

MUSEOS Y EXPOSICIONES EN EL CAMBIO DEL SIGLO. 1897-1903

José Luis Bernal Muñoz

No es el momento histórico que hemos elegido el más estimulante para un estudio Museológico y menos aún si lo que queremos es rastrear las ideas, los móviles y las razones sociológicas o de cultura de masas que, han conducido a la enorme (y para muchos inesperada) importancia que están cobrando en la actualidad Museos y Exposiciones al punto de convertirse en una de las más estimulantes razones del intercambio cultural entre alejadas áreas geográficas y en uno de los acontecimientos más celebrados y esperados por un público ansioso de celebraciones y de espectáculos que rompan con la agobiante vulgaridad y el tedio del "vivir cada día".

Muy distinta era la situación en los primeros años de nuestro siglo. España, perdidas sus últimas colonias, tomaba conciencia histórica de su profunda decadencia y de todos los rincones surgían voces que aglutinaban el sentir general: ¡Regeneración!

Alcanzando un grado tal de postración, hundidos en el más profundo pesimismo, en la abulia más absoluta como decía Ganivet y desconfiando del sistema de partidos turnantes, nefasta solución denunciada por Joaquín Costa en su obra "Oligarquía y Caciquismo", surge en la España fin de siglo una generación de intelectuales que buscan desesperadamente las razones de esta situación y la forma de salir de ella.

No estoy hablando, o al menos no estoy hablando "sólo", de la generación del 98. El debate es muy largo, todavía no está cerrado y hay mucho que hablar sobre el tema. Pero no es éste el momento, ni la extensión del trabajo lo permite, de meterse en disquisiciones sobre Modernismo, Noventayochismo y Noucentismo.

Voy a tratar simplemente de dar una panorámica sobre las exposiciones más importantes que tuvieron lugar en nuestro país entre los años 1897 y 1903 así como algunas ideas sobre los Museos de la época, y de las opiniones de la crítica artística del momento lo que nos permitirá una somera aproximación a lo que era el Arte Oficial en un momento en que el Impresionismo ya era casi historia, cuando ya había muerto Van Gogh y cuando "fauves" y "cubistas" estaban a punto de llamar a las puertas de Europa.

Para empezar vamos a recoger las opiniones de Dn. Miguel de Unamuno que referidas a los museos me parecen absolutamente representativas de un estado de ánimo. El artículo se titula "En Aguilar de Campoo", se recoge en su libro *Andanzas y Visiones Españolas* y en los párrafos más interesantes dice lo siguiente:

"...¡Las ruinas de Santa María la Real, convento que fue de premostratenses! ¡Ruinas! Ruinas en que anidan gollorios y gorriones, piando alegría de vivir fuera de la historia, y allí cerca discurre sobre verdura el agua clara que baja de los riscos calizos. Y las ruinas siguen arruinándose. Faltan capiteles que han sido llevados al Museo Arqueológico de Madrid. Es la tala de la ciencia. ¿Ciencia? Y del mismo modo va yendo España toda al Museo. Y un Museo es el más terrible de los cementerios, porque no se le deja en paz al pobre muerto. Y luego ruinas de cementerio, ruinas de tumba ...
...Pero hay que libertarse del Museo: hay que sacudirse del ensalmo de las piezas del Museo. Como el testamento de Isabel la Católica, por ejemplo. Nuestras leyendas mismas ya no viven, no hay en ellas vida en la muerte; son ruinas de leyendas, piezas de Museo. El troglodítico tradicionalismo español huele a Museo donde no entra ni el sol ni el aire..."

Y no le faltaba razón al bueno de Dn. Miguel. Dormidos en un sueño ancestral nuestros gobernantes volvían una y otra vez a buscar en nuestras ajadas y viejas glorias, en nuestro "casticismo", las razones por las que el español, reserva espiritual de Europa (no es casual

que ésto se repitiera mediado el siglo xx), debía sentirse orgulloso y sentarse tranquilo a la puerta de su casa a buscar un halagüeño futuro. Su boca se llenaba de San Marciales, Numancias, Otumbas y otros no menos altisonantes nombres cuya sola evocación debería sacarnos de este mal sueño. Y no es casual que en la Exposición Universal de París de 1900, el Palacio de España acogiera en su interior una decoración que habría hecho las delicias de nuestros Austrias, armaduras de guerra del siglo XVI, águilas bicéfalas, muebles del barroco castellano, inmensos tapices que cantaban nuestras glorias y una escultura de Velázquez realizada por Benlliure. Evidentemente nuestra diplomacia trataba de jugar, en una de las horas más bajas de nuestra Historia, la baza del prestigio recordando en dicha exposición pasadas grandezas. Y no cabe duda que a algunos impresionó, algunos que trataban de recoger el relevo de estas grandezas para las nuevas tierras de América.

Así por ejemplo, el poeta mejicano Amado Nervo, publicaría ese mismo año en *La Ilustración Española y Americana* un artículo titulado "El alma eterna de España" en el que afirmaba encontrar ese "alma eterna", en el Palacio de España de París en "ese pabellón de vieja severidad castellana" entre la gloria de los tapices reales y las bravas armaduras de antaño. Recogemos lo más significativo del artículo por considerarlo paradigmático del sentir hispano de la época (1).

"Mentira, España no ha muerto; es que duerme, como la hija de Jairo ...

