

Exposición colectiva Día Internacional de la Mujer

La Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón, con la colaboración del Instituto Aragonés de la Mujer, organizó la exposición colectiva con motivo del Día Internacional de la Mujer, que partía de la sugestiva idea mediante la intervención de un mono de trabajo entregado a cada artista invitado. Exhibición compleja que partió como idea hace un año. Las diferentes obras, con inauguración oficial, se presentaron en diferentes espacios durante la mañana del ocho de marzo, como el Pasaje Puerta Cinegia, el Espacio Cultural Adolfo Domínguez, la Sala Kepintas y el Soho Zaragoza. Al día siguiente se expusieron todas las obras en la citada Asociación, como espacio idóneo para valorar la cambiante imaginación de muchas obras, que evocaban, sin querer, una especie de cambiante bosque partiendo de un suave mono blanco eco del auténtico.

Como ni de lejos procede plantear la muestra desde un ángulo crítico, dejamos constancia de los actos citados y de los artistas que intervinieron. Son: Sonia Abraín, Miguel Ángel Arrudi, Cristina Beltrán, Juan Luis Borra, Nines Cárceles, Carmen Casas, Carlos Celma, Federico Contín, Fabiola Correas, Edrix Cruzado, María De la P, Esther De la Varga, Isabel Falcón, Irene Fernández, Saray Ferrer, María Jesús García-Julián, Mariela García-Vives, Emilio Gazo, Horacio Gulías, Julia Laliena, Juan Carlos Laporta, Elena Lombarte, Mercedes López-Ramiro, Laura López, Francisco Javier Marco, Roberto Morote, Javier Pazos, Débora Quelle, Rayo de Luna (Helena), Carmen Relancio, Jorge Sabino, Laura Sánchez, María Carmen Santaliestra, Miguel Sanza, Oleg y Elena Shov, Fátima Silleros, Velásquez-Gómez y Margot Venegas.

Entrevista con el pintor Ignacio Fortún

Ignacio Fortún expone *rural necesario* de 22 de marzo a 20 de abril, en la Galería A del Arte.

El mundo rural se manifiesta en sus diversas facetas, nos encontramos

con un medio muy cercano a la ciudad por aproximación, o por mimetización. Paisajes en los que quedan las huellas de lo que ha sido ese mundo, que dio vida y sustento al hombre, y que ahora vemos abandonado. Otros paisajes en los que la naturaleza vuelve a tomar posesión de lo que le pertenecía, invadiendo, camuflando los vestigios dejados por el hombre.

Vemos lo que son espacios metafísicos, a la manera de escenarios, en los que aparentemente hay falta de seres animados, pero son los objetos, las casas, las farolas, los coches, los bidones, los edificios, la propia calle vacía, lo que nos transmite sensaciones muy humanas, a veces dolorosas. El artista ha dotado a sus criaturas animadas o inanimadas de actitudes propias de seres vivos.

Descubrimos paisajes que miran, depósitos que protegen, velan y sustentan a su pueblo, iglesias que se asoman en Fuendetodos de forma parecida a *El perro* de Goya.

Los corderos son el hilo conductor de la exposición, ellos nos guían desde el *Inicio del viaje*, al *Interior*, lo que es el auténtico mundo rural donde hay vida, lo que representa la permanencia del hombre en el territorio, hasta el *Paisaje prometido*, valle ideal a donde se dirigen, hacia la promesa visible de agua y vegetación. La cigüeña toma posesión de los ingenios humanos, dominando el paisaje desde su atalaya. La vaca, que tenemos que adivinar oculta entre la vegetación que avanza. Y por último la figura del hombre como creador de todo lo que le rodea, del huerto, del invernadero, del riego, de las construcciones.

El soporte de estas composiciones es metal, zinc o aluminio, atacado con ácidos para que nos aporten distintos efectos y dotarlas de gran expresividad. Las tonalidades tierras, sienas, tostados, dorados, azules, violetas, verdes... cálidas o frías, nos dejan sensación de luz cenital, de calma, de melancolía, el tiempo se ha detenido. Ruinas, abandono, podemos pensar que estamos ante el último de los románticos.

Hacemos algunas preguntas al autor:

Pregunta: *¿En cuánto tiempo se ha gestado esta exposición?*

Respuesta: La exposición se ha realizado a lo largo de tres años del 2008 al 2011, con intervalos de más o menos trabajo, porque he hecho otras cosas.

P: ¿Por qué dos metales distintos como soporte? Podía haber sido sólo zinc o sólo aluminio.

R: La primera obra es en zinc, la primera y la última es en zinc, por nada, porque se me habían terminado las planchas de aluminio y seguí con el zinc.

