

LOLA CAPARRÓS MASEGOSA

HISTORIA Y CRÍTICA
DE LAS EXPOSICIONES NACIONALES
DE BELLAS ARTES (1901-1915)

GRANADA
2014

UNIVERSIDAD DE GRANADA
CON LA COLABORACIÓN DE
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EDITA:

Proyecto I+D+i (HAR2009-10554) «Campo artístico y sociedad en España (1830-1936).
La institucionalización del arte y sus modelos». Ministerio de Economía y Competitividad.
Universidad de Granada.

© LOLA CAPARRÓS MASEGOSA

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1901-1915)

ISBN: 978-84-338-5631-9 Depósito legal: Gr./551-2014

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja. Granada

Fotocomposición: García Sanchis, M.J., Granada

Imprime: Gráficas La Madraza. Albolote. Granada

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

PRÓLOGO. Ignacio Henares Cuéllar	XIII
PRESENTACIÓN	XV
1. LA INSTITUCIÓN: FUNCIONES Y NORMATIVA DE LAS EXPOSICIONES NACIONALES DE BELLAS ARTES (1901-1915)	1
1.1. Introducción	1
1.2. Reglamentación	6
1.2.1. «De la clasificación de obras»: lugar de celebración, fecha de inauguración, concurrencia y secciones	6
1.2.2. «De la presentación y recepción de obras»	9
1.2.3. «Del Jurado». Los académicos y medallados toman el control. Polémicas permanentes en torno al tribunal	13
1.2.4. «De la admisión de obras». La misericordia y la benevolencia del jurado	17
1.2.4.a. El aviso cruel del jurado: las obras rechazadas	21
1.2.5. Colocación. El orden estético de los cuadros o el «vértigo del colorín»	23
1.2.5.a. El spoliarium del arte: la «sala del crimen»	28
1.2.5.b. El «vernissage», día de retoques y de decepciones	29
1.2.6. La inauguración del certamen. Gloria al arte y a la patria	30
1.2.7. «De la calificación de obras, premios y adquisiciones». Bajo la persistente sombra de la sospecha	34
1.2.8. «De la medalla de honor»: la consagración artística oficial	44
1.3. Otros aspectos organizativos	46
2. «CRINOTICOMANÍA» EN LAS EXPOSICIONES NACIONALES DE BELLAS ARTES. DEL PÚBLICO, LA CRÍTICA Y SUS VALORES	51
2.1. ¿Qué es la crítica?	52
2.2. La crítica de arte y la supremacía de la pintura	62
2.3. La crítica y la función didáctica del arte	63
2.4. Las exposiciones de Bellas Artes como símbolo del progreso y aglutinador social	70

HISTORIA Y CRÍTICA DE LAS EXPOSICIONES NACIONALES DE BELLAS ARTES (1901-1915)

2.5. La crítica de arte y el nacionalismo, la «España Negra» y la renovación estética	71
2.6. «Instrucciones para visitar la Exposición de Bellas Artes»	78
3. EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1901: HONOR A SOROLLA	81
3.1. Nuevo reglamento. Creación de una junta administrativa de las exposiciones nacionales	81
3.2. Elección del jurado. Autonomía para las secciones	83
3.3. Admisión sin discriminación, o cómo evitar el suicidio entre los rechazados	84
3.4. Colocación de obras: el jurado pasa «las de Caín»	85
3.5. Inauguración de la exposición, «la fiesta de la luz, el arte y la elegancia»	88
3.6. El jurado falla. El maremágnum de medallas y las sospechas sobre recomendaciones	91
3.7. Adquisiciones: infracciones reglamentarias	97
3.8. Asignatura pendiente: la medalla de honor a Sorolla, por sufragio «universal»	99
3.9. Catálogo	102
3.9.1. Sección de pintura. «Colorismo, sorollismo», prerrafaelismo, impresionismo	102
3.9.2. Sección de escultura. Las tendencias: pictórica, «realista moderna» y simbolista	123
3.9.3. Sección de arquitectura	127
4. EL GENIO EN BARBECHO: LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1903 SE CELEBRA EN 1904	139
4.1. «Doloroso» aplazamiento de la exposición de 1903. Se estrena reglamento	139
4.2. Elección del jurado: requisitos y mecanismos, sin cambios notables	140
4.3. Admisión. Se reúnen dos cosechas. Imprevisión y deficiencias	142
4.4. Colocación: una «indigestión» de cuadros	143
4.5. Inauguración. Los modernistas se atraen la atención real	145
4.6. Fallo del jurado. Triunfo del modernismo y prerrafaelismo. El desquite de Sorolla	148
4.7. Adquisiciones: sólo las primeras medallas	151
4.8. Cabildeos e intrigas: la medalla de honor desierta	152
4.9. Catálogo	155
4.9.1. Sección de pintura. La bandera naturalista patria contra la «nube de excéntricos»: impresionismo, puntillismo, prerrafaelismo y «zuloaguismo»	156
4.9.2. Sección de escultura. Nacionalismo y modernidad	173
4.9.3. Sección de arquitectura. Los estilos nacionales frente a los «delirios modernistas»	176
5. EXPOSICIÓN NACIONAL DE «BELLAS Y HONESTAS» ARTES DE 1906	183
5.1. Elección del jurado. Propósitos de transparencia	183
5.2. Admisión. Por la decencia y el decoro en el arte	185
5.3. Amontonamiento o sentido artístico en la cuelga de cuadros. Las protestas de los artistas	194
5.4. La inauguración, un «tántico cursi»	198
5.5. Recusación unánime al fallo del jurado	200
5.6. Adquisiciones. Una petición del jurado de pintura	203
5.7. Agustín Querol, laureado con la medalla de honor	203

ÍNDICE

5.8. Catálogo	205
5.8.1. Sección de pintura. El temperamento naturalista español frente a los «modernismos, bengalismos» y «materialistas» del arte	205
5.8.2. Sección de escultura. «Deplorable», con pocas excepciones	223
5.8.3. Sección de arquitectura. La reivindicación de las «glorias nacionales» o el acercamiento al movimiento innovador europeo	226
6. EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1908. LOS PALACIOS DEL RETIRO: NUEVA CASA DEL ARTE	237
6.1. Se regula la limitación de obras. Los plazos de presentación, improrrogables	239
6.2. Elección de jurado. Sin cambios en el nuevo reglamento	240
6.3. «Parco, muy parco», anduvo el jurado en el rechazo de obras	241
6.4. Colocación. Entre los plácemes entusiastas y las invocaciones de los artistas a la «Parca» ..	242
6.5. Inauguración. La reina Victoria Eugenia se incorpora al cortejo	244
6.6. El fallo del jurado. Refrendo oficial al simbolismo. Las sospechas en la sección de escultura ..	247
6.7. Adquisiciones: la arquitectura entra en el Museo	250
6.8. En segunda vuelta, la medalla de honor para Miguel Blay	251
6.9. Catálogo	252
6.9.1. Sección de pintura. «Pátina Tiziano». La sombra de Zuloaga	252
6.9.2. Sección de escultura. Licencias del modernismo pictórico. La vida a través de un «frasco de quina»	269
6.9.3. Sección de arquitectura. Sin rastro de los estilos nacionales	273
7. EXPOSICIÓN NACIONAL DE PINTURA, ESCULTURA Y ARQUITECTURA DE 1910. LA SEGREGACIÓN DE LAS ARTES DECORATIVAS	285
7.1. El nuevo reglamento, informado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ..	285
7.2. Cambio de normativa en la elección del jurado. Firmas para «andar por casa» y académicos de «menor circulación»	290
7.3. Admisión. Se oficializa el rechazo de obras «repugnantes u ofensivas a la moral». La polémica en torno a <i>1909</i> de Domingo Muñoz	293
7.4. Colocación. El «acierto» de la sala «negra»	297
7.5. Inauguración. El discurso del ministro, un anticipo del fallo	298
7.6. Por la anulación del fallo del jurado. Los intelectuales toman la palabra..., los «rebeldes» las salas de la exposición	299
7.7. Cambios en el sufragio para la medalla de honor. El turno de Antonio Muñoz Degraín ..	305
7.8. Se limitan las adquisiciones y se consultan a la Academia de Bellas Artes de San Fernando ..	308
7.9. Bolsas de viaje	309
7.10. Otras actividades culturales	310
7.11. Catálogo	311
7.11.1. Sección de pintura. «Atilas del arte» o regeneradores artísticos: los simbolistas centran el debate	311

7.11.2. Sección de escultura. En estado «decadente»	325
7.11.3. Sección de arquitectura. El <i>secesionismo</i> poético de Teodoro Anasagasti	328
8. LA CONFLICTIVA EXPOSICIÓN NACIONAL DE PINTURA, ESCULTURA Y ARQUITECTURA DE 1912. CUESTIONAMIENTO DE LOS CERTÁMENES	343
8.1. Sospechas de amaño de jurados: las tramoyas electorales	344
8.2. Admisión. Discípulos, recomendados y afines	347
8.3. Colocación. La inquina del jurado. Las críticas al «vernissage»	349
8.4. Malos presagios, una nube de granizo desluzca la inauguración	352
8.5. El veredicto del jurado, a la categoría de escándalo	354
8.5.1. Campaña de prensa previa al fallo. Dimisión de jurados en las secciones de pintura y escultura	355
8.5.2. Las reacciones al fallo. Se solicita la intervención del ministro. Los jóvenes apedrean la «Bastilla» (Palacio de Cristal)	361
8.6. Sin polémica, la medalla de honor para Ignacio Pinazo Camarlench	367
8.7. Las adquisiciones, efectuadas en 1914	369
8.8. Cuestionamiento de los certámenes y propuestas de reforma: desoficializar e internacionalizar las exposiciones o... supresión de las bienales «francachelas»	370
8.9. Catálogo	371
8.9.1. Sección de pintura. Se impone el «genio realista de la raza». Tres «amenazas»: el idealismo, la «España Negra» y las «cosas raras»	371
8.9.2. Sección de escultura. Entre la influencia de Rodin y el estudio del natural	387
8.9.3. Sección de arquitectura. Los proyectos acuarelados de Anasagasti, sin premio en España	388
9. EXPOSICIÓN (INTER) NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1915	395
9.1. Aplazamiento de la bienal de 1914. Nuevo reglamento: internacionalización de las exposiciones	395
9.2. Admisión. Se reglamenta el rechazo de obras «repugnantes u ofensivas a la moral o que entrañen alusiones o tendencias políticas de actualidad». Tartufo, de nuevo	400
9.3. Las dificultades para formar jurado y las dudas sobre el tribunal electo	404
9.4. Colocación. Elogios al jurado. De sala del «crimen» a sala de los «independientes»	407
9.5. Inauguración. Dos incidentes «cómicos» en el solemne acto	410
9.6. Fallo del jurado. «El furioso tiroteo de las recomendaciones»	414
9.7. Tres medallas de honor desiertas y una polémica: el recurso administrativo de Mateo Inurria	417
9.8. Las adquisiciones se desligan de los premios	422
9.9. Bolsas de viaje, «sacos de noche»	425
9.10. Garden party a beneficio de la Asociación de Pintores y Escultores	426
9.11. Catálogo	428
9.11.1. Sección de pintura. «Comentaristas de la raza»: Romero de Torres y Zuloaga, el ausente. «Españolismo pictórico»	428