...Dormía, es cierto, pero ceñida la frente por una aureola de eternidad ...

...Hace mucho tiempo que se dijo: "En los dominios de España no se pone el sol"; ahora el sol se pone con la pomposa melancolía de sus mejores crepúsculos, pero no se pone el recuerdo; el recuerdo y algo más: el espíritu ibero, reconfortado por la savia nueva de una generación audaz, da luz a estrellas fijas desde el Bravo hasta el Plata; canta con la lira inmensa del Ande y en la lira de Cristal de Tequendama... ¿Qué importa la derrota si es la derrota aguijón de reflexiones y acicate de energías que dormitan?..."

Sin embargo, no era ésta la más visitada de las visiones de España. En el Trocadero, junto al café de El Cairo o a la reconstrucción de la Kasbah de Argel, es decir, en los terrenos de la muestra de Africa, se encontraba el enorme pabellón de "Andalucía en la época de los Moros" una de las más populares atracciones de la exposición, en la que los visitantes se agolpaban para ver la patria de Carmen, de los gitanos, las serenatas y las panderetas... y para subir en mula a una réplica de la Giralda.

Debatiéndose en esta auténtica obsesión regeneradora, cuestionándose su misión en el devenir humano, e incluso el futuro de España como nación (2), políticos, intelectuales y todos cuantos sentían el "dolor de España" vuelven sus ojos hacia las grandes figuras de la raza y huérfanos como hemos estado de grandes científicos, músicos o filósofos, todas las miradas recaerán en los pintores y literatos de los siglos XVI y XVII, los de nuestra grandeza.

Así Cervantes, y el Quijote, Velázquez y el Greco se convertirán en el tema de reflexión de esta generación.

Precisamente al año siguiente del desastre de Cavite, en 1899, se cumplía el tercer centenario del nacimiento de nuestro pintor por excelencia, Velázquez. No podía dejarse pasar la ocasión y se preparó una conmemoración que hiciera recordar a Europa la gloria de España. Así el 6 de junio de este año se efectuaba la solemne inauguración de la Sala de Velázquez en el Museo del Prado, que ocupaba la Sala de Honor como se conocía la Sala de la Reina Isabel de Braganza y donde se reunían hasta entonces las obras maestras del Prado. Dicho acto fue amenizado con un concierto de música española de los siglos XVI, XVII y XVIII, y se leyeron poesías de Campoamor, el Conde de Cheste, del Mariqués de Valmer y del Duque de Rivas. Asimismo ante *Las Meninas*, Dn. Manuel del Palacio recitó un soneto propio.

Por su parte, la lectura del discurso inaugural correspondió a Dn. Aueliano de Beruete, uno de los pintores favoritos de los escritores de la generación del 98, y presidente de la Comisión elegida por el Ministerio de Fomento para la organización de esta Sala. Dicha organización, debida básicamente a la iniciativa de Beruete, daría lugar a una nueva mentalidad en la exhibición de las obras artísticas y sobre ello volveremos enseguida.

Las fiestas conmemorativas tuvieron su brillante remate el 14, miércoles, con la inauguración de la estatua del pintor que hoy figura ante la entrada principal. Obra del escultor Aniceto Marinas, sobre un pedestal del arquitecto Sr. Lampérez, fue levantado por iniciativa del Círculo de Bellas Artes (3). La descripción de las circunstancias que rodearon dicha conmemoración es todo un documento del ambiente que rodeaba las manifestaciones artísticas de la época y su comparación con el fenómeno sociológico que ha constituido la

reciente muestra del mismo pintor en Madrid es aleccionadora.

Para la brillante ceremonia se preparó una lujosa decoración de los jardines por parte del arquitecto Sr. Velázquez con la colaboración del director de la fábrica de tapices Sr. Stuyck. La fachada aparecía decorada con los tapices del Museo, mientras que "sobre alfombrada galería, y bajo regio dosel, se colocaron los sitios para la Real familia a la derecha del monumento; delante de éste estaba la tribuna del Cuerpo diplomático, y a la izquierda la de los artistas. El espacio entre la estatua y el pórtico del Museo ocupábanlo los senadores, diputados y comisiones invitadas al acto, que comenzó a las 6 de la tarde".

Estaban allí el Rey, la Reina, la Princesa de Asturias, las infantas D. Isabel y D.^a M.^a Teresa y los duques de Calabria. Tras la lectura de una breve memoria por Mesonero Romanos, se inició la ofrenda de coronas florales, entre ellas las del embajador de Austria y del embajador del káiser Guillermo II de Alemania (con una leyenda que decía "A Velázquez, artista de imperecedera y universal fama, fiel servidor de su rey y glorioso representante del genio español. En su propio nombre y en el de la nación alemana - El emperador de Alemania").

Hasta aquí lo que podríamos llamar la parafernalia oficialista. Sin embargo, como decíamos antes, tuvo esta exposición de Velázquez aspectos más museísticos y menos folklóricos a analizar. En su discurso de inauguración Beruete había explicado el criterio de la instalación por parte de la Comisión. Dicho criterio, según recoge el editorial de la revista, sería el siguiente (4):

"...Para ello se ha tenido en cuenta que un museo es ante todo un establecimiento docente, y debe atenderse en él con preferencia a facilitar el estudio ordenado del nacimiento y desarrollo de las obras de arte que en él se encuentran, agrupadas ya por escuelas, ya por autores dentro de cada escuela.