P: ¿Con qué te encuentras más a gusto trabajando, con el aluminio o con el zinc?

R: Me gusta el cambio, todo cambio te da la tensión que precisas para ir descubriendo. La mancha que te da el zinc es oscura, la que da el aluminio es blanca, los matices son distintos, el aluminio me ha proporcionado lanzarme a utilizar más color, al haber más mancha blanca es mejor apoyo para el color, vibra de otra forma, lógicamente. La mancha blanca me ha dado posibilidades de trabajar más en el color, reafirmarme más con azules o verdes, colores más olvidados, más difíciles para mí, porque siempre trabajo con tierras, con sienas, ese era el cambio.

P: ¿Cómo ha surgido esta exposición?

R: El camino que yo he seguido, ha sido trabajar la exposición partiendo de esta obra inicial, en torno al paisaje rural, al paisaje más reconocible, más común, el que puede representar una geografía común, cercana a Zaragoza, o la provincia, no buscando unos paisajes rurales concretos, si no ver lo que me contaba el paisaje rural que estaba más cercano, ya que cuando te desplazas, vas buscando otro paisaje, que te aporte unas características arquitectónicas o de patrimonio... Es rural necesario en cuento al rural sencillez, común, el que vive, el que se mantiene produciendo, sujeto a la tierra. Parto de esas ideas, de ese tipo de viaje a calles y lugares en los que habitualmente no nos detenemos, son lugares concretos en muchos casos, pero yo no pretendo representar esos lugares concretamente sino hablar de un paisaje más amplio, intercambiable, se pueden cambiar unos por otros aunque no estén en el mismo lugar. Que, de alguna forma, el espectador se pueda identificar, como cuando pintas un barrio de una ciudad, casi siempre estás pintando casi todos los barrios de muchas ciudades, ya que tienen características comunes. Aquí por ejemplo la báscula de Cetina (*Báscula*), hay lugares que son reales y otros que están en la memoria, otros lugares los he ido a visitar, los tenía en el recuerdo de viajes anteriores y he ido buscando un paisaje que tenía en la memoria para rehacerlo. Este es Chiprana, un pueblo al

lado de Caspe, que tiene una especie de montículo encima del Ebro, me resulto curioso la potencia y la fuerza que tenía en la vida del pueblo el depósito del agua, como protegiendo al pueblo, la vida del pueblo, como alimento, una especie de gotero que va suministrando el agua (*Sonoro Chiprana*).

P: *¿Y los corderos?*

R: Este es el último cuadro de la parte que corresponde a los corderos en la exposición (*Interior*), es el elemento vivo en el paisaje que representa al hombre, representa la permanencia del hombre en el territorio, la economía, siempre que ves corderos en el paisaje es que hay vida en el pueblo.

P: *¿Y esta invasión de la naturaleza que oculta las ruinas de alguna construcción?*

R: Aquí hablaríamos de la despoblación (*El último habitante*), el último habitante es una vaca, es un paisaje que podemos encontrar en el Pirineo o Prepirineo, un paisaje en que la vegetación se ha adueñado de las antiguas construcciones. En éste (*Paisaje inundado*) volvemos un poco a eso, un modo de vida que está también en abandono, la inundación con el agua como elemento natural que se acerca. Son construcciones casi de tipo medieval que están todavía presentes, en algunos casos se utilizan para recoger ganado.

P: *¿Paisaje prometido?*

R: Este es un cuadro totalmente marginado, que partió de cuatro líneas que tracé un día y me surgió la idea, se titula paisaje prometido porque dentro de la exposición es como una promesa para esos seres, ya que ves que la exposición es un planteamiento de paisaje duro, aquí es un paisaje fértil, hay agua, las ovejas se dirigen hacia un lugar que va a ser de acogida. Este otro (*Inicio del viaje*), podría ser el primer cuadro de la exposición, como si el cordero nos fuese llevando por todos los cuadros.

P: *¿En este vemos otra vez la huella del hombre?*

R: Este es uno de los cuadros que más me gustan (*El huerto y la laguna*), es quizás el más extraño, es el agua y la tierra, el hábitat del hombre que ha transformado la naturaleza, el dentro y fuera, el huerto.