ÍNDICE

9.11.2. Sección de escultura. «Retorcimientos, contorsiones y músculos contraídos». Meunier como modelo	446
9.11.3. Sección de arquitectura. «Salvo el envío de Anasagasti...»	448
10. UNA ESTADÍSTICA... Y UN PARÉNTESIS	457
BIBLIOGRAFÍA	463
APÉNDICE DOCUMENTAL	467

PRÓLOGO

El presente libro es resultado de una investigación financiada por el Ministerio de Economía y Competitividad, a través del proyecto I+D+i (HAR 2009-10554), «Campo artístico y sociedad en España (1830-1936). La institucionalización del arte y sus modelos», en cuya coordinación participa asimismo la autora. La obra de la Profesora Caparrós está destinada a ocupar un lugar de relieve en la historiografía sobre el arte español en las dos primeras décadas del siglo XX. Una época compleja, todavía ensombrecida por la crisis finisecular, pero habitada por una fuerte tensión reformista, que se expresa en las más variadas corrientes regeneracionistas, con su reflejo en la agitación cultural de la época. Representa un extraordinario esfuerzo investigador, historiográficamente imprescindible tanto por la metodología que lo ha guiado como por su objeto, que muestra la inquebrantable y generosa personalidad intelectual que preside su realización, sin la que la constante frecuentación de numerosos archivos y la ingente aportación documental que fundamenta este libro resultarían imposibles.

El método, que se genera dentro de una inquietud científica ampliamente participada por el grupo de investigadores que desarrolla el mencionado proyecto, sólo puede ser entendido dentro de un complejo modelo teórico de crítica social de la cultura artística, derivado de la extraordinaria aportación sociológica e historiográfica de científicos de tan diversa significación como pueden serlo P. Bourdieu, A. Boime o E. G. Holt. Entre la Economía política del arte y la Estética se trataría de un modelo destinado a iluminar toda la complejidad del campo artístico, de los procesos y modelos que rigen contemporáneamente el encargo, la organización del trabajo artístico y la circulación de los bienes que integran el «capital simbólico», pero sin el menor decaimiento del esencial carácter afacetado de los valores simbólicos, su complejidad estructural, su polisemia y su singularidad estética. Todo ello dentro de la esencial aspiración, expresada por Bourdieu, de que la razón crítica moderna interprete la artísticidad.

La obra de Lola Caparrós en nuestra tradición historiográfica representa la continuación de una historia interrumpida, de una injustificada cesura. En relación a las Exposiciones Nacionales en nuestro país existe, en efecto, una tradición crítica que cuenta con maestros ya históricos como Bernardino de Pantorba o Enrique Lafuente Ferrari y con aportaciones más recientes, como las realizadas por Enrique Arias Anglés o Jesús Gutiérrez Burón. Pero tan valioso esfuerzo se ha venido enfocando en el desarrollo de esta institución, capital en la cultura artística pública en España en el siglo XIX, en un proceso de crítica histórico-cultural centrado en la hermenéutica de los historicismos y eclecticismos decimonónicos. Tal preferencia pareciera abonar la idea de un agotamiento de la institución que no se corresponde con la realidad. A tal

efecto cabe recordar la celebración en 1956 de una exposición conmemorativa del centenario de las Nacionales en España, en la que la figura de referencia de nuestra historiografía que fuera Lafuente Ferrari tuvo una responsabilidad esencial, que fue una demostración palmaria del largo siglo que las Exposiciones estatales cubrieron en la creación y el gusto colectivo modernos en nuestro país.

El trabajo de Lola, en la estela de la brillante monografía de E. G. Holt sobre *Expanding World of Art 1874-1902. Universal Expositions and State-Sponsored Fine Arts Exhibitions*, publicada por la Universidad de Yale en 1988, propone un análisis comprensivo y desprejuiciado de una época que aún no ha sido fijada con criterios histórico-artísticos precisos, ni estéticos ni valorativos, y, sin embargo, insoslayable en la restitución crítica de la contemporaneidad artística. Esta no puede, históricamente, permitir vacíos culturales ni renunciar al imperativo de resignificar cada momento expresivo. Y, por lo mismo, no puede decretar una tierra de nadie entre el modernismo y la vanguardia, porque nunca existió y ni la más desidiosa construcción historiográfica ni la mayor de las renunciaciones críticas pueden aceptarla.

En este libro se hallan los materiales documentales y críticos, constituyentes de una honesta y apasionada experiencia crítica, que permiten esta deseable reintegración crítica. En el pleno convencimiento de que el primer tercio de siglo supuso un momento histórico álgido, el escenario entre otros movimientos de pensamiento y sociales de un activo e influyente liberalismo reformista —sin el cual la crítica de arte en España es impensable—, de un poderoso regeneracionismo —esencial en la conformación del pensamiento, la cultura y la sensibilidad democráticos— y de las principales corrientes sociales —inspiradoras de los movimientos socialistas y corporativistas que se confrontarán a finales de los años veinte y en los treinta—. Opciones que poseen una expresión cultural y artística específica, que se conceptualiza y expresa en discursos de cuño crítico y frecuentación pública.

Este libro constituye un extenso, riguroso y generoso relato de un tiempo perdido para la crítica y la historiografía, con protagonistas excelsos, como puedan serlo Querol, Zuloaga, Sorolla o Inurria. Con querellas que atraviesan el umbral entre siglos, todavía vivas, acerca del realismo y su conveniencia social o su españolidad, el siempre ambiguo simbolismo, el modernismo o la «España negra», la inevitable cuestión nacionalista, o su versión «federal», el regionalismo, la primera modernidad vanguardista, y un extensa nómina de asuntos que se corresponden con una época, cuyo centenario vivimos en nuestros días y cuya agitación resulta imposible dejar de percibir.

El relato de Lola Caparrós es exactamente vívido. Incluye testimonios hemerográficos y documentales que permiten la restitución de las grandes muestras históricas, de sus protagonistas artísticos, sus jurados y su público. Reconstruye la crítica generada en torno a tales acontecimientos, sus discursos y valores. Y finalmente resemantiza procesos y contribuciones artísticas y los convierte en realidades plenamente historizadas y aptas para integrarse en nuestra conciencia historiográfica y estética. Por todo lo cual, una vez más siento el orgullo de colaborar con una historiadora tenaz, inteligente y honesta, y el honor de prologar un libro hermoso e imprescindible.

IGNACIO HENARES CUÉLLAR

PRESENTACIÓN

Por Real Decreto de 28 de diciembre de 1853 se creaban oficialmente en España las exposiciones nacionales de Bellas Artes, con las que el Estado asumía, a semejanza de otros países europeos, la protección, promoción y desarrollo del arte español.

Se celebraron, desde la primera en 1856, diecisiete exposiciones nacionales en el siglo XIX y, ya institucionalizadas plenamente, dieciséis en el primer tercio del siglo XX. Su carácter bianual, el número de artistas y de obras presentadas a ellas, el control monopolizador que ejercieron sobre el gusto estético oficial y su promoción o el cauce de penetración que proporcionaron a las corrientes que marcan la modernización del arte español convierten a estos certámenes en uno de los pilares fundamentales de la cultura artística contemporánea y en un documento excepcional de las transformaciones que se produjeron en el ámbito artístico español.

Dos estudios fundamentales han sido dedicados a este capítulo esencial de la política artístico-cultural española de los siglos XIX y XX.

El primero de ellos, publicado en 1948, es el clásico *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, de Bernardino de Pantorba, una fuente bibliográfica esencial, por su carácter documental, para el estudio técnico de estos certámenes: inauguraciones, jurados, premios...

El segundo estudio es la tesis doctoral de Jesús Gutiérrez Burón, *Exposiciones Nacionales de Pintura en el siglo XIX* (1987), en la que se lleva a cabo un análisis sistematizado de la sección de pintura, en cuestión de funcionamiento, jurados, premios y adquisiciones, evolución de géneros...; así como sobre la plena integración de las exposiciones nacionales en el siglo XIX en atención a los propios criterios de valoración artística de la centuria.

Como «motor de desarrollo del arte español» calificaba el profesor Gutiérrez Burón los certámenes celebrados en el siglo XIX, concluyendo que «otro caso distinto es el de su continuidad en el siglo XX». Podemos asegurar que esta existió y que a pesar del cuestionamiento permanente a que se vieron sometidos, siguieron plenamente enraizados en la vida artística española del primer tercio del siglo XX, manteniendo una uniformidad hasta la década de los 20, en la cual, aunque ya languidecentes y con una fuerte crítica por su dirigismo estético —«las exposiciones nacionales se mueren, dejémoslas morir, pues su salvación está en la muerte», escribía Juan de la Encina en 1924—, eran, «con sus defectos y limitaciones [...], en un país de actividad oficial bastante restringida, la única manifestación colectiva de alguna entidad y significación representativa», como escribía el profesor Lafuente Ferrari en 1948.