Obedeciendo a este criterio, se han reunido en la Sala de Honor del Museo las obras auténticas de Velázquez, y para completar en lo posible el estudio de sus obras todas, se han colocado a la entrada reproducciones fotográficas de las que se conservan en otras galerías del extranjero, y los lienzos de otros pintores que Velázquez completó o rectificó, así como los que hasta ahora han venido considerándose como obra de su mano, aún cuando no resulte plenamente probada su autenticidad.

El cuadro célebre de Las Meninas ha sido instalado en habitación aparte, a fin de que con una adecuada iluminación pueda apreciarse mejor el magnífico efecto de tan hermosísima pintura...

Esta nueva concepción del Museo considerado como algo más que una simple acumulación de objetos preciosos del pasado, valorando las múltiples posibilidades que se abren a una organización metodológica de las piezas expuestas es también recogida en su artículo "La Nueva Sala de Velázquez en el Museo del Prado" por el crítico de arte N. Sentenach (5):

"...El Museo del Prado ha entrado con decisión por la nueva senda, conducente a los más provechosos resultados en el estudio de los tesoros del arte, que así clasificados e instalados alcanzan mayor valor artístico e histórico que el de simples galerías de pinturas y objetos preciosos, y preparar el ánimo para más precisas y acertadas teorías. Que siga el impulso dado es lo que deseamos.

Dentro de la sala recién inaugurada, por la contemplación de los lienzos allí metódicamente reunidos, pudiéndolos abarcar en conjunto y estudiarlos comparativamente, ocurren mil nuevas consideraciones..."

Otra de las preocupaciones del momento es evidentemente la importancia de la iluminación de las obras como se confirma en el mismo artículo de Sentenach, más adelante:

"Felicísima fue la idea de colocar Las Meninas en gabinete aparte, donde gozamos hoy, con luz apropiada, de aquella maravillosa obra... Colocado hoy a la luz más apropiada (no cenital por fortuna), sobrecoge el ánimo al penetrar en aquel recinto, cuyo ambiente parece que sigue más allá del marco, que las figuras van a moverse..."

De que estos planteamientos y esta actitud no eran flor de un día, sino que por el contrario tendrían una fecunda floración mediante la activa gestión de otro eximio pintor y subdirector del Museo del Prado, Salvador Viniegra, da fe un nuevo artículo aparecido dos años más tarde en la misma publicación y firmado por R. Balsa de la Vega (6). En él se da cuenta de la apertura de nuevas salas del Prado, de la mejora de los aspectos de luminosidad, aireación, etc. Refiriéndose al Sr. Viniegra señala:

"...acometió la arriesgada empresa de trasladar a sitio conveniente y agrupar, como viene haciéndose en el extranjero, con gran sentido estético y al propio tiempo con más conocimiento del fin educativo de los museos, las grandes personalidades, y secundariamente las escuelas..."

También existe la preocupación por el contraste y la armonía de las pinturas con los fondos sobre los que son colocadas como señala

Balsa de la Sala de Murillo:

"..Y con la retina empapada en el ofuscador claroscuro de la manera del sombrío maestro pasamos a la Sala de Murillo, decorada con sencillez, cubiertos los muros por tela de tinta verdosa, que hace valer la paleta del celeberrimo pintor en un grado que no suponían cuantos la conocen tan sólo por las obras existentes en el Museo..."

Insiste asimismo en la preocupación por los valores lumínicos:

"...Había que vencer la dificultad que ofrece la luz de costado que arrojan los balcones de estas salas y que ilumina de frente muchas pinturas haciéndoles brillar; para ésto el Sr. Viniegra puso en práctica un sistema tan sencillo como lógico, y que he visto en uso en Dresde y Viena, sistema que consiste en adaptar a los cuadros unas charnelas sobre las que giran aquellos, colocándolos al visitante o el copiante a la luz que mejor les convenga..."

Y para acabar con los comentarios a esta conmemoración velazqueña, no quiero dejar de remarcar el carácter patriótico, reivindicador del genio español, de la raza, en aquellas horas tristes para la Hispanidad, así como la xenofobia reivindicativa, sentimiento al que se ha recurrido no pocas veces, y no sólo en nuestro país, para tratar de justificar o desviar cuestiones más profundas. Valga para ello el jugosísimo final del artículo de Sentenach más arriba citado:

"...Un aplauso, pues, para los iniciadores y realizadores de tan bella idea, entre otros conceptos, por el sentido de lo patriótico que su obra entraña: podrá desaparecer todo en esta nación extraviada siempre en sus derroteros; podrá negársele todo por las envanecidas potencias, más cuidadosas de hollarla que de hacerle justicia; podrán hasta por propia ignorancia no ser apreciados por nosotros mismos, en todo su valor, nuestros méritos; pero siempre humillará el mundo entero la cerviz ante el arte español, y quedará la esperanza de que el pueblo que dio un Velázquez, aún puede ser patria de hombres que, atendiendo a la realidad de las cosas y purificando su pensamiento, puedan alcanzar de una vez, mediante la disciplina de su intención agudísima, más que los de otras razas, en que la perversidad y la paciencia suplen a la bondad y la brillantez del genio".