P: *¿Y esta mezcla de construcciones?*

R: Esto recoge una imagen de pueblos cercanos a Zaragoza (*Casa sobresaliente*), recoge una tipología de calle muy cercana, un poco anárquica, donde destacan construcciones nuevas sobre la tradición popular, hay un poco de anarquía, conviene ver el paisaje urbano rural como la manifestación de un carácter. Así como hay regiones o pueblos en los que hay una comunión con el habitante y la construcción popular, aquí la construcción popular se considera vieja, fea, y hago lo último, traslado lo moderno, que es la ciudad, porque considero mi patrimonio pobre, si vas a otros sitios no ocurre esto, se conserva el patrimonio, hay un orgullo de ese patrimonio. Si aquí tú le dices a alguien que tiene una casa encalada, que eso es arquitectura popular y que tiene mucho valor arquitectónico, ellos creen que tienen una casa vieja y que le tienen que poner mármol en la fachada. Es una mentalidad que es propia de la tierra, la da el paisaje. Esto es a la entrada de Caspe (*Como una ciudad*), es una representación de la arquitectura de los 70, en un pueblo en el que hay un desarrollo y construyen como en la ciudad, con el mismo esquema, la rotonda con la fuente que le da valor, y casas altas. Si haces fotos desde el interior, puedes estar hablando de cualquier ciudad.

P: *¿La única figura humana?*



Los proyectos del hortelano 2010
mixta/aluminio 90×90 cm

R: Esto está recreado en un huerto que encontré en Ejea (*Los proyectos del hortelano*), esta serie de cuadros representan lo que sería la población más desarrollada, el pueblo grande, la pequeña ciudad, donde hay aspectos que de alguna forma se relacionan con la ciudad, la imitan, pero a la vez está el huerto. Podría ser una ciudad también con las construcciones más grandes, un puente que atraviesa una carretera, este es un puente real que existe en Ejea, los invernaderos, y aquí está la única figura que aparece en la exposición, el único hombre, se titula *los proyectos del hortelano*, lo que quiere es poner al hortelano como creador, como el hombre que ha generado esta obra que es suya, el huerto, los proyectos, lo que hay en el invernadero, lo que genera, lo que hace, como creador, como alguien que genera una riqueza, un valor.

P: *¿La historia?*



La historia. Viejo caserón en Ejea 2009
mixta/aluminio 83 x 125 cm

R: Aquí volvemos a Ejea (*La historia. Viejo caserón en Ejea*), es un cuadro que gusta mucho, yo no pensaba que iba a gustar tanto, porque lo veía como un edificio muy determinado, que no iba a encajar tanto dentro del criterio de la exposición. Esta es una historia, este cuadro lo pinto porque hace tiempo vi una noticia en El Heraldó, este edificio se iba a derribar, pero se hizo una denuncia porque es un edificio de principios de siglo, de tradición agrícola, podría ser un comercio, no sé muy bien, pero me quede con esta historia, y se titula así, la historia. Toda la manzana está abandonada, también es un cruce de caminos.

P: *¿Estos árboles tienen cualidades humanas?*

R: Este cuadro parte más de la memoria, pero también de imágenes recogidas, de dibujos, es *Paisaje que mira*, mira hacia algo indeterminado, al vacío, cuando me planteé titular el cuadro, lo que yo sentía es que el cuadro estaba mirando, que miraban los árboles, que miraba la casa. Ese punto de indeterminación de espacio que se sugiere al otro lado, es lo más importante de la obra.

P: *¿Son unas eras? ¡Qué cielo!*



Gran escenario 2010 mixta/aluminio 90 x 133
cm

R: Aquí volvemos al paisaje más arraigado entre nosotros, el paisaje de Monegros, o podría ser una estepa (*Gran escenario*), al principio no supe como titularlo, dije es como un gran escenario en el que parece ser, hay unos actores que van a salir de las casas, va a ocurrir algo. No es un cuadro fácil, no es de los que más gustan, tiene dureza, pero es muy cambiante, el cielo es muy atractivo, para mí lo más importante era un apunte que había tomado, estas dos construcciones casi iguales, casi gemelas, es lo que generó el cuadro.

P: *¿El coche de Goya?*

R: Esta es una imagen de la zona alta de Fuendetodos, después dije pues si esto es un coche y es Fuendetodos... por eso lo titulo el coche de Goya.

P: *Todo es rural, pero hay composiciones con predominio de construcción, que es el pueblo, o en determinados casos, la pequeña ciudad, y otros con dominio de la naturaleza.*

R: Lo que marca el principio es construcción y lo que marca el final es más naturaleza, ese de Alcalá de Ebro, es el último, lo que hago con estos cuadros es un recorrido visual, con zonas que he querido visitar, pero todavía me falta una parte del territorio que trata de la relación con el agua, con el Ebro, y de aquí sale este cuadro, que se titula *El ingeniero y la cigüeña*, esto es una torre construida en medio del Ebro para pasar la sal de Remolinos al otro lado, donde había un molino, pasaba por unas sirgas con vagonetas colgando. La

relación entre el ingeniero, la construcción y la naturaleza.