El libro que presentamos nos remite, desde su propio título, a los dignos antecedentes mencionados, pero proporciona un enfoque cronológico y metodológicamente diferente, al centrarse exclusivamente en los certámenes celebrados entre 1901 y 1915 y llevar a cabo un análisis individualizado tanto de sus aspectos de organización interna como, desde una perspectiva artística y crítica, de las secciones de pintura, escultura y arquitectura en que se estructuraban.

Se atienden en este estudio las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en 1901, 1904, 1906, 1908, 1910, 1912 y 1915, año tomado como límite cronológico al marcar un punto de inflexión importante en la historia de estos acontecimientos artísticos, al dotárseles, en un deseo de revitalización de los mismos, de un carácter internacional, que finalmente se frustró por los acontecimientos derivados de la Primera Guerra Mundial; siendo ya a partir de 1915 que entrarán en un cuestionamiento permanente, no obstante seguir celebrándose desde 1917 a 1936.

La recopilación de los datos para este trabajo se ha llevado a cabo a nivel archivístico y hemerográfico, básicamente.

En el primer caso, la investigación se ha desarrollado en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (Ministerio de Educación, Cultura y Deportes), que conserva en su sección de Educación prácticamente toda la documentación relativa a estos certámenes, dado el carácter oficial que tuvieron, al estar convocados y gestionados desde el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

La consulta de estos fondos ha resultado esencial por la cuantiosa y excelente información de primera mano que han proporcionado sobre todos los aspectos organizativos y administrativos de las exposiciones nacionales, desde los más corrientes o anecdóticos (correspondencia, contratación o avituallamiento del personal, compra de material, confección de uniformes para conserjes, limpieza de locales...) hasta los más decisivos, desde el punto de vista artístico, como la elección de jurados, votaciones de premios generales y medalla de honor o compra de obras por parte del Estado.

En segundo lugar, dada la laguna bibliográfica sobre este tema, la prensa ha sido un soporte decisivo por su inestimable aportación de datos. Han sido consultados prácticamente todos los títulos editados, sobre todo, en Madrid, sede institucional de estos acontecimientos y por tanto foco de creación de crítica. Periódicos y revistas generales y especializadas, conservadas en la Biblioteca Nacional, correspondientes a los años objeto de estudio nos han proporcionado una información puntual sobre estos acontecimientos tanto desde su dimensión de fenómeno social (barnizado, inauguración, banquetes de honor) como, sobre todo, artístico. Hemos cedido, por ello, espacio al testimonio de los críticos. Los artículos firmados por Antonio Cánovas y Vallejo, Rafael Balsa de la Vega, Jacinto Octavio Picón, Francisco Alcántara, Rafael Domenech, José Francés, Ramón María del Valle-Inclán, Manuel Abril, Alejandro Saint-Aubin, Luis Pardo... en *La Época*, *La Ilustración Española y Americana*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *La Esfera*, *El Año Artístico*, *Nuevo Mundo*, *Heraldo de Madrid*, *El País*... nos han permitido, entre otras cuestiones: valorar la recepción crítica de obras y autores presentados; seguir las polémicas en torno a los jurados, los procesos de admisión y colocación de obras o de concesión de la medalla de honor; estimar la dispar aceptación que tuvieron entre los críticos españoles las opciones que marcarán, en paralelo al realismo, la modernización de la pintura española, impresionismo, postimpresionismo o simbolismo; delimitar la problemática regeneracionista, expresada en el campo de la pintura por la polémica «España Negra» / «España Blanca»; conocer las posturas en

torno a los nuevos géneros o la reformulación de los mismos; o, finalmente, establecer cuál fue la acogida crítica de los primeros intentos de ruptura vanguardista que se manifiestan en las exposiciones nacionales.

El bagaje documental resultante, completado con otros datos de origen bibliográfico, se ha analizado y estructurado para su presentación en varios capítulos.

En el primero, la valoración en conjunto sobre la normativa y el funcionamiento de las exposiciones nacionales: clasificación de obras, presentación y recepción, mecanismos de elección de jurados, admisión y rechazo de obras, colocación, inauguración, premios y adquisiciones y medalla de honor, incluyendo en el epígrafe «Otros aspectos organizativos» todo el engranaje puesto en marcha desde el día de la convocatoria del certamen para la organización y desarrollo del mismo en sus diferentes aspectos: nombramiento de personal, catálogo, reglamento de régimen interno, invitaciones, presupuesto, acondicionamiento de sedes o actividades complementarias, como conferencias o conciertos.

Desde mediados del siglo XIX, el desarrollo e institucionalización como género de la crítica de arte en España correrá paralelo a la propia consolidación de las exposiciones nacionales. Desde la prensa general o especializada se generará una gran cantidad de literatura artística sobre estos certámenes, componiendo un repertorio de textos de primer orden, que para el segundo capítulo de este libro, «‘Crinoticomanía’ en las exposiciones nacionales de Bellas Artes. Del público, la crítica y sus valores», nos ha interesado, sobre todo, para establecer los criterios de valoración que comparten sobre determinados aspectos: la crítica y la función didáctica del arte, el protagonismo otorgado al público como elemento activo en la valoración de la obra o, entre otros, la crítica del arte y el nacionalismo, la «España Negra» y la renovación estética.

Comenzamos después, en los capítulos siguientes (3 al 9), el estudio monográfico de cada uno de los certámenes objeto de este estudio. Seguimos para todos el mismo esquema metodológico: en primer lugar, aspectos de funcionamiento interno o administrativo, elección de jurados, admisión y colocación de obras, barnizaje, inauguración, votaciones de premios y medalla de honor o adquisición de obras; y, en segundo lugar, el análisis crítico de las secciones de pintura, escultura y arquitectura a través de los autores y obras presentadas.

Un capítulo final, «Una Estadística...Y un paréntesis», un prólogo del catedrático de la Universidad de Granada, Ignacio Henares Cuéllar, las referencias bibliográficas y un apéndice documental completarán el volumen que ahora presentamos con el título *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1901-1915)*, con el que se cierra parte de una investigación pendiente sobre uno de los principales motores del desarrollo artístico en España, sin el cual no es posible dar al arte español del primer tercio del siglo XX su completa dimensión estética, crítica e historiográfica.

Esta investigación ha contraído muchas deudas de gratitud en los cerca de seis años en los que se ha prolongado su realización.

Con Ignacio Henares, una vez más, que me indicó el camino hacia el «objeto», me prestó su valiosa, y siempre generosa, ayuda intelectual, que se concreta en no pocas de estas páginas; y, sobre todo, me ofreció su cálida amistad en los momentos de dificultad por los que atravesó esta investigación, que él despejó de dudas.

Con los dos proyectos de I+D+i que han servido de ámbito a este trabajo: «La crítica de arte en España (1830-1936)» y «Campo artístico y sociedad en España (1830-1936). La institucionalización del arte y sus modelos».

Mi reconocimiento es también para el personal del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares y de la Biblioteca Nacional de Madrid, bibliotecarios, responsables de sala y reprografía, por las facilidades prestadas; a María José García Sanchis, amable y paciente colaboradora en el proceso técnico de este trabajo, como Ximena Hidalgo y Natividad López, del *Laboratorio de Arte* del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

Finalmente, quiero agradecer a la Editorial Universidad de Granada, en las personas de sus dos últimos directores, Rafael Peinado Santaella y María Isabel Cabrera García, el interés con que acogió la coedición de este libro con el Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela y el Ministerio de Economía y Competitividad, en el marco del Proyecto I+D+i (HAR2009-10554), dirigido por Ignacio Henares Cuéllar, «Campo artístico y sociedad en España (1830-1936). La institucionalización del arte y sus modelos».

La dedicatoria es para mis hijos, Juan y Elena, y para Juan, por mis ausencias.

Uno de los estudios más interesantes que pueden hacerse en las Exposiciones es el que se refiere a la personalidad de cada artista; en ellas se observa si los maestros se sostienen en primera línea o dan señales de decadencia; si progresan los que comenzaron a brillar en certámenes anteriores, y si hay otros que sobresalen entre los que por primera vez concurren; la comparación a que se presta el trabajo de los que tienen bien asentada su fama con el de los que aún luchan por adquirirla es de muy provechosa enseñanza; aquí, donde, desgraciadamente, la cultura artística está en mantillas, sólo la circunstancia de facilitar ese estudio bastaría a justificar la conveniencia de las Exposiciones; pero todavía tienen otra más poderosa razón de ser: son necesarias para que, por cima de los éxitos y fracasos individuales, podamos darnos cuenta de las corrientes del arte nacional, de las alteraciones que sufra, de si sobre él influyen elementos extraños y del punto de perfección o decadencia a que se haya llegado. Tratemos, pues, de inquirir y juzgar algo de lo que en esta(s) Exposición (es) se revela.