Con lo hasta ahora dicho damos por finalizados los comentarios a la exposición de Velázquez y vamos ahora a tratar algún otro aspecto de las exposiciones de la época.

Por ejemplo, el tema del público. Para ello vamos a otro acontecimiento artístico de la época, la exposición de obras de Goya, celebrada en mayo de 1900 en la rotonda del Ministerio de Instrucción Pública. A este respecto, Balsa de la Vega hacía los siguientes comentarios (7):

"En otra tierra que no fuese la española, la actual Exposición de obras de Goya alcanzaría los honores de un acontecimiento artístico y tendría los caracteres de una apoteosis del inmortal pintor. Casi inadvertido pasó el Centenario de Velázquez: escasas revistas de arte extranjeros dedicaron a tal fiesta unas cuantas líneas. En cambio, en Amberes se había reunido meses antes lo más escogido del mundo artístico e inteligente, para admirar y honrar al insigne pintor de la llamada "Ronda de noche" y de la "Lección de Anatomía" ...

...En tanto aquí, en España, la obra genial de Goya, reunida en la rotonda del Ministerio de Instrucción Pública... apenas si mueve la atención del pueblo madrileño y la pluma de los periodistas del resto de la Península. Tan sólo unas cuantas docenas de amantes del arte y artistas gozarán de la emoción estética que esta Exposición les ofrece en alto grado. Y pasados doce o quince días que dure abierta aquella, Goya volverá al casi olvido en que vive aquí cuanto vale o ha valido, significa o ha significado en el mundo de las ideas y de la belleza, y seguirá tan desconocido para el artista y crítico extranjero, como lo es al presente para la mayoría de los españoles..."

Estos párrafos me parecen suficientemente representativos de cual era el espíritu de estas exposiciones y en particular del público que a ellas asistía. Como ya habíamos visto la Exposición de Velázquez se había convertido en un acontecimiento oficialista, rodeado de conmemoraciones y celebraciones, pero reducido a un pequeño círculo de protagonistas de la nobleza, el gobierno, y la intelectualidad. Esta característica elitista es la que confirma y señala en su artículo Balsa de la Vega, contrastando de forma espectacular con el masivo acontecimiento que dicha actividad constituye un siglo después.

Señalemos de! pasada y como anécdota la valoración que se hacía de Goya en esta época, como personaje pendenciero, oscuro, tremendista, e incluso el crítico de arte José Ramón Mélida, en su artículo "El arte de Goya" (8), hace una curiosa referencia en la que recogía la especie de que el pintor había incluso tratado de asesinar a Lord Wellington porque a éste no le había gustado su retrato.

Nos referíamos más arriba a que la obsesión regeneradora provocada por el desastre de 1898 había hecho volver las miradas hacia nuestras "glorias nacionales" y que en una parte importante éstas se encarnaban en nuestros pintores de épocas pasadas.

En esa línea y para dar más realce a las fiestas en honor de S.M. Alfonso XIII con motivo de su mayoría de edad, se realizaron varias exposiciones y entre ellas una dedicada al Greco, pintor que en aquellos momentos era descubierto, recuperado y ensalzado tanto por los noventayochistas como por los modernistas (9).

Sin embargo, dicha exposición, realizada en la rotonda del Museo del Prado, fue, al parecer, preparada con precipitación y con criterios más de prestigio que artísticos. Es el caso que a nadie convenció, como se refleja en la revista *Blanco y Negro* en el artículo "Exposición de Obras del Greco" (10):

"Grandes elogios merece el propósito de reunir y exponer a la consideración de los extranjeros que en estos días nos han visitado el mayor número de obras del más original y menos conocido y estudiado entre todos los pintores que en España trabajaron. Por desgracia, los resultados no han respondido a la nobleza y acierto de la intención. Las obras del Greco expuestas en la rotonda o vestíbulo del Museo del Prado, son pocas y no de las más importantes y características..."

En cualquier caso y a partir de este momento quedó bendecida la terna Velázquez, Goya, el Greco, como la más representativa del "casticismo" español. (Aunque sobre eso habría mucho que hablar).

Además de las exposiciones hasta ahora citadas, otro acontecimiento bienal venía a conformar el núcleo artístico en la época a que nos estamos refiriendo. Se trata de las Exposiciones de Bellas Artes en las que se recogían las obras de los más importantes pintores y escultores del momento.

De ellas nos van a interesar ahora los aspectos referentes a los géneros tratados, las consideraciones estéticas y los planteamientos referentes a lo que aún se consideraba en España una innovación vanguardista cuando ya en Europa estaba periclitando, nos referimos por supuesto al impresionismo.

Respecto a los géneros más destacados nos es de gran valor el artículo escrito por Jacinto Octavio Picón refiriéndose a la exposición de 1897 del que recogemos los aspectos más destacados (11):

"...Ello es que el cuadro de historia, si no ha muerto, porque los géneros artísticos no mueren fácilmente, ha pasado de moda. Lo que hoy importa, lo que hoy seduce a nuestros artistas, es el cuadro de costumbre; siendo de notar la circunstancia de que sienten marcada predilección por inspirarse en la vida de los pobres, de los humildes, de los desheredados de la fortuna. Raro es dar con un lienzo donde figuren damas y caballeros elegantes en fondos lujosos: lo que priva es la representación de trabajadores y obreros en campos y talleres ...
...y aunque no soy partidario de que el arte sirva de propagandista, creo que no deja de ser saludable la representación del malestar y el dolor de los menesterosos para que sirva de aviso y enseñanza a los ricos..."