Este otro (*Corrales sobre la ciudad*), sería lo más rural cercano a Zaragoza, Juslibol, todavía mantiene las características rurales.

P: ¿Los colores son todos cenitales?

R: Depende de cómo veas el cuadro, si que puede dar esa sensación, quizás eso se ve más desde fuera que desde dentro, para mí es una mirada más inconsciente, puede dar esa visión más fría, a veces el metal, este cuadro por ejemplo el cielo es puro metal, pero creo que no resulta frío.

P: Yo creo que al contrario, el metal da tonalidades totalmente frías, pero los cuadros resultan cálidos.

R: Sí porque hay un planteamiento en la exposición que es trabajar el color todo lo posible.

P: ¿A partir de ahora va a haber cambio con respecto al soporte de las obras?

R: Por un lado he estado practicando en tabla, ahora me apetece más la tabla que el lienzo, porque me gusta la resistencia del metal, hay algo en esa resistencia que me atrae más, y eso lo encuentro en la tabla. Tengo ideas, pero ahora no te las voy a contar. Hay una cosa que está clara para mí, la magia que me da el soporte, me va a costar encontrarla en otro material, pero quiero ir buscando nuevos registros.

P: ¿Y con respecto al tema?

R: Sobre el tema se irá viendo, cuando terminé la serie *Tránsito*[\[1\]](#), no tenía idea que me fuese a llevar a esto. Era una exposición muy cerrada, dura. Y de repente dije voy a despejarme un poco, y descubrí que en los pueblos de aquí al lado hay un paisaje, hay algo que te está hablando continuamente, y dije es algo con lo que puedes trabajar, y surgió esto. Lo próximo no lo sé, tengo cosas que me rondan la cabeza.

P: ¿Con respecto a las luces, ahora no introduces focos de color, como en otras ocasiones?

R: Si, no es necesario verlos con luz de color, lo que sí que se puede ahora es quitar la luz a un cuadro para verlo sin esa luz directa. Por

ejemplo, este paisaje es real (*En la noche*), es Gallur, un cuadro de los más metafísicos de la exposición, es un pequeño guiño al Ebro y a la luz, la farola se enciende según te mueves.

P: *¿Qué proyectos tienes?*

R: La idea ahora es cerrar el círculo y devolver cuadros a los lugares donde habían surgido. Esta exposición va a ser itinerante, irá a Ejea, Caspe y posiblemente a Calatayud.

[\[i\]](#) *Tránsito*, Galería Pepe Rebollo, Zaragoza, 2008.

Sobre el Conde de Lautréamont y el arte surrealista

Penetrar en el universo del Conde de Lautréamont –pseudónimo de Isidore Ducasse– es una tarea difícil cuando no imposible, quizás porque la sombra de su anonimato sigue trayendo de cabeza al grueso de estudiosos que pretenden arrojar luz sobre un personaje que pertenece más a la esfera de lo legendario que de lo real. Y es que, ciertamente, constituye la vida del Conde una incógnita que no pocos han intentado despejar. Con todo, no es mi intención desbrozar la biografía vaporosa de un artista cuya insondable existencia forma parte ya de un maravilloso compendio historiado de enormes lagunas, sino que mi objetivo es bien otro, acaso el de destripar la alucinada obra de Isidore Ducasse con el fin de entender ese movimiento parejo –que no sincrónico– llamado surrealismo. Por lo tanto, lo que nos ocupa es la obra del

Conde: *Les Chants de Maldoror* (1868), *Poésies y Lettres* (1870).

Precipitado al abismo lautreamontiano, a uno le invade el desasosiego que es escribir sobre una entelequia fantasmal. Si en efecto su vida parece ser un misterio, su obra no lo será menos. Muchos fueron los autores que intentaron explicar *Les Chants*, todos ellos guiados por un sentimiento explicativo de aquello que tanto les fascinaba. El resultado, ya lo adelanto, fue pura literatura. Se sucedían apotegmas sobre su poética, que luego resultaban ser historia subjetiva, particularidades del autor que cada vez más debilitado, perecía ante las puertas de una explicación lógica, arrasado por esa “lava líquida” que dirá Leon Bloy (Saillet, 1988: 639). Otros, iluminados mediadores entre la cordura y la locura, parecen tratar de esclarecer su prosa poseídos por el mismísimo Conde. Es así como sirviéndose de los mismos mecanismos utilizados por Lautréamont para dinamitar la literatura decimonónica, el teórico desorientado lo emula para explicarlo, dirimiendo en un cíclico espectáculo de pillería donde lo incomprensible alcanza a lo inexplicable hasta que lo inexplicable se rinde ante lo incomprensible. Por consiguiente, nos encontramos ante un terreno de poéticas inexpugnables, donde parafraseando a Manuel Serrat, se nos condena a una “crítica de la crítica” (Serrat, 2008: 10). Cómo no: ésta es según Aldo Pellegrini “la última y definitiva ironía que nos reservaba el poeta” (Pellegrini, 2007: 18).