JACINTO OCTAVIO PICÓN, 1912

LA INSTITUCIÓN: FUNCIONES Y NORMATIVA DE LAS EXPOSICIONES NACIONALES DE BELLAS ARTES (1901-1915)

1.1. Introducción

Por Real Decreto (R. D.) de 28 de diciembre de 1853 se creaban, dependientes del Ministerio de Fomento, las exposiciones nacionales de Bellas Artes en España, con las que el Estado asumía como un de-

ber, tras la desaparición de los modelos institucionales de mecenazgo y actividad artística imperantes en el Antiguo Régimen, la protección y el desarrollo del arte español:

SEÑORA: Todos los Gobiernos de Europa se ocupan con empeño de fomentar las Bellas Artes que tanto contribuyen al esplendor y felicidad de las naciones: no sólo llaman su atención los intereses materiales, como con poca verdad suele asegurarse; también rivalizan a porfía en dar impulso a los nobles trabajos en que la imaginación y la poesía tienen tan inmensa parte, y que elevando el alma, corrigen lo que puede haber de abuso [...] en los efectos de un positivismo llevado hasta el extremo [...]. Si ciertas corporaciones no pueden prestar el apoyo de sus riquezas al fomento de las artes, los Gobiernos, que poco o nada hacían antiguamente en su favor, las reemplazan ahora con ventaja, reuniendo inmensos recursos, y haciendo en pocos años lo que en otros tiempos necesitaba siglos [...]. Si por circunstancias que de todos son sabidas no ha podido España hasta ahora imitar ese gran movimiento de las naciones modernas, tampoco es extraña a él enteramente, y todo prueba por el contrario que nos preparamos a seguirlo. A V. M. cabe la honra de haber inaugurado en esta nación una nueva era de prosperidad y gloria sentando las bases de su futura grandeza. Si la industria está recibiendo un impulso que nunca había conocido, las Bellas Artes sienten también los efectos de la protectora solicitud de V. M., y los resultados prueban que esta protección no es inútil [...].

Entre los medios que con más éxito emplean las demás naciones para fomentar las Bellas Artes [...], es uno el de las exposiciones públicas y de los premios. Las primeras se están verificando en Madrid de bastantes años a esta parte, mas ni se les ha dado la debida solemnidad, ni se han empleado hasta ahora los medios convenientes para que sean numerosas, concurridas y ricas en objetos de verdadero mérito [...]. Otra cosa serán, si como sucede en las demás naciones cultas, el artista ve que la magnificencia del Gobierno le ofrece en esas exposiciones un medio que, excitando la provechosa emulación, satisface su justo deseo de gloria, recompensa sus afanes, proclama su mérito a la faz del país, y facilita a sus obras el galardón debido. Entonces todos, lejos de retraerse, acudirán presurosos, trabajarán a porfía, y probarán al público que siempre permanece vivo en España el genio de los Murillo, Velázquez, Berruguete, Herreras y Villanovas.

Ni es preciso para esto hacer esfuerzos extraordinarios que cuesten al Erario sacrificios que no puede sufragar. Por ventura en semejantes empresas es fácil conciliar la economía con las necesidades de las artes y la protección que reclaman ¹.

Fueron diecisiete las exposiciones celebradas en el siglo XIX, desde la primera de 1856, y dieciséis las que se organizaron en el primer tercio del siglo XX ². Su carácter bianual, el número de artistas y de obras presentadas a ellas, el control monopolizador que ejercieron sobre el gusto estético oficial y su promoción o el cauce de penetración que proporcionaron a las corrientes que marcan la modernización del arte español hacen de estos certámenes uno de los pilares fundamentales de la cultura artística contemporánea y un documento excepcional de las transformaciones que se produjeron en el ámbito artístico español.

Como analiza Jesús Gutiérrez Burón en su estudio sobre la pintura en los certámenes nacionales del siglo XIX ³, el Estado, en emulación de otras naciones, se responsabilizaba de la tutela y el fomento de las exposiciones de Bellas Artes consciente de su importancia como motores del desarrollo del arte, de su

componente nacionalista o de su función didáctica, sin olvidar los réditos políticos que tal escaparate le proporcionaba así como el control institucional que podía ejercer sobre las actividades artísticas. Las exposiciones permitieron, concluye el citado autor, la profesionalización y competitividad, la participación del público, el desarrollo de la crítica de arte o la aparición del mercado libre, convirtiéndose así en auténticos fenómenos socio-culturales y agentes impulsores del arte español del siglo XIX, carácter y función que siguieron manteniendo los certámenes celebrados en el XX.

El R. D. de 28 de diciembre de 1853 por el que se creaban las exposiciones nacionales de Bellas Artes contemplaba, además del preámbulo citado, diez artículos que servirían de base a los reglamentos que regirían en el futuro estos concursos, desde el primero de 1854:

Art. 1. Habrá cada dos años en el mes de mayo una exposición pública de Bellas Artes en el local que al efecto señale el Gobierno.

Art. 2. Serán admitidas a la exposición pública las obras de todos los artistas, así nacionales como extranjeros, siempre que las de estos últimos hubieren sido ejecutadas en España, no pudiendo cada uno presentar más de tres obras en cualquiera de los distintos ramos de las tres Nobles Artes, con exclusión de las que sean copias y de las que hubieren sido ya presentadas en concursos anteriores; tampoco se admitirán obras mas que de autores vivos, o de aquellos fallecidos en el intervalo de una a otra exposición.

1. Por omisión, el preámbulo citado no se publicó, junto con las bases de estos certámenes, en la *Gaceta de Madrid* de 12 de enero de 1854, sino un día más tarde. Firmaba el proyecto, como ministro de Fomento, Agustín Esteban Collantes.

2. En este texto abordaremos las siete exposiciones nacionales celebradas entre 1901 y 1915, año este que marca un punto de inflexión importante en la historia de estos certámenes dado que, en un deseo de revitalización de los mismos, se les revestiría de un carácter internacional. Este proyecto quedó frustrado por la Primera Guerra Mundial, entrándose a partir de esa edición en un periodo constante de cuestionamiento, no obstante seguir celebrándose, sin citar las organizadas después de la Guerra Civil, en 1917, 1920, 1922, 1924, 1926, 1930, 1932, 1934 y 1936, exposiciones que serán objeto de un próximo trabajo.

3. Gutiérrez Burón, Jesús. *La pintura en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del siglo XIX*. Universidad Complutense, Madrid, 1987, pág. 311.

Art. 3. En cada exposición se formará un Jurado especial para calificar las obras presentadas. Este Jurado se compondrá de individuos de la Real Academia de San Fernando, elegidos por ella en junta general y votación secreta, a los cuales podrá agregar el Gobierno, si lo juzga conveniente, hasta otros seis nombrados directamente por él mismo de dentro o fuera de la corporación. El Jurado se dividirá en tres secciones, correspondientes cada una a la pintura, la escultura y la arquitectura.

Art. 4. En virtud de calificación hecha por cada sección del Jurado en la parte que a cada uno corresponda, y a propuesta de la Academia en junta general, se adjudicarán por el Gobierno los premios siguientes:

A la pintura, dos de primera clase, cuatro de segunda y seis de tercera.

A la escultura, uno de primera clase, dos de segunda y tres de tercera.

A la arquitectura, uno de primera clase, dos de segunda y tres de tercera.

Art. 5. Los premios serán:

Primera clase. Una medalla cuyo valor será de 3000 rs.

Segunda clase. Una medalla de 1500 reales.

Tercera clase. Una medalla de 640 reales.

Art. 6. Se adjudicará además una medalla de honor del valor de 10000 rs., o su equivalencia en metálico, al artista que se hubiere distinguido en la exposición con una obra de mérito sobresaliente y superior a todas. Esta medalla se concederá por el Jurado, reuniéndose al efecto las tres secciones en una sola junta.

Art. 7. Además de las medallas concederá el Gobierno las condecoraciones siguientes:

La cruz de caballero de la Real y distinguida orden de Carlos III, al artista que en dos exposiciones obtuviese la medalla de primera clase, si tuviese ya esta condecoración, se le dará la de Comendador ordinario; y si también se hallare condecorado con esta última, tendrá opción a la primera de Comendador de número que vague entre las correspondientes al Ministerio de Fomento.

Art. 8. La adjudicación de los premios se hará en sesión pública y solemne.

Art. 9. Al concluirse la exposición, la Academia formará listas separadas, siguiendo el orden del mérito de los artistas exponentes cuyas obras juzgue dignas de ser compradas por el Gobierno.

Art. 10. El Gobierno formará y publicará un reglamento especial para la ejecución de lo previsto en el presente decreto [...]. Rubricado de la Real mano. El Ministro de Fomento.— Agustín Esteban Collantes.

Estos artículos evolucionarán, en función de las circunstancias artísticas, en cada uno de los reglamentos vigentes desde la segunda mitad del siglo XIX. En opinión de Gutiérrez Burón, estas normativas fueron «un paso más en los deseos de la Administración de controlar lo más directamente posible todas las manifestaciones culturales»⁴, considerándolas fundamentales para la «oficialización» de las exposiciones nacionales, que se distinguían así de las que hasta en-

tonces organizaba la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tanto por sus objetivos y periodicidad como por el ordenamiento legal y administrativo con que se desarrollaron.

El siglo XX se inauguró, a efectos de las exposiciones nacionales, en 1901, año en que pasarán a estar organizadas por el recién creado Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes⁵, celebrándose a partir de esa fecha y hasta 1915 siete exposiciones reguladas con cinco

4. *La pintura en las Exposiciones Nacionales...*, pág. 311.

5. Por R. D. de 18 de abril de 1900 se suprimía el Ministerio de Fomento, que hasta entonces había asumido la organización de las exposiciones nacionales, y se creaba, por un lado, el de Instrucción Pública y Bellas Artes y, por otro, el de Industria, Comercio, Agricultura y Obras Públicas.

normativas diferentes. La estrenaron los certámenes de 1901, 1904, 1908, 1910 y 1915 ⁶, viéndose estos vaivenes legislativos como la huella que cada ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes quería dejar en la *Gaceta de Madrid* de su «paso por la poltrona» y fruto de una labor caprichosa, determinada por un criterio oportunista o por el favoritismo. Ante ello, se abogó por la confección de reglamentos inspirados en «la causa del Arte» y no al servicio de los intereses de las «castas y jerarquías» del arte español, en pos de medallas y gloria oficial ⁷; o de la Administración, para controlar regularmente las actividades artísticas, pues los constantes cambios en la normativa denotaban, a la altura de 1915, que

Las Exposiciones de Bellas Artes, que constituyen la demostración más solemne del florecimiento de la civilización, vienen celebrándose con poca regularidad y escaso efecto, patentizando además la experiencia, la necesidad de que el Estado se ocupe preferentemente de darles mayor impulso y trascendencia, por lo que [...] podrá obtenerse mayor interés sobre tan importante asunto y más íntimo contacto entre los artistas y el público, cual se requiere para el debido aprecio de tan elevadas empresas [...]. Por todo ello se patentiza la necesidad de dar nueva organización a las Exposiciones y modificar en lo preciso su Reglamento vigente ⁸.