Se evidencia aquí por un lado la enorme influencia del realismo francés, de Emile Zola y Víctor Hugo, y al mismo tiempo el ascenso del Partido Socialista de Pablo Iglesias, cuyo máximo reflejo en la pintura será Luis Graner con obras como *La última hora* o *El comité rojo* (12).

Otro de los géneros favoritos de nuestros pintores en torno a 1900 es el del paisaje, cuyo gran desarrollo y éxito en nuestro país no tendrá lugar hasta la llegada del artista belga Carlos de Haes, muerto precisamente por estos años y a quien dos de sus mejores alumnos, Aureliano de Beruete y Jaime Morera, habían dedicado sendos homenajes póstumos con sus artículos.

Veamos lo que al respecto dice el propio Octavio Picón:

"...El iniciador de la pintura de Paisaje en España como género independiente ha sido Dn. Carlos de Haes: su estilo, su modo de ver y de ejecutar podrán tener adversarios; habrá quien no esté conforme con sus ideas y sus procedimientos, mas nadie, sin pecar de injusto, podrá negarle la gloria de ser entre nosotros el primero que ha salido al campo con la caja de colores en busca de la verdad y que ha enseñado a sus discípulos ese culto a la Naturaleza, fuera del cual no hay en arte belleza posible..."

Una vez más el sentimiento naturalista y la pintura "a plein air" aparecen como argumentos prioritarios, pero será en Balsa de la Vega en quien encontremos no ya la constatación de este hecho sino las funestas consecuencias que dicha preocupación naturalista podría tener para nuestros artistas (13):

"...Al presente el naturalismo, impuesto hasta cierto punto por la pintura al aire libre, en la técnica, por el desdén, más aparente que real, a todo cuanto tenga asomo de imaginativo, obliga a no admitir como digno del pincel o del cincel nada que no se halla al alcance de la más vulgar inteligencia. Color y forma: tal parece el lema de la mayor parte de la producción artística contemporánea, por lo menos aquí entre nosotros..."

Es evidente que el ambiente no era nada favorable a las vanguardias ni a las empresas innovadoras.

Para terminar con el tema de los géneros nos referiremos a la muy abundante representación de la pintura religiosa recogida por Balsa refiriéndose a la exposición de 1901. Sin embargo no se trata de pintura religiosa en la línea de la tradición española, de los Velázquez, Greco, Zurbarán o Murillo. Se trata más bien de ese camino escogido por un sector del arte europeo evolucionado de algunos pintores "nabis" o "simbolistas" como Denis y en relación también con la plástica mórbida de la Hermandad Prerrafaelista. Cita así el crítico a Garnelo y su *Manantial de amor*, "de un alto valor filosófico-religioso", cuyo valor descriptivo con un Cristo de cuyos pies surge un riachuelo (el amor místico), jóvenes desnudas, una mujer con un niño (el amor maternal), frailes, etc., es todo un paradigma. En la misma línea estarían otros pintores como Ferrant con *El amigo de los pobres*, o Santa Maria, en cuyo ángel del Juicio Final no ve Balsa de la Vega sino "una jamona de rompe y rasga".

Aunque de pasada, hemos citado a los pintores pre-rafaelistas y ello nos sirve a manera de lazo de unión para hablar de la indudable influencia que William Morris y sus Arts & Crafts habían tenido en España al igual que en toda Europa. De hecho la de 1901 era conocida como Exposición de Bellas Artes y de Arte Decorativo, y en crónica artística sobre la citada muestra (14) el inevitable Balsa de la Vega reflexiona en torno a si las artes decorativas deben o no figurar en tal exposición. Se expone el temor a que la misma se constituya en cabeza de playa de concepciones crematísticas ajenas al espíritu de la muestra transformándose en "reclamo de ciertos fabricantes o sucursal del Hotel de Ventas". Asimismo se analiza la diferencia entre artes industriales y artes suntuarias, en las numerosas instituciones y oficios artesanales implicados en la creación por ejemplo de un aparador, en cuya ejecución entrarían a tomar parte ebanistería, carpintería, cerrajería, talla, cincelado, y aplicaciones metálicas entre otros, con lo que la atribución de las famosas medallas de oro serían de difícil otorgación, al proyectista al tallista o al obrero. Finalmente se llegaba a la conclusión de que no era sino digna de alabanza la aplicación del arte a la industria considerando que era el camino a seguir por las enseñanzas de nuestras Escuelas de Artes e Industrias, para formar obreros de mérito, capaces de competir con franceses o alemanes "levantando de su postración nuestras industrias suntuarias y artísticas de legendaria fama". Lo único es que el mensaje llegaba un poco tarde, cuando ya los muebles y todo tipo de objetos Art Nouveau, Liberty, Secession o Jugendstil inundaban y dominaban todos los mercados de Europa.