El acervo lautreamontiano, siempre nos conduce a una interpretación tan rica como imprecisa. Quizás contribuyera a ello que entre el 1870 y el 1919 la obra de Lautréamont fuese olvidada, siendo imposible en los años posteriores reconstruir

la huella de su repercusión cultural. Esto plantea una incógnita: ¿por qué los simbolistas no se legitimizaron en Lautréamont? Las razones son varias: primero porque imperaban las teorías alienistas de León Bloy, lo que en cierta medida desacredita la novela; segundo porque la obra había sido retirada del mercado una vez impresa. Aún así, el libro sigue distribuyéndose de manera clandestina, aunque la prole simbolista sigue mirando de soslayo a Lautréamont, a excepción del insigne dramaturgo Maeterlinck y el patafísico Alfred Jarry, quienes confesarán su admiración idolátrica por el poeta (Pellegrini, 2007, 28). Por otra parte, la progenie simbolista ya había encontrado sus propios dioses en Baudelaire y los subsecuentes Verlaine y Rimbaud. Lautréamont no fue entendido desde la óptica del mundo sensible y espiritual de proclamas baudelerianas. La obra sobrepasó la sensibilidad del momento. No detectar esa transgresión ante toda preceptiva canónica, esa continua ametralladora de impactos visuales, fue sin duda el error más grande de los simbolistas, pues, Lautréamont no parte de la retórica clásica sino de reclamos sensoriales para nutrir su compleja imaginería alucinatoria. Es así como vivificando el ritmo de su juego lúgubre, el lector, mil veces interpelado por la llama del cinismo más cáustico, se abandona como una cobaya al experimento lautremontiano: “Vous, dont le calme enviable ne peut pas faire plus que d’embellir le faciés, ne croyez pas qu’il agisse encore de pousser, dans des strophes de quatorze ou quinze lignes, ainsi qu’un élève de quatrième des exclamations qui passeront pour inopportunes, et des gloussements sonores de poule cochinchois...” (Lautréamont, 1988, 450).

Mas la prosa lautreamontiana permaneció casi cincuenta años olvidada esperando un merecido reconocimiento. En 1919 –año de plena eclosión dadaísta– André Bretón copia a mano de la Biblioteca Nacional de Francia las *Poésies* (Fernández Urtasun, 1999: 59). Pasado el tiempo se encargará de difundir este legado, a tenor de lo dicho por Rosalind. E. Krauss: “Porque, habiendo llevado consigo su volumen de Lautréamont, Bretón insistió en leer los *Chants de Maldoror* de una vez y durante horas a un desconcertado Ernst” (Krauss, 1993: 55). A partir de entonces, la fama de Lautréamont crecerá paralela a la repercusión surrealista.

En 1920, Man Ray realiza su *L'Enigme d'Isidore Ducasse*. El título referencia al juego ducassiano de la despersonalización; es decir, Ducasse crea a Lautréamont quien a su vez crea a Maldoror que son impersonalidades intercambiables en la obra maldororiana. Man Ray hace hincapié en esta metamorfosis de imprecisiones. Lo que vemos no es más que un saco con cuerdas cubriendo un objeto indeterminado: un enigma. En el momento en que viésemos su contenido se destruiría la obra de arte, pues, su significado cobra sentido en la incertidumbre, en lo oculto. Man Ray es consciente de que la mejor forma de tributar al Conde es provocando al espectador. Lautréamont agita al lector; Man Ray al espectador. Para Willian Rubin el objeto envuelto es una máquina de coser, icono que alude al célebre pasaje del Canto VI, que es además el himno surrealista por antonomasia (Rubin, 1969: 62):

Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la

región cervical posterior; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre Seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie (Lautréamont, 1988: 462).

De todos modos -al igual que en el caso lautreamontiano- *L'Enigme d'Isidore Ducasse* nunca podrá resolverse, ya que la obra de Man Ray ha sido destruida conservándose solamente de modo parcial (Hubert, 1988: 191).