En sus enunciados esenciales, estos documentos legales se estructuraban en entre cinco y siete capítulos, pues variarían por absorción, ampliación o eliminación de artículos. Nos centraremos en el análisis de los reglamentos que estrenaron los certámenes de 1901, 1904, 1908, 1910 y 1915, estando marcados estos dos últimos citados, como estudiaremos, por decisiones ministeriales concretas al respecto de las exposiciones que afectarán de manera especial a sus contenidos. Así, la normativa de 1910 se verá determinada en su redacción por el hecho de que a partir

no alteraban «los viejos vicios» de los que adolecían los certámenes desde su creación, en cuanto a la composición y elección de jurados o concesión de premios, que fueron, de los capítulos reglamentarios, los más sometidos a críticas a lo largo de esos años.

Desde la Administración, por el contrario, se defendía que tales modificaciones en la normativa buscaban favorecer el progreso y la protección del arte español por parte del Estado, como recogen los preámbulos de los reales decretos de aprobación de los reglamentos de las exposiciones de 1910 y 1915, únicos que incluyen justificaciones de este tipo. Así, en el primero de ellos se lee:

de este año pasan las exposiciones a ser de Bellas Artes, por una parte, y Artes Decorativas, por otra, alternándose un año en su celebración ⁹. Como novedad, además, incorporaba un capítulo (VIII) con la regulación de los concursos musicales que se iban a celebrar, coincidiendo con los citados certámenes, a partir de esta misma edición.

Por su parte, el reglamento de 1915 es el que más cambios presenta por el carácter internacional que a partir de ese año quería dársele a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, afectando ello a todo su articulado ¹⁰.

6. El reglamento de la exposición nacional de 1904 fue aprobado por R. D. el 20 de marzo de 1903, pero nos referiremos a él por el año en que entró en vigor, 1904. Por otra parte, recordamos, para evitar reiteraciones futuras, que la normativa de 1904 estuvo vigente en 1906 y la de 1910, en 1912.

7. Durandarte. *El País*, 19 septiembre, 1910, pág. 1.

8. Durandarte. *Gaceta de Madrid*, 31 mayo, 1910.

9. Comparten los capítulos I y II (presentación de obras, plazos, aspectos administrativos o normativa sobre jurados), siendo los capítulos III (disposiciones generales), IV (premios) y V (medalla de honor) específicos para la exposición de pintura, escultura y arquitectura.

10. Se elaboró sobre la base de dos R. D. publicados, respectivamente, en *Gaceta de Madrid* de 7 de marzo de 1914 y 23 de enero de 1915. Finalmente, entró en vigor sólo parcialmente, pues el conflicto bélico en Europa frustró esta orientación internacional.

Los reglamentos de 1910 y 1915 contemplaban también, como hemos mencionado, un preámbulo, que reflexionaba sobre el desarrollo de los certámenes hasta esos años y justificaba la reforma de los mismos, y dos disposiciones adicionales. De estas últimas destacamos la primera de la normativa de 1910 sobre la posibilidad de organizar simultáneamente con las exposiciones nacionales y como dependencia de las mismas otros certámenes especiales, como los de miniaturas o autorretratos, con sus propias reglas, pero sin que a ellos pudieran extenderse los premios consignados para las oficiales ¹¹.

En general, todos los textos reglamentarios terminan con un artículo que deroga «todas las disposiciones anteriores que se opongan al presente reglamento» y, a partir de 1908, que «cualquier duda que su inteligencia pueda suscitar será resuelta por el delegado oficial o, si su importancia lo requiere, por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes».

Con respecto a la periodicidad de los certámenes, la bianualidad contemplada en el artículo primero del R. D. de 28 de diciembre de 1853 se mantuvo prácticamente en todas las ediciones del siglo XIX, aunque con algunas excepciones, como fue, por ejemplo, el carácter trianual de las celebradas entre 1878 y 1890.

Atendiendo a esa periodicidad bianual, y habiéndose celebrado el último concurso en 1899, se convocó la exposición nacional de 1901. Correspondía, pues, la siguiente en 1903, pero hubo que aplazarla hasta la primavera de 1904 debido a problemas presupuestarios.

La bianualidad se respetó ya escrupulosamente en las siguientes ediciones de 1906, 1908, 1910 y 1912, mientras que problemas de índole organizativo motivaron que la de 1914 se pospusiese un año, hasta mayo de 1915.

Hubo, pues, cierta regularidad en la celebración de unos acontecimientos que el Estado brindaba cada dos años «a la consagración oficial de la celebridad» y con los que «sueñan cuantos por verdadera vocación y puro amor al arte, o por necesidad (que de ambas procedencias hay Fidias y Apeles) hicieron de la pintura o de la escultura su carrera, y aún luchan por abrirse paso [...] para figurar entre los elegidos» ¹².

Frente a algunas voces surgidas en el siglo XIX a favor de la celebración anual de las exposiciones ¹³, el tema de la periodicidad apenas si fue cuestionado en la etapa que estudiamos. Se hizo en la nacional de 1906, cuando el propio jurado solicitó del Gobierno dividir en dos el crédito bienal destinado a estos actos para que pudieran celebrarse cada año y dar así mayor vitalidad e interés a la vida artística en España ¹⁴; en

11. Transitoria ya presente en el reglamento de 1908. La segunda disposición, también común, hacía referencia a la facultad del delegado oficial del Ministerio de consentir o prohibir la entrada en el Palacio de la exposición durante el plazo de admisión y colocación de obras, aclarándose en 1910, «excepto a aquellas personas que el Jurado indique».

12. Cánovas y Vallejo, Antonio. *La Época*, 18 abril, 1901, pág. 1.

13. «Dos años de silencio, de letargo para la vida del arte, es demasiado tiempo a no dudarlo, una temeridad para el artista que ganoso de tiempo y de gloria, falto de recursos, se ve forzado a esperar tanto tiempo», escribía Cruzada Villamil en 1864. Gutiérrez Burón, *La pintura en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes...*, 1987, pág. 537.

14. *Nuevo Mundo*, 17 mayo, 1906, pág. 10. En las referencias hemerográficas que ofrecemos, prescindiremos, salvo que sean muy significativos, de los títulos de los artículos referidos a las exposiciones nacionales, acogidos, casi siempre, con el encabezamiento «La Exposición de Bellas Artes», «La Exposición Nacional de Bellas Artes», «De Bellas Artes. Exposición Nacional», «De la Exposición Nacional», «La Exposición» o, entre otros, «De Arte. La Exposición Nacional». En cuanto al grupo de fondos consultados en el Archivo General de la Administración (AGA), es el de Educación, correspondiéndose las signaturas que comienzan por 68 al fondo (5) 1.04 y las que empiezan por 10 al (5) 1.03.

1915, al sugerir Rafael Domenech una exposición en primavera y otra en otoño ¹⁵; o, de manera discordante, en 1908, cuando V. escribe que organizar certámenes cada dos años «es tirar el dinero y poner en ridículo a la nación», llegando a plantear, extremadamente, una exposición cada seis años, pues así se efectuarían de manera «digna y espléndida» y estarían a la altura de las tradiciones «gloriosas» del arte español ¹⁶.

En cuanto a la convocatoria del concurso, en los documentos estudiados no aparece preceptuado este punto, siendo normalmente realizada por Real Orden (R. O.) y al menos con cuatro meses de anticipación: en enero las de 1901, 1906, 1912 y 1915,

en diciembre de 1903 la de 1904, en febrero la de 1908 y en junio la de 1910.

En la misma convocatoria, que era publicada en la *Gaceta de Madrid*, se insertaba la normativa que habría de regular la exposición.

Tras estas notas introductorias, con carácter general, estudiaremos en las siguientes páginas los reglamentos que rigieron las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España entre 1901 y 1915, reservándole a los artículos de mayor contenido, jurado, premios o medalla de honor, un desarrollo más extenso en el capítulo correspondiente a cada una de ellas.

1.2. Reglamentación ¹⁷

1.2.1. «De la clasificación de obras»: lugar de celebración, fecha de inauguración, concurrencia y secciones

Con respecto al primero de los tres artículos de este capítulo, se regulaba: la ciudad de Madrid como lugar de celebración de la exposición y la fecha de su inauguración ¹⁸, que prácticamente no se respetó en ninguna edición debido a la habitual ampliación de los plazos en la presentación de obras, lo que retrasaba el resto del proceso: elección de jurados, admisión, colocación de obras o apertura del certamen.

Todas las exposiciones, excepto la de 1910, se celebraron en mayo, algo que ya quedó estipulado en el R. D. de 28 de diciembre de 1853 ¹⁹, según Gutiérrez Burón, por ser un mes que podía aumentar la asistencia de público al coincidir con las fiestas de San Isidro y, fundamentalmente, por sus condiciones climatológi-

cas ²⁰, aunque estas no siempre fueron favorables en las ediciones objeto de este estudio, ya que, por ejemplo, en 1901 no sólo hubo que retrasar la inauguración a causa del temporal de agua, sino que este fue persistente durante casi todo el desarrollo del certamen, llegando a causar desperfectos en las obras expuestas en el Palacio de Industria y Bellas Artes, sede del concurso.

La cuestión del mes más adecuado para la celebración de la exposición apenas si se suscitó en estos años, aunque sí llegó a proponerse, como en 1904, que se respetara la fecha reglamentaria del mes de abril, tanto porque Madrid «está lleno de extranjeros, que van o vienen de Sevilla», facilitando ello el incremento de público y que se «vendieran más cua-

15. *ABC*, 12 mayo, 1915, pág. 12.

16. *El Globo*, 30 abril, 1908, pág. 1.