Pero si algo podemos destacar respecto a los distintos comentarios que las Exposiciones de Bellas Artes habían inspirado a los críticos de la época, tal vez lo más reseñable, porque demuestra un estado de ánimo inequívoco con respecto al público del Arte en la España de 1900, sea un artículo publicado en la *Ilustración Española y Americana* el 30 de marzo de 1901, con el título "Miscelánea artística", del que recogemos un largo pero sabroso extracto:

"Las Exposiciones de Bellas Artes son aquí, en Madrid, un acontecimiento para ciertas clases intelectuales, no para todas. No digamos nada del pueblo alto y bajo. A estas horas ignoran casi todos los habitantes de la coronada villa que tal certamen vaya a celebrarse, y que en París, Berlín, Londres, Munich, Viena, Venecia y otras capitales los "salones" tienen toda la importancia de una verdadera fiesta pública, de un espectáculo sin igual, al que concurren cientos de miles de personas, y que dan lugar a discusiones acaloradas entre los técnicos, los críticos y los aficionados. No han llegado todavía -y presumimos que no llegarán en muchos siglos- a ser la pintura y la escultura, con el grabado, el grabado en hueco y el dibujo, alimento espiritual, no ya del vulgo indocto, sino para la mayoría de las clases cultas de España, como lo es y lo ha sido para Italia. La educación estética, en nuestro sentir la más alta a la que puede llegar en su constante aspiración de perfeccionamiento el espíritu humano, es la más olvidada en nuestra patria. Y no tan sólo es la más olvidada, sino también la más menospreciada. Hablar de arte en cualquier lugar donde se reúnan varios amigos, aun cuando éstos tengan títulos académicos, es dar la lata. Director General de Instrucción Pública hemos conocido que no sabía distinguir una pintura al pastel de otra al óleo. En plena capital de España se apedrean las estatuas; y para que el diablo no se ría de la mentira, ahí están las sedentes de Servet y de su colega el divino Vallés, que decoran el pórtico del museo del Dr. Velasco, sin narices y sin dedos.

Pero no es tan sólo en la gran masa del pueblo donde el sentimiento de la belleza brilla por su completa ausencia; lo es también entre las clases llamadas directoras, sin excluir parte del profesorado. Más de una vez hemos tenido que defender la necesidad de las enseñanzas artísticas, que rechazaban algunos profesores de otras enseñanzas, diciendo que pensar en resucitar las manifestaciones de aquel género en nuestro país "es empeñarse en vivir con la cara vuelta al pasado". Como si el mueble, la tapicería, la joyería, la cristalería, la herrería ornamental, la cerámica, etc., etc., fuesen cosas arqueológicas y produjesen algo ya en desuso. Y he aquí el ambiente en que viven y ¿se desarrollan? las artes gráficas y plásticas. Pensando en ésto, tan sólo en ésto, nos parece meritorio el esfuerzo que pintores, escultores y arquitectos hacen para acudir a las exposiciones bienales..."

Por lo que respecta a los planteamientos estilísticos y estéticos, la información que podría recogerse es amplísima, tanto por el número de temas planteados como por la cantidad de documentos producida. Como el ámbito de este trabajo no pretende sino dar una pincelada casi huidiza de los principales planteamientos artístico-museísticos del momento, no por preferencias "modernistas" sino por la extensión deseada de lo expuesto, tan sólo plantearé, con un ejemplo, una batalla (perdida de antemano) que en la Villa y Corte se libraba contra una vanguardia que sólo ya en España lo era. El impresionismo. Recogemos aquí esta batalla porque fundamentalmente en las exposiciones se libraba (aunque no sólo en ellas) y para mayor información sería indispensable la consulta del libro sobre las Exposiciones de Bellas Artes de Bernardino de Pantorba.

Nosotros nos contentaremos con analizar el interesante artículo de Octavio Picón, publicado al filo de la exposición de 1897 (15):

"...Conviene, sin embargo, consignar que comienza a arraigar aquí, en materia de color, cierta tendencia que, si bien no está en absoluto desprovista de fundamento racional, es muy expuesta a errores y exageraciones que pueden perjudicar grandemente a los artistas, bastardeando la índole franca, enérgica de la pintura española, que en sus buenas épocas se ha distinguido de las demás escuelas por el absoluto desprecio de lo convencional. Me refiero al *impresionismo*, el cual, como la palabra indica intenta causar, no la ilusión completa y permanente de la realidad por la imitación escrupulosa, proponiéndose su fiel y acabada interpretación, sino una nueva sensación rápida y justa, algo así como una visión muy exacta, muy sincera, pero rapidísima y fugaz, del efecto que produce en los ojos el espectáculo de la Naturaleza.

Dicen los partidarios del *impresionismo* que, siendo el blanco el único elemento que hay en la paleta capaz de dar idea de la luz en su mayor grado de potencia, y no siendo, sin embargo, bastante a conseguirlo, ni aún empleándolo en toda su pureza, es forzoso establecer una proporción arbitraria de tonalidad, lo cual sólo se alcanza disminuyendo el valor de lo más luminoso, para que los grados inferiores de luz no queden anulados en virtud de contrastes tan violentos que los convierten en masas de sombra... el manejo y el reparto de la luz y la sombra en un cuadro, lo que antes se llamaba claroscuro, es en cierta medida lo que hora se califica de impresionismo... Del *impresionismo*, como de toda tentativa humana inspirada en el afán de acercarse a la verdad, quedará, andando el tiempo, lo que debe quedar; lo que esta fundado en la naturaleza de las cosas; los artistas se convencerán, gracias a él, de que es preciso pintar poco en el estudio, y cada escena, cada modelo, en su lugar propio ...