Si en la anterior obra, Man Ray respondía a la metáfora maldororiana con otra metáfora, en *L'Image d'Isidore Ducasse* (1933) se servirá de la representación literal de ésta para la explicación de la misma. Man Ray se olvida de fugas semánticas y se torna cronista. Ahora su cometido es explicitar la relación del surrealismo con Lautréamont, alejado ya de dobles sentidos y juegos de significados.

Es así como el poeta se torna obsesivo para Breton y afines, convirtiéndose en deidad surrealista junto a otros semidioses como Sade, Jarry o el Bosco. A partir de entonces los más afamados artistas del momento rendirán tributo a Ducasse. Frans de Geetere (Lautréamont, 1927), Salvador Dalí (Lautréamont, 1934), Victor Brauner, Man Ray, André Massón, Kurt Seligmann, Max Ernst, Óscar Domínguez, Yves Tanguy (Lautréamont, 1938), Jacques Houplain (Lautréamont, 1947) o René Magritte (Lautréamont, 1948), por citar algunos, comienzan a representar pasajes de *Les Chants*, en un sentido homenaje al Conde (Hubert, 1988: 189-219).



La bibliografía sobre Lautréamont se cuenta por cientos, la del surrealismo por miles, pero estos libros tratarán esta correlación de manera epidérmica. El surrealismo va a ver en Lautréamont una inagotable fuente de inspiración para su desarrollo. Sin empero, sobre la riqueza de este diálogo artístico poco o nada hay escrito. Escribir sobre Lautréamont es complicado, traducir la conversación que el surrealismo tuvo para con él se torna casi imposible. Pero antes de continuar, quisiera aclarar una apreciación sobre esta correspondencia. En general, el surrealismo realiza una lectura particular de Lautréamont. Su explicación no es definitiva, solamente una interpretación entre otras posibles. Por lo tanto, podremos concluir que el surrealismo no puede ser entendido sin Lautréamont, pero Lautréamont sí puede ser entendido sin el surrealismo, algo que actualmente cuesta

disociar. De hecho, como he reseñado con anterioridad, una lectura simbolista del Conde, o al menos redoniana, pudiera haber sido –de existir– tan interesante como la hiperrealista. Matizado este apunte inicial, adentrémonos pues, en la concepción surrealista sobre Lautréamont con el fin de aclarar éste diálogo.

¿Cómo vincular dos poéticas donde toda noción de estilo se ve sometida a la subjetividad? La respuesta la encontraremos en el proteico legado del Conde. Los surrealistas advirtieron en Lautréamont cómo la vigilia se tornó hipérbole del sueño; es decir, cómo el funicular de la fantasía rompía con las cadenas de esa pesada realidad que era la construcción de un mundo decepcionante y vulgar, al que Lautréamont denomina “le Grand Objet Extérieur” (Lautréamont, 1988: 400). Como llave a esta evasión, los surrealistas utilizarán la “escritura automática” donde lo racional e irracional se conjuga para crear una nueva realidad que es la hiperrealidad. Esta sobrerrealidad que pretendía el automatismo psíquico dará lugar al *cadavre exquis*, fiel traducción figurativa de la escritura automática lautreamontiana, ensayada por Breton y Soupault en *Les champs magnétiques* (1921) (Bradley, 1999: 8). Dicho automatismo pretenderá alcanzar, ante todo, un estado más prístino de entendimiento, un puente hacia la infancia y una ruptura con el pensamiento ilustrado. Uno de los ejemplos más claros de esta ruptura, es la representada por Óscar Domínguez en su *Retrato de Roma* (1933), en donde el pintor, muestra a su compañera sin manos, mientras estas componen una melodía, en clara alusión al método automatista.

Otro factor de rápida absorción superrealista fue la desacralización del arte llevada a cabo por el Conde. En sus

Poésies, el autor realiza un canto universal al arte, nos habla de la necesidad de plagio, de la toma ajena para crear: “Le plagiat est nécessaire. Le progrès l’implique. Il serre de près la phrase d’un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l’idée juste” (Lautréamont, 1988: 578): había inventado el *collage* literario. De hecho, su pseudónimo es un préstamo tomado de la literatura folletinesca de época, concretamente de una novela de Sue llamada *Lautréamont* (Pellegrini, 2007: 26). Se suceden pues a lo largo de los *Cantos* numerosos ejemplos de lúdico intrusismo literario. Sobre decir que el surrealismo acogió esta innovación con gran entusiasmo a través del uso y abuso del *collage* pictórico. Pero la novela, lejos de agotarse en sus posibilidades, rejuvenece a cada paso, esta vez gracias al descubrimiento de Maurice Viroux. En 1952, Viroux publica su *Lautréamont et le Dr. Chenu*, donde el *collage* lautréamontiano se nos muestra de nuevo, esta vez exponencial: todas las referencias animalísticas del canto V fueron plagiadas de la *Historie Naturelle* de Buffón a través de la *Encyclopedie d’Histoire Naturelle* del doctor Chenu (Pellegrini, 2007: 26). Lautréamont había tejido su novela con injertos de novela popular y científica. Fractales cotidianos mimetizados en el torrente vesánico de su escritura.