17. La articularemos siguiendo la misma estructura de capítulos contemplada en los documentos reguladores de las exposiciones nacionales de Bellas Artes.

18. El 15 de abril en 1901, el 10 de abril en 1904, el 1 de mayo o de octubre en 1910 y el 1 de mayo en 1915.

19. Hubo después alguna alteración reglamentaria, pero volvió a regularse en ese sentido a partir de 1881.

20. *La pintura en las Exposiciones Nacionales...*, pág. 539.

dros»; como porque, dado el sitio en que se instalaban los certámenes ²¹, en mayo, «con el calor sofocante del camino y del local», hasta los que «tenemos gusto y obligación de ir a la Exposición [...], iremos un par de veces, en los ocho primeros días; los artistas, en cuanto se repartan los premios, no vol-

verán a pisarla, el pueblo acudirá un par de domingos [...] y [...] hasta que volvamos a empezar, dentro de dos años» ²².

Y es que, como cómicamente señalaba Emilio Sánchez Pastor, para arribar al Palacio de Industria y Bellas Artes a una hora con luz había que tener el

temple de Stanley y otros exploradores africanos [...]. Se goza con una visita a la Exposición de los mismos beneficios que en cualquier establecimiento termal: hay baños de vapor, inhalaciones, insolaciones [...]. No hay necesidad —concluía— de achicharrar a las gentes para que gocen del espectáculo del progreso artístico del país ²³.

La única exposición que no se celebró en primavera fue la 1910, que se inauguró el 4 de octubre, considerándose también que no era la época, «con su desapacible tiempo y sus frecuentes lluvias, más a propósito para que logre un buen éxito un certamen de este género» ²⁴.

En cuanto a la clausura de la exposición, no estaba reglada, se disponía por Real Orden en cada caso, mientras que la duración del concurso sólo la recogen los reglamentos de 1910 y 1915, un mes y medio; no obstante, las fechas en las que estuvo abierto al público fueron prácticamente idénticas en todas las ediciones estudiadas, entre mes y medio y dos meses.

El artículo segundo del capítulo primero de las normativas de 1901, 1904, 1908 y 1910 regulaba que podrían concurrir a las exposiciones nacionales los artistas españoles y extranjeros que se sujetasen a las prescripciones reglamentarias, aunque sólo en las dos

primeras ediciones gozarían todos del mismo derecho a la obtención de los premios establecidos.

El reglamento de 1908 hizo desaparecer la igualdad, pues únicamente podían alcanzar medallas y menciones honoríficas los expositores españoles. Otra modificación llegó con la norma de 1910, cuando se aplicó el criterio de que los extranjeros tendrían derecho a medallas o menciones honoríficas siempre que estuviesen «nacionalizados» ²⁵.

Por el carácter internacional que se confería al certamen, el reglamento de 1915 presenta algunas peculiaridades a este respecto, lógicamente. Podrían concurrir, permanentemente, los artistas españoles, los de Portugal y los de las naciones hispanoamericanas y portuguesas-americanas. De los países restantes se invitaría oficialmente por turno a cada exposición a uno de ellos. Sólo los artistas de las naciones invitadas permanentemente tenían los mismos derechos y deberes que los españoles ²⁶.

21. En esta edición de 1904, el Palacio de Industria y Bellas Artes, en el Paseo de la Castellana.

22. Cánovas, *La Época*, 13 mayo, 1904, pág. 1.

23. *ABC*, 26 mayo, 1904, pág. 1.

24. *Blanco y Negro*, 2 octubre, 1910, pág. 24.

25. Con respecto a la concurrencia, una R. O. de 29 de marzo de 1912 adicionaba a las disposiciones del reglamento vigente de 1910 la autorización para admitir obras de autores fallecidos en el periodo que mediaba entre una y otra exposición, posibilidad ya recogida en el R. D. fundacional de las exposiciones.

26. Artículo sin efecto porque se «nacionalizó» el certamen por los problemas bélicos en Europa. El país invitado a esta edición iba a ser Francia.

La intención de realzar la importancia de los certámenes con la presencia de artistas extranjeros y en igualdad de oportunidades con los españoles en cuanto a la obtención de premios no se tradujo en la práctica en más presencia internacional, y menos, de la habida, que acapararan esos galardones o se adquirieran sus obras, entrando, a lo sumo, en el palmarés de las condecoraciones ²⁷.

El artículo tercero del capítulo primero recogía, finalmente, que sólo se admitirían las obras «que lo merezcan», a juicio del jurado, con sujeción a lo preceptuado en el reglamento y que pertenecieran a algunas de las secciones siguientes ²⁸:

Sección de pintura: obras de pintura ejecutadas por cualquier procedimiento, dibujos, litografías y grabados en todas sus manifestaciones.

Sección de escultura: obras de escultura y grabado en hueco ²⁹.

Sección de arquitectura: proyectos de edificios de todas clases, estudios de restauración y modelos de arquitectura ³⁰.

En el reglamento de 1910, el Ministerio de Instrucción Pública, a instancia de la Academia de Bellas Artes, contempló la celebración de concursos musicales incorporados a las exposiciones nacionales de Bellas Artes y de Artes Decorativas, pues se consi-

27. Serán recogidos en los listados de premios de cada exposición, pero, por ejemplo, en 1901 se dieron honores y consideración de segunda medalla, «a títulos de extranjeros», a José Malhoa (portugués), Vera Schevitch (rusa) y Hans von Bartels (alemán); o en 1904 menciones honoríficas a los italianos Giuseppe Casciaro y Jorge Bussato; mientras que al argentino Francisco Benareggi, al uruguayo Alberto Castellano y a los portugueses Carlos Reis y José Malhoa se les nombró comendadores ordinarios de la Orden de Alfonso XII. En cuanto a la concurrencia, según catálogos, aparecen como nacidos fuera de España, por ejemplo: Y. Brentanall (Gran Bretaña); en 1906, W. Chase (Nueva York) y Jean Fossé (París), o en 1908, Diego Rivera (Méjico).

28. No estudiamos la sección de arte decorativo, que estuvo incorporada desde 1897 a las exposiciones nacionales y contemplará en los certámenes de primeros del siglo XX innovaciones destacadas. De sección de artes decorativas en 1901, pasó a sección de artes decorativas y aplicadas a la industria en 1904, ampliándose los grupos de especialidades en este campo. Fue con el reglamento de 1910 que se desgajaron, por un lado, las secciones de pintura, escultura y arquitectura y, por otro, la de artes decorativas, celebrándose alternativamente cada año exposiciones de estas especialidades. Esta novedad fue especialmente bien acogida, aunque se demandaba que llevara aparejada la creación de un Museo de Artes Industriales, y venía ya planteándose desde 1908 por Rafael Domenech: suprimir la sección de los certámenes nacionales o impulsarla, transformándola en una exposición bianual, a la manera de las *Arts and Craft* de Londres, turnada con las de Bellas Artes (*El Liberal*, 7 mayo, 1908). Domenech fue uno de los más firmes defensores de las artes decorativas en España y el primer director del Museo Nacional de Artes Decorativas, fundado en 1912. Las artes decorativas volvieron a integrarse en las exposiciones de Bellas Artes a partir del reglamento de 1920. Por Decreto de 22 de enero de 1935, se produjo el restablecimiento de las exposiciones nacionales de Artes Decorativas.

Por otra parte, de las secciones de pintura y escultura, omitimos en este estudio las especialidades de grabado integradas en ellas.

29. En el certamen de 1906, a petición de algunos escultores, pudieron exponerse fotografías de obras de carácter monumental y ubicación definitiva en plazas, calles o edificios públicos (AGA, 31/6849), si bien esta posibilidad no se recoge legalmente hasta 1910 y se mantuvo también en el reglamento de 1915, donde se dieron por admitidos monumentos y conjuntos escultóricos que por su definitiva instalación no podían figurar en la exposición, pero estarían representados por fotografías y detalles que el artista juzgara oportunos, «sin que el jurado deba tener en cuenta para su juicio otros elementos que los presentados al certamen».

30. Este artículo, presente en los reglamentos de 1901, 1904 y 1908, fue especificado en este último texto con una serie de bases muy ajustadas a las que habrían de sujetarse las obras presentadas a la sección: todas las plantas necesarias para la comprensión del proyecto; secciones longitudinales y transversales, donde se recoja el interior o disposición de alturas del pensamiento artístico; las fachadas; perspectiva acareada del monumento o edificio que manifieste su aspecto general; detalles de ornamentación y decoración o una memoria explicativa del proyecto. Igualmente, a partir del reglamento de 1910 se aceptarían fotografías, «debiendo prevenirse que el jurado no formulará su juicio sino por lo que figure en el local de exposición».

deró, siguiendo el ejemplo de otros países, que el arte lírico era digno de una reparación al olvido en que se hallaba en los certámenes artísticos, por lo que «justo es concederle también premios para las obras musicales, viniendo así a completar en su mayor esplendor el cuadro de la manifestación de todas las Bellas Artes».

Tan disculpable error había de ser subsanado en el futuro, destinando lugar propio, independiente y adecuado para la celebración de estos certámenes, en donde estos, con su natural e indispensable autonomía, y ostentando su brillante personalidad artística, alcancen el triunfante desarrollo, ya felizmente iniciado, y que habrán de culminar los presentes cultivadores de la música³¹.