...El *impresionismo* producirá obras notabilísimas manejado por artistas de gran talento -y conste que no faltan entre los que hoy lo cultivan- cuando se limite a evocar la visión de lo natural, pero sin insistir en ella: servirá, por ejemplo, para dar idea vaga, indeterminada, vaporosa y casi soñada de un trozo de paisaje, de una escena iluminada artificialmente, de figuras aureoladas de claridad o desvanecidas por la distancia; más cuando trate de interpretar situaciones, pasiones, afectos, algo que dependa del ánimo, no tendrá más remedio que someterse a las leyes de la pintura, arte que no se contenta con imitar el aspecto superficial de lo externo en tales o cuales condiciones de luz, sino que aspira a reflejar lo más hondo y lo más íntimo de la vida humana".

Muchos son los ejemplos que en el mismo contexto y con el mismo sentido podríamos citar, pero todos nos plantearían la misma problemática. Es la representación de la lucha entre la ciencia, el mundo moderno, el positivismo y el pragmatismo, frente al idealismo, la eternidad, el intento de arrancar sus secretos al Universo, la mística, el espíritu. Y el decorado es el alma de Unamuno.

Con ésto damos por acabados todos los comentarios a las grandes exposiciones del momento, Bellas Artes, Velázquez, Goya y el Greco. Hubo otras más reducidas, de menor impacto, en algunos casos más "regionalistas" al menos en sus planteamientos y entre ellas podríamos incluir la de Rosales de 1902, la de "Retratos" del mismo año, la Sala de Carlos Haes en la Exposición de Bellas Artes de 1899, o la Exposición Amaré de 1900.

Las dos primeras se vinculan a las celebraciones en honor de S.M. el rey Alfonso XIII (16) y comparten el carácter oficialista de la exposición del Greco del mismo año por lo que no incidiremos más sobre ellas. La Sala de Carlos Haes consistió en un homenaje a la muerte de este pintor considerado promotor y fundador del género de paisaje en nuestra patria y tuvo lugar en el contexto de la exposición de 1899 siendo un espléndido ejemplo de como se concebía una exposición en el final de siglo (17). Una larga sala cuyo eje aparece ocupado por grandes divanes de terciopelo y en cuyo centro aparece el busto del pintor, presenta sus muros totalmente tapizados de cuadros de diferentes tamaños, puestos sus marcos en contacto, sin orden ni concierto, en forma abigarrada y en la cabecera de la muestra, presidiendo el conjunto el retrato del artista, obra de Madrazo, rodeado de palmeras. Finalmente nos referiremos al Salón Amaré, considerado por Balsa de la Vega como la mejor exposición presentada en Madrid en los últimos 26 años. La descripción del crítico nos permite hacernos una idea de lo que podía ser una exposición no oficial en el feudo del arte "Pompier" e integrador (18). Compuesta de dos salas, para llegar a la primera se atravesaba por un espacio ocupado por "exquisitos muebles de elegante y original traza" divanes, sillones, armarios-vitrina y muros cubiertos con riquísimas tapicerías, todo lo cual recordaba los estudios de pintores de la época.

Balsa de la Vega se muestra particularmente impresionado por la segunda sala del Salón de los industriales hermanos Amará.

De forma trapezoidal y totalmente tapizadas sus paredes de seda, se evidencia aquí la preocupación por el problema de la iluminación del que ya hemos hablado al respecto de la Exposición de Velázquez y de las reformas de Viniega. Al parecer, y en línea con experimentaciones llevadas a cabo en la Sociedad de Acuarelistas de Londres (luz eléctrica moderada por gruesas telas blancas), se utilizaron lámparas veladas con tules al objeto de eliminar brillos y dar la apariencia de luz diurna. Nos ahorraremos la descripción de las obras que a juzgar por la reconocida calidad de sus autores (Mariano Benlliure, Blay, Bilbao, Sorolla, Madrazo, Cecilio Plá, Marcelino de Sta. M.^a, etc.) no eran indignas, sino todo lo contrario, del montaje organizado por los mecenas.

Todas las muestras que hasta ahora hemos comentado, si bien sea someramente, corresponden al Arte presentado en Madrid, es decir, patrocinado por el gobierno u otros organismos oficiales, y en consecuencia corresponden al "establishment" y a la postura centralista. Haremos ahora unos ligeros comentarios sobre la inauguración del Museo de Arte Moderno y con ellos daremos por terminado este rápido recorrido por las exposiciones en Madrid en el entorno de 1900.

Lo primero que resalta en la constitución del Museo de Arte Moderno en Madrid (19) es su instalación en el Palacio de Bibliotecas y Museos donde ya se encontraban la Biblioteca Nacional, el Museo Arqueológico, el de Ciencias Naturales y el Archivo Histórico Nacional. La saturación es pues la primera característica que va a marcar el origen de esta Galería Nacional. Pero no es sólo la saturación de museos, dentro del edificio, sino igualmente la saturación de obras dentro de las nueve salas del Museo. De esta abigarrada colocación de los cuadros, que llevaría a sus últimas consecuencias las apreciaciones de Valéry de que la existencia de tantas obras anula la posibilidad de disfrute de una sola de ellas, da cumplida referencia el artículo de *La Ilustración Española y Americana* (20), según el cual:

"Con gran estrechez y a duras penas se han podido colocar allí las obras artísticas adquiridas por el Estado para el Museo Nacional, y no acertamos a explicarnos donde han de colocarse las que en lo sucesivo merezcan el mismo honor ...