Esta es la gran aportación teórica de Lautréamont al surrealismo, la manifiesta libertad del hombre para crear nuevos mundos de fantasía mediante el dinamismo permanente de lo irracional. No ha de extrañarnos, pues, que aquel primer Breton exclamara que el único culto posible era el del Conde Lautréamont (Breton, 2002: 114). Su figura se referenciará continuamente en los tres manifiestos bretonianos y por

extensión, como hemos visto, en gran parte de la producción artística surrealista. El ojo soluble ya percibe la realidad a través del extraño binocular de Ducasse. La sobrestimación y divulgación de su obra, acabará por crear un lenguaje codificado de temáticas ducassianas. Un código cifrado. Un alfabeto iconográfico. De repente, todos sabían sobre la belleza de un encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección. Ya se había asimilado la descontextualización del objeto como prócer de irrealidad. Había aflorado el estereotipo lautreamontiano (Cirlot, 1997: 342). Los grandes temas de su obra serán representados a través de un reconocido anecdotario de imágenes simbólicas, valgan como ejemplos: *Cannibalisme de la mante religieuse de Lautréamont* (1934) y *Portrait imaginaire de Lautréamont á 19 ans, obtenu par la méthode paranoiaque critique* (1937) de Salvador Dalí, *La machine à coudre électro-sexuelle* (1934) de Óscar Domínguez o *El Pterodáctilo* (1959) de Remedios Varo.

Entrevista al pintor José María Martínez Tendaro

La exposición retrospectiva *Martínez Tendaro. Espacios para un sueño 1971-2010*, inaugurada en el Palacio de Sástago, de Zaragoza, el 13 de mayo de 2010, tuvo como consecuencia que fuera uno de los premiados del X Premio Ahora de Artes Visuales, en un acto celebrado en Zaragoza el 17 de diciembre, así como el Gran Premio de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, en un acto celebrado en la galería Antonia Puyó, de Zaragoza, el 14 de enero de 2011. Este último premio es el que guarda relación con la presente

entrevista.

Estamos ante un pintor entregado de forma radical para con la pintura, razón de tan prolongados días sin salir del estudio que tiene en el barrio de Torrero, como espacio urbano que concentra en Zaragoza el máximo número de talleres con dispares artistas. Muy amplio estudio, el de Martínez Tendero, que al entrar tiene un primer espacio con seis mesas de trabajo, impresora de tintas, ordenador, televisión y salón informal para tertulias. Al fondo se encuentra la típica nave industrial con 30 metros cuadrados de luz cenital, que tiene la cocina y sirve como almacén para cuadros. Aquí, por supuesto, es donde pinta.

Con motivo de la citada exposición en el Palacio de Sástago, se publicó un impecable catálogo en el que estudiamos, en diferentes capítulos, su biografía y toda su trayectoria pictórica, lo cual significa que la breve entrevista está enfocada de manera sencilla dentro de la actualidad.

Pregunta. ¿Qué ha significado para ti el Gran Premio de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte?

Respuesta. Lo he recibido con gran alegría por el reconocimiento de la AACA, pues la exposición en el Palacio de Sástago, al ser retrospectiva, significa un aval de toda mi trayectoria pictórica. Premio inesperado que me emociona por la respuesta de los críticos de arte. Premio con mucho más valor que el monetario y muy importante. Mi trabajo, por tanto, no ha caído en el vacío.

Pregunta. alguna etapa de tu obra ha estado marcada por dos breves viajes al extranjero. ¿Sientes que necesitas algún viaje para iniciar un nuevo período artístico?

Respuesta. No. Siempre he creído que mi pintura tenía que nacer del entorno natural. Nunca he tenido la necesidad de vivir fuera de España. Todas las cosas van con nosotros. España es un lugar ideal para ser artistas, siempre como una total ilusión.

Pregunta. En tu evolución pictórica siempre has marcado una permanente ruptura dentro de la natural lógica. ¿Hacia dónde intuyes que va tu obra actual?