1.2.2. «De la presentación y recepción de obras»

Se contemplaba en este capítulo segundo, en primer lugar, la cuestión relativa a la presentación de obras en el local de la exposición por el autor o por la persona a quien este autorizara por escrito, trabajos que serían recepcionados por el personal del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes sólo si estaban en disposición de ser expuestos. Junto a las obras, los expositores o sus representantes debían de adjuntar una nota en la que harían constar: nombre y apellidos del autor, domicilio, lugar de nacimiento, relación de premios obtenidos, únicamente en exposiciones generales, universales o internacionales; título y breve descripción de las obras presentadas, di-

Se celebraron también en 1912 y 1915, en este año ya independizados de las exposiciones nacionales, pues habían pasado inadvertidos, más que como un elemento constitutivo del certamen o como arte independiente que «accede a ser juzgado en compañía de las nobles artes sus hermanas», como un pasatiempo para solaz del público:

mensiones y precio de las mismas, en caso de que el autor quisiera consignarlo, indicación que quedaba completada en el reglamento de 1910 con una conformidad por parte del expositor de cederla al Estado, en el precio que se señalase, si al serle conferido premio se la eligiera para figurar en algún museo o establecimiento público. Además, para 1915 los artistas que desearan que sus obras fueran reproducidas en el catálogo, ilustrado desde 1901, debían de autorizarlo y enviar una prueba en papel fotográfico, si bien entraba en la facultad del comité ejecutivo del certamen la elección de las que finalmente hubieran de reproducirse en el texto³².

31. *Gaceta de Madrid*, 1 mayo, 1915. Dotados de su propia reglamentación, se estableció que se celebrarían todos los años durante el mes de abril.

32. Se pueden consultar en el AGA las libretas de recepción y boletines de inscripción de las obras presentadas en cada una de las secciones de los diferentes certámenes. Se conservan también autorizaciones que los artistas realizaban para permitir fotografiar sus obras, según edición, a J. Lacoste, Pablo Baglietto, *La Lectura, La Ilustración Artística, Blanco y Negro, Nuevo Mundo*... Esta cuestión provocó algún conflicto, como, por ejemplo, en 1901 con la imprenta Mateu, quien tenía en exclusiva la confección y explotación del catálogo oficial ilustrado: días antes de la apertura del certamen, según argumentaba la casa editora en su solicitud de subvención al Ministerio para compensar las escasas ventas del texto (al precio de 1 peseta), se dieron permisos a diferentes publicaciones, «en perjuicio nuestro», para fotografiar y reproducir obras, por lo que a la entrada del Palacio y al precio «ínfimo» de 0,10 céntimos se vendían catálogos incompletos como si fuesen los oficiales, «engañando» al público. AGA, 31/6843. La propia casa Mateu se vio envuelta en 1904 en una querrela criminal interpuesta contra ella por Mariano Benlliure a causa de la venta «fraudulenta» que realizó de fotografías de los trabajos escultóricos que había presentado en la exposición. AGA, 31/6847.

La mayoría de los datos citados eran recabados con el objetivo de confeccionar el catálogo de la exposición, en el que generalmente aparece reseñada esta información.

El reglamento también recogía en este segundo capítulo que a la presentación de la obra se les entregaría a los expositores o sus representantes un recibo talonario numerado, imprescindible para la retirada de los trabajos a la clausura del certamen, y, bajo determinadas condiciones, según las indicaremos más adelante, una cédula electoral que les daba derecho a votar en la elección del jurado.

Con respecto a la admisión, con carácter general, no serían aceptados los trabajos que hubiesen figurado en exposiciones generales anteriores, en el reglamento

de 1915 tampoco en las internacionales; las copias, excepto aquellas que reprodujesen obras originales en un procedimiento y materia diferente al original; los cuadros cuyos marcos pudieran perjudicar la armonía de la exposición, a juicio del jurado³³; las obras anónimas (sólo en el reglamento de 1901); y las fotografías, que sólo quedaron admitidas a partir del reglamento de 1910 para la sección de escultura y arquitectura.

Especial atención merece entre los artículos del capítulo segundo el que regula el número de obras que cada expositor podía presentar. Este fue ilimitado para los españoles, según preceptuaban los reglamentos de 1901 y 1904, no sin críticas por los problemas de colocación derivados, pues algunos «presentan cincuenta obras».

Sin un núcleo siquiera regular de artistas de gran valía, se lleva a la exposición una cantidad inmensa de cuadros [...]. Aun cuando hayan trascendido tres años desde la última Exposición a la actual (1904), ni nuestro nivel artístico ni el desarrollo de nuestro arte es para tanto. Pintor conozco que en un día pinta un cuadro con media docena de figuras y no lo hace del todo mal [...], pintando cada artista un cuadro, no cada día, sino cada semana [...], hubiera podido traer ¡156 cuadros!, sin que ninguno hubiera sido desechado³⁴.

Y ello sin olvidar las «muchas toneladas de mármol» presentadas en la sección de escultura³⁵.

La opinión unánime era que la normativa debía de poner límite a la admisión, lo que llegó con el reglamento de 1908, en el que sólo se permitieron seis obras por expositor español, como máximo, cláusula mantenida en 1910; para en la norma de 1915 limitarse a dos los trabajos que se podían presentar³⁶.

Con respecto a los expositores extranjeros, no podían concurrir, según legislación, con más de dos obras en 1901 y 1915, de seis en 1904, de cuatro en 1908 y de tres en 1910.

El reglamento no fijaba el «número de metros cuadrados de pared» del que podía disponer cada expositor, de manera que a veces algunas de estas telas eran un «verdadero atentado al buen gusto», pues

33. El reglamento de 1910 vino a señalar a este respecto (artículo 28) que en aquellas obras que por sus marcos o accesorios perjudicasen al decorado de la exposición, el jurado invitaría a sus autores a presentarlas de forma adecuada, pero si desatendían esta indicación, podrían desechar la obra, sutileza incorporada ahora, pues los anteriores reglamentos la excluían directamente, sin consulta alguna con el artista.

34. Domenech, Rafael. *El Liberal*, 16 mayo, 1904, pág. 1.

35. *Diario Universal*, 28 abril, 1906, pág. 1.

36. Si bien se regulaba que el comité organizador podría hacer una excepción, si el local lo permitía, en el número de obras a presentar por determinadas personalidades artísticas.

podían medir «la friolera de ¡veinticuatro metros cuadrados!»³⁷ u «ocupar nueve metros de pared para describir una puesta de sol»³⁸, «barbaridad» a la que se puso freno en el ordenamiento de 1915, cuando se impuso que las obras pictóricas no debían de medir más de tres metros de largo, sin contar el marco, y 30 centímetros de ancho; quedando sin límite las esculturas, tan sólo el que impusiera las condiciones del local.

Otro aspecto muy importante que se regulaba en este capítulo segundo que estamos comentado se refería a los plazos de presentación de obras, estipulados en entre 10 y 15 días, según reglamentos³⁹. Estos plazos fueron sistemáticamente incumplidos por la Administración, pues, generalmente, accedió a la solicitud de prórroga realizada a instancias de los artistas o sus asociaciones. Los argumentos esgrimidos fueron recurrentes: los retrasos en los acondicionamientos de las sedes expositivas, las inclemencias del tiempo, que retrasaban la conclusión de los cuadros pintados al aire libre y con destino al certamen; o la igualdad de oportunidades, en el caso de los artistas residentes en provincias, ya que se consideraban en desventaja con respecto a los de Madrid al tener que terminar, embalar y enviar sus obras con antelación suficiente para que pudieran llegar dentro de la fecha de recepción estipulada.

Aparte de estas ampliaciones de plazos, no pocas obras eran las que llegaban una vez cumplidos estos, especialmente, aunque previamente autorizado, las en-

viadas por los artistas españoles residentes en Roma o París, habida cuenta del «retraso de los transportes».

En ocasiones, estas prórrogas lo eran por dos veces, por lo que, a pesar de la buena disposición, la organización terminaba advirtiéndolo, vía *Gaceta de Madrid*, que era «la última que se concede», como ocurrió en 1906.

Estos sucesivos incumplimientos de los plazos de entrega reglamentarios, que se explicaban para Cánovas porque «estamos en el país de los aplazamientos»⁴⁰, conllevaban como resultado que se reunieran, como en la exposición de 1904, un número elevadísimo de obras, máxime cuando, además, se había dejado un año «en barbecho»⁴¹.

El reglamento de 1908 fue el primero que puso fin a estas irregularidades, pues contemplaría que el plazo de presentación de obras era «improrrogable» y que serían desestimadas cuantas peticiones de ampliación se hicieran, fuesen cuales fuesen las razones esgrimidas, siendo ello escrupulosamente cumplido por primera y única vez, pues a pesar de la firmeza de la norma de 1910 en este sentido, las fechas iniciales también se pospusieron. El reglamento de 1915 eliminaba ya, por inútil, la cláusula de «improrrogable».

Estos aplazamientos en la recepción de obras tenían, lógicamente, un efecto dominó, ya que provocaban el retraso del resto de los plazos establecidos administrativamente en cuanto a la elección de jurados, admisión, colocación, barnizaje, inauguración o clausura de la exposición.

37. Ródenas, Miguel Ángel. *Diario Universal*, 21 mayo, 1912, pág. 2.

38. Cánovas, *La Época*, 13 mayo, 1904, pág. 1.

39. En 1915 los plazos se fijaron en función del carácter de la participación: del 5 al 20 de marzo para los artistas españoles o de las naciones permanentemente invitadas; del 1 al 31 de marzo para los que estaban exentos del examen de admisión, los invitados especialmente y los extranjeros de los países invitados permanentemente; y hasta el 10 de abril para las obras de los artistas de la nación invitada.

40. *La Época*, 13 mayo, 1904, pág. 1.

41. La edición de 1903 se retrasó a 1904 por problemas presupuestarios.

Por último, otro aspecto destacado del segundo capítulo, fijo en todos los reglamentos estudiados, hacía referencia a que los gastos derivados de la colocación, conservación y custodia de las obras, desde el momento en que eran recibidas en el local de la exposición, corrían por cuenta del Estado.

Así, desde la misma convocatoria, los responsables de la organización gestionaban las medidas oportunas para cumplir este artículo, fundamentalmente, solicitando al gobernador civil un puesto de guardia civil, en turnos de día y noche, para custodiar los objetos artísticos y ejercer la vigilancia del local, extremándose a partir de 1910 las medidas de seguridad cuando se dio orden, mantenida en 1912 y 1915, de que el jefe de los parques del Retiro no dejara salir objetos del recinto sin el pertinente volante firmado

por el delegado oficial de la exposición⁴². Garantizar la seguridad llevó también a contar hasta 1906, cedido por el Ayuntamiento de la capital, con un retén de bomberos permanente durante la celebración del certamen por si fuese necesario atajar algún incidente en el Palacio de Industria. A partir de 1908, no siendo posible mantenerlo por falta de espacio, se extendió un hilo telefónico directo desde la nueva sede de la exposición, los palacios del Retiro, al parque de incendios de la calle O'Donnell⁴³.