...De esa estrechez deriva el que muchos cuadros, y especialmente los de grandes dimensiones, a que tan apasionados se han venido mostrando nuestros pintores contemporáneos, no hayan podido tener la colocación que mejor les cuadra..."

No ya la que mejor les cuadra, sino ni siquiera la que la más elemental lógica haría concebir. En las fotos que la revista nos presenta sobre algunas de las salas (21) podemos apreciar la más absoluta confusión y el desorden más total, mezclándose tanto los géneros, como los tamaños, como los estilos, *La Muerte de Viriato* casi en el techo, pequeños cuadros abrumados por la presencia de enormes composiciones monumentales, los marcos de las tablas casi superponiéndose a los de los vecinos, cuadro angulados en las esquinas de las salas... En resumen, que el director del Museo, Dn. Pedro de Madrazo, había utilizado para su Museo de Arte Moderno el criterio de exposición más moderno... del siglo XVII.

Hemos visto hasta aquí lo que ocurría en el escenario del poder central, en la Villa y Corte de Madrid. Sabido es sin embargo que uno de los grandes debates en el final del siglo XIX era el de nacionalismos y regionalismos, debate que no sólo tuvo su reflejo en el Arte sino que se constituyó en uno de los factores dinamizadores más importantes del mismo dando lugar a grandes diferencias en su concepción.

Tendríamos entonces que estudiar el doble fenómeno vasco y catalán, las exposiciones de Bilbao, la lucha de pintores como Regoyos o Iturrino, la actividad de centros artísticos como Els Quatre Gats o Pel & Ploma, las exposiciones del Salón Mares, el arte de Sorolla y los pintores de la luz...

Pero ésta es ya otra historia.

NOTAS

(1) *La Ilustración Española y Americana*, 8 de septiembre de 1900, núm. XXXIII, p. 147.

(2) Y no era sólo un sentimiento. En un discurso pronunciado por el inglés lord Salisbury, este político inglés se planteaba la imposibilidad de que la decaída nación

española pudiese mantener su independencia. Fueron muchos los escritores y políticos que casi justificándose trataban de demostrar la razón de nuestra existencia como nación en las grandes figuras de la pasada grandeza española. Entre ellos podríamos citar a Juan Varela y Unamuno.

(3) *La Ilustración Española y Americana*, 22 de junio de 1899, núm. XXIII, p. 379.

(4) Op. cit., 15 de junio de 1899, núm. XXII, p. 363.

(5) Op. cit., 30 de julio de 1899, núm. XVIII, p. 59.

(6) Op. cit., 22 de noviembre de 1901, núm. XLIII, p. 295.

(7) Op. cit., 22 de mayo de 1900, núm. XIX, p. 299.

(8) Op. cit., 22 de mayo de 1900, núm. XIX, p. 295.

(9) Por parte de los modernistas fue Santiago Rusiñol quien reivindicó la figura del cretense, mientras que entre los noventayochistas, no sólo Unamuno, Azorín y Baroja, sino sus antecesores los institucionistas lo consideraron como el más genuino representante del alma de España. De esta consideración surgiría la espléndida obra sobre el Greco de M. Bartolomé Cossío.

(10) *Blanco y Negro*, 7 de junio de 1902, núm. 579.

(11) *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1897, p. 358.

(12) Aparecen sendos grabados de estas obras en *La Ilustración Artística*, núm. 1059, 1902.

(13) *La Ilustración Española y Americana*, 22 de abril de 1900, núm. XV, p. 239.

(14) Op. cit., 30 de enero de 1901, núm. IV, p. 63.

(15) Op. cit., 22 de junio de 1897, núm. XXIII, p. 275.

(16) Se celebra con estos festejos la mayoría de edad del Rey.

(17) *La Ilustración Española y Americana* de 1899 publica un grabado en el que puede contemplarse la sala de Haes en la Exposición de Bellas Artes.

(18) Op. cit., 15 agosto de 1900, núm. XI, p. 174.

(19) El primer director de este Museo fue Dn. Pedro de Madrazo.

(20) Op. cit., 15 de agosto de 1898, núm. XXX, p. 83.

(21) Dichos grabados aparecen en la página 84 de la revista y en ella vemos entre otros cuadros la concentración de oetas de Esquivel, *Dña. Juana la Loca* de Padilla, *La muerte de Lucrecia* y *El testamento de Isabel II* de Rosales, *El fusilamiento de Torrijos* de Gisbert, etc.

ILUSTRACIONES

[LÁMINA 1](#) - [LÁMINA 2](#) - [LÁMINA 3](#) - [LÁMINA 4](#) - [LÁMINA 5](#) - [LÁMINA 6](#) -

[LÁMINA 7](#) - [LÁMINA 8](#) - [LÁMINA 9](#) - [LÁMINA 10](#) - [LÁMINA 11](#) -

[LÁMINA 12](#) - [LÁMINA 13](#) - [LÁMINA 14](#) - [LÁMINA 15](#) - [LÁMINA 16](#)