*, Prohibición de la venta de objetos antiguos y artísticos de la Iglesia. Obispado de Gerona. Circular, 15 de enero de 1908
- 59 MÉLIDA, José Ramón, La ley protectora de las obras de arte, en *El Correo*, Madrid, miércoles 31 de enero de 1908 (Año: XXIX, n°: 9932, Pág. 1)
- 60 Balsa de la VEGA, R, Mi cuarto a espadas, en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de marzo de 1908.

-
- 61 DOMÉNECH, Rafael, La vida artística Hacia la protección del arte antiguo español, en *El Liberal*, Madrid, jueves, 6 de mayo, 1909.
- 62 *Heraldo de Madrid*, Cuadros del Greco, domingo 5 de Julio de 1908.
- 63 MÉLIDA, José Ramón, La Exposición de Zaragoza. Arte Retrospectivo IV, en *El Correo*, Madrid, lunes, 5 de Octubre de 1908.
- 64 CÁVIA, Mariano de, Salvamento Artístico, en *El Imparcial*, Madrid, viernes 21 de Agosto de 1903
- 65 *El Globo*, Madrid, viernes 14 Septiembre 1906, Por la riqueza artística nacional.
- 66 *El Imparcial*, El Homenaje a Cavia, Madrid, sábado, 7 de noviembre de 1908.
- 67 *Heraldo de Madrid*, sábado 7 de noviembre de 1908.
- 68 MARAVER Y SERRANO, Luis, Zaragoza y Paraíso, en *Heraldo de Madrid*, 27 de Agosto de 1908.
- 69 Barber, El homenaje a Cavia, (Crónica telefónica de nuestro redactor), en *Heraldo de Madrid*, lunes 9 de noviembre de 1908.
- 70 *El País*, Diario republicano, Otra carta de Unamuno, Madrid, martes 22 diciembre, 1908. La carta hoy, no es políticamente correcta su publicación, aunque es genial. Esto se escribe y se publica en 1908, antes de que nos invadiera esta ola de sectarismo provinciano
- 71 RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo, *El coleccionismo de pintura en España*, Fundación Marcelino Botín, 1990.
- 72 ALCÁNTARA, Francisco, Los protectores del arte.-Recuerdo de la duquesa de Denia.- Madrid no consume arte.-La Academia de Bellas Artes y la exportación de nuestro arte moderno, en *El Imparcial*, Madrid, martes 28 de enero de 1908 de enero de 1908.
- 73 ARAQUISTAIN, Luis, El arte y la biología, en *La Voz*, Madrid, 16 de abril de 1925.
- 74 Jacinto GRAU, La crítica. Comentario a un artículo de Araquistain, en *Heraldo de Madrid*, martes 5 de mayo de 1925.
- 75 ALCÁNTARA, Francisco, ¿Como exportaremos nuestro arte moderno? Desorganización de nuestras instituciones artísticas y modo de remediarla, en *El Imparcial*, Madrid, domingo, 2 de febrero de 1908.
- 76 Balsa de la Vega, R, *Mi cuarto a espadas*, O.c. La reflexión, de sumo interés por los temas que aborda, incide también en la falta de comunicación de algunos de los movimientos artísticos contemporáneos y de muchos artistas, según el "gusto" del crítico.
- 77 ALCÁNTARA, Francisco, El entierro del conde de Orgaz no se puede ver.- El Greco por Cossío.- El arte de los templos es para las multitudes, en *El Imparcial*, Madrid, lunes, 10 de febrero de 1908.
- 78 RODRÍGUEZ CODOLÁ, Manuel, La Pintura en la Exposición Universal de París, en *La Vanguardia*, Barcelona, 30 de Mayo de 1903.
- 79 GÓMEZ CARRILLO, E., París. Notas impresionistas, en *El Liberal*, Madrid, 17 de mayo de 1905.
- 80 BATLLE, E., Pichot, en *El Diluvio*, Barcelona, 13 de febrero de 1908.
- 81 ALCÁNTARA, Francisco, Exposición Regoyos. En casa Vilches, en *El Imparcial*, Madrid, lunes, 2 de abril de 1908.
- 82 VEGUE Y GOLDONI, Ángel, Las Últimas adquisiciones del museo de arte moderno, en *La Lectura*, Madrid, febrero de 1908, Pág. 183-186.
- 83 VEGUE Y GOLDONI, Ángel, La Exposición de Bellas Artes. II, en *La Lectura*, Madrid, noviembre de 1910, Pág. 287-292.