No asumió el Estado, sin embargo, los gastos de transporte. Hacía años que había desaparecido de la reglamentación no ya que corrían a cargo de la Administración, como en 1856 o 1858, sino, incluso, como en el de 1871, que se hacían por cuenta del expositor, dándolo por supuesto:

La explicación para el cambio es triple: la falta de recursos de la Administración [...], el progreso experimentado por el arte que hacía innecesaria esta ayuda [...] y el prestigio alcanzado por las exposiciones que hacían ya de la simple participación un mérito para los expositores, por lo que, en buena lógica, estos debían de afrontar los gastos que acarreaaba su participación⁴⁴.

A pesar de ello, lo cierto es que las peticiones de gratuidad por parte de los artistas, como antaño, se seguían manteniendo, insistiéndose para que el Estado asumiera el coste por el traslado de obras. Las solicitudes en este sentido fueron siempre denegadas por «problemas de fondos», si bien sí se hicieron gestiones, por ejemplo, en 1901, ante el Ministerio de Hacienda para que se dispensase de franquicia a su introducción por la frontera de Irún a las obras procedentes de París; o, en 1912, ante las compañías de ferrocarriles para que

colaboraran con tarifas mínimas y ventajas compatibles con el reglamento. Sólo en la normativa de 1915 el Ministerio de Instrucción Pública asumió el pago de franquicia de transportes, la de ferrocarril en pequeña velocidad, para las obras de los artistas especialmente invitados al certamen. En caso de que fuese urgente la remisión, se efectuaría en doble pequeña velocidad, pero compartiendo gastos con el expositor⁴⁵.

Lo que sí estipulan invariablemente todos los reglamentos consultados es que «no habrá derecho a

42. Los certámenes de 1901, 1904 y 1906 se celebraron en el Palacio de Industria y Bellas Artes y los de 1908, 1910, 1912 y 1915 en los palacios del Retiro.

43. AGA, 31/6854. Para la edición de 1912 se planteó la posibilidad de incorporar extintores de incendios a las salas, según consta por los presupuestos y los catálogos publicitarios que se conservan de la empresa «Minimax». AGA, 31/6867.

44. Gutiérrez Burón, *La pintura en las Exposiciones Nacionales...*, pág. 319.

45. En un principio, el Real Decreto de 22 de enero de 1915, que servirá de base al reglamento de febrero de 1915, también recogía la franquicia para el resto de expositores, pero finalmente se eliminó de la norma definitiva.

reclamar indemnización alguna en los casos de pérdida o avería por fuerza mayor o caso fortuito», y que las obras que no hubiesen sido retiradas dentro de los 15 días siguientes al de la clausura de la exposición dejarían de estar bajo vigilancia y responsabilidad del Ministerio, liberándose así la Administración de posibles reclamaciones en este sentido ⁴⁶.

No obstante, incidentes y pleitos hubo, constando, entre los más destacados, el acaecido en 1904 cuando José María Barciela reclamó al Ministerio de Instrucción Pública una compensación por el perjuicio que le causó la rotura del yeso del que era autor, Retrato de la niña Paula de Lacal y Serra, pues ya lo

tenía comprometido para su venta por 500 pesetas. Incoado expediente por el Ministerio, se concluyó que por parte de su personal no hubo negligencia y que sólo una gran impericia de los empleados de Eduardo Chicharro, cuando retiraban el tríptico *Armida y Reinaldo*, pudo dar lugar al suceso. Desestimaban así la instancia de Barciela, reservándole el derecho a ejecutar las acciones legales que le correspondieran contra los causantes de la rotura ⁴⁷.

Sí tuvo que hacer frente el Estado a otras indemnizaciones, como las cuarenta pesetas que abonó en 1908 a un visitante por la pelliza que le robaron dentro del edificio de la exposición ⁴⁸.

1.2.3. «Del Jurado». Los académicos y medallados toman el control. Polémicas permanentes en torno al tribunal

Uno de los capítulos más decisivos de los reglamentos de las exposiciones nacionales de Bellas Artes es el referido al jurado, ineludiblemente unido a los siguientes de admisión, colocación, calificación y adquisición de obra; debido a la influencia que sus decisiones ejercerán sobre los certámenes nacionales y, por el papel institucionalizador que estos tenían, sobre el propio desarrollo del arte español.

La normativa sobre el jurado sufrirá cambios a lo largo de estas ediciones, modificaciones que ocuparán nuestra atención más detalladamente en el estudio de cada exposición. Con carácter general, señalar en este epígrafe que el capítulo tercero regulaba la composición y competencias del jurado, los requisitos para poder ejercer el cargo y los mecanismos de elección del tribunal.

Estaría formado por secciones, con un número determinado de vocales en cada una de ellas, según reglamento, que tenían su propio presidente y secretario y obraban independientemente en las labores de admisión y colocación de obras y propuesta de recompensas, excepto la medalla de honor, que no eran sometidas al pleno del jurado, como en el reglamento de 1899, sino directamente a la aprobación del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

El jurado en pleno estaría formado por los miembros de todas las secciones, siendo el cargo de presidente nombrado por el ministro. Aunque sólo reglamentado a partir de 1908, esta función recayó siempre, hasta la edición de 1912, en el subsecretario de turno del Ministerio de Instrucción Pública ⁴⁹. Con la

46. No era algo inusual que los artistas no retiraran sus obras, por ejemplo, en 1901 quedó en depósito un cuadro de Pablo Ruiz «Picazo», *Mujer en azul*, y en 1904 y 1906 el Ministerio de Instrucción Pública solicitó, respectivamente, a Mariano Benlliure y Miguel Blay que retiraran una estatua de Velázquez (1901) y el grupo *Los Mineros* (1904) con el objetivo de preparar la edición correspondiente de la exposición. Las no retiradas en 1910 pasaron al Museo de Arte Moderno.

47. El busto aparece incluido, como «destrozado», en el listado de obras no retiradas. AGA, 31/6867.

48. AGA, 31/6854.

49. Federico Requejo en 1901, Guillermo Rancés, marqués de Casa Laiglesia, en 1904, Martín Rosales, sustituido después por Alejandro Roselló, en 1906, César Silió y Cortés en 1908, Eugenio Montero en 1910 y Natalio Rivas en 1912.

normativa de 1915, pasó a ser elegido por votación entre los vocales de las tres secciones del certamen.

Entre las competencias del presidente del jurado en pleno estaban dirigir los debates, convocar y presidir las sesiones conjuntas o encargar la confección del catálogo de la exposición a diferentes vocales de cada una de las secciones. Además, desde 1908 se le daba voz y voto en las reuniones plenarias.

Ya desde el reglamento de 1901, como una herencia de su inmediatamente predecesor de 1899, el articulado del capítulo tres fijaba una serie de condiciones indispensables para poder ser elegido jurado: ser miembro de número de la Real Academia de Be-

llas Artes de San Fernando o haber obtenido en exposiciones nacionales de Bellas Artes medalla de primera o de segunda clase en la sección en que hubiera de ser elegido. A partir del texto de 1904, se amplía la posibilidad de ejercer como jurado a los artistas premiados con medalla de honor. En las siguientes normativas se mantendrán vigentes los requisitos citados, si bien en las de 1910 y 1915 quedarían ya excluidos para ejercer el cargo los artistas premiados con segunda medalla.

En opinión de Gutiérrez Burón, estos requisitos eran barreras destinadas a evitar la primacía de los críticos en el jurado:

El enfrentamiento artistas-críticos y aficionados por el control del jurado es continuo hasta el punto de que en todas las exposiciones hay algún episodio, crítica u opinión que lo saca a la luz. Al final, la disposición reglamentaria introducida en 1899 limitando las posibilidades de los jurados futuribles con una serie de condiciones académicas o profesionales, parecía resolver definitivamente la cuestión a favor de los artistas⁵⁰.

A excepción del reglamento de 1910, entre los consultados para nuestro estudio, donde se recoge en el preámbulo que había sido «oída» la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la confección del mismo, y de hecho tuvo una participación determinante, el resto de los textos analizados nada mencionan al respecto. No obstante, la institución debió de ejercer el carácter de cuerpo consultivo que tuvo en el siglo XIX, asegurándose la posibilidad legal de que los académicos formaran parte del jurado, condición esta de no pocos de los miembros de los tribunales elegidos en estos años⁵¹.

Tal limitación, alejando del jurado a personas con méritos «iguales o superiores» a los de artistas galardonados y académicos, no fue bien acogida por la crí-

tica, y así, para Durandarte, la reglamentación arraigada en 1910 revelaba un espíritu mezquino, «de pobreza mental, que asquea», puesto que no solamente no eran elegibles para el cargo de jurado profesores, críticos o escritores de arte por «no cuidarse de intrigar para que le hicieran *inmortal*, o por no haber emborronado lienzos *en vista* de preciada recompensa honorífica y pecuniaria»⁵²; sino tampoco los artistas eminentes que no alcanzaron la recompensa «*tipo*» por no acudir a los certámenes nacionales, aunque buscaran lejos de la patria triunfos con que glorificarla, como Ignacio Zuloaga o Aureliano de Beruete, «el pintor de mayor cultura artística en España, no puede ser Jurado, no es académico ni tiene primera medalla»⁵³.

50. *La pintura en las Exposiciones Nacionales...*, pág. 367.

51. En más de una edición reunían también la condición de artistas premiados con primera o segunda medalla.

52. *El País*, 19 septiembre, 1910, pág. 1.

53. Durandarte, *El País*, 21 septiembre, 1910, pág. 1.