Respuesta. El mayor placer en mi trayectoria pictórica ha sido la improvisación. También estar fuera de cualquier moda establecida. Le doy mucha importancia al sentimiento de las contradicciones, porque significa el impulso de ideas constantes. Mi verdadero viaje es la permanente creación. Quiero ser dueño de mi propia libertad, para bien y para mal. Acabo de terminar un boceto con un cubo transparente que flota en el espacio y debajo del cubo he incorporado la siguiente frase: “Y tener la libertad viviendo encerrada”.

Cine con los CCTV. Nuevos espacios de la videovigilancia en el Arte Contemporáneo.

Introducción

En el ámbito de la creación artística encontramos manifestaciones de artistas que han trabajado y reflexionado sobre la problemática de la vigilancia en la sociedad contemporánea así como con los discursos relacionados con el control y la observación del individuo. Estas prácticas artísticas nacen como respuesta a ciertas preocupaciones sociales generadas por el incesante incremento de sistemas de seguridad para el control de la sociedad en los diferentes estados. Resolviendo desde el arte ciertas dudas existenciales que surgen en la sociedad contemporánea. Estos artistas están haciendo uso de las actuales herramientas destinadas para el control y vigilancia, y los sistemas de visión que nos brindan las nuevas tecnologías así como el espacio electrónico, sistemas tecnológicos utilizados por el poder que muy pronto comenzarán a criticarse por la sociedad en los años sesenta y setenta.

Los artistas intentan cuestionar los límites publico-privado que se han ido desdibujando con el incremento de las nuevas tecnologías de control social, los límites de la privacidad se encuentran abolidos en una época en la que los gobiernos de las ciudades neoliberales, las empresas e Instituciones a través de su vigilancia omnipresente controlan sin permiso cada rastro que el individuo va dejando a través de las cámaras de vigilancia del espacio público, las bases de datos informáticas, cuando navegan en el espacio web, etc.

Con el nuevo diseño arquitectónico comienzan a ploriferar las cámaras

de seguridad y los sistemas de vigilancia como presencia física de control para mantener la seguridad ciudadana, podemos asegurar que estos dispositivos hoy en día forman parte del mobiliario urbano y se han convertido en un elemento casi usual en los hogares de la sociedad actual. Tanto en espacios públicos, espacios privados, lugares estratégicos, en entradas y salidas de edificios e instituciones, garajes, etc. podemos encontrarnos instalados estas pequeñas prótesis que nos disparan su mirada generando tranquilidad para unos y cierto pánico para otros. Las primeras prácticas iniciales comenzaron a aparecer con la video tecnología, pero sobre todo viene relacionado al uso que le estaba dando la policía a estos medios de control y como respuesta a ello muchos artistas comenzaron a trabajar con esta línea de investigación y empezaron a interesarse por la vigilancia y el espionaje a través de video instalaciones realizadas con CCTV (Circuito Cerrado de Televisión). Estos artistas tomaron una conciencia crítica con la cada vez más frecuente presencia de dispositivos de videovigilancia en todos los lugares, llegando incluso a aparecer en los museos y galerías de Arte. Estas primeras obras incluían la participación obligatoria del espectador pero sin que éste lo supiera, a través de videocámaras y su colocación en puntos de vista estratégicos sin que el espectador fuera consciente de su ubicación. El espectador era en estos trabajos sometido a una serie de tramas tecnológicas intentando que éste respondiera de alguna forma ante esta situación de vigilancia y control, pero también estos trabajos reflexionaban sobre la actitud pasiva del público que se sitúa frente a la pantalla de televisión, donde el espectador pasivo acepta todo lo que le viene dado como mirón y observador, estos trabajos intentan crear reacciones a los espectadores ante la actitud pasiva de mirón frente a la pantalla y hacerlos partícipes de esa imagen que miran.

A partir de ahí, comenzaron a trabajar con la vigilancia como espionaje presentado en sus Instalaciones gran interés por esta temática, utilizando como medios al espectador, su interacción con el espacio y los dispositivos de CCTV.

Primeras prácticas de la videovigilancia en el Arte Contemporáneo

Una de las primeras propuestas artísticas que aparecieron como crítica a la sociedad de la vigilancia fue *Funda* en el año 1966 del video artista Les Levine, uno de los primeros artistas junto a Nam June Paik

en utilizar el mítico Vídeo-Porta-pack, portátil, que fue fabricado por la firma japonesa SONY, que puso en el mercado este producto a partir del año 1968. Como dice Rene Berger en *Conversaciones en torno al vídeo como medio de expresión, comunicación e información*: «Es un aparato que tiene las características técnicas siguientes: es relativamente ligero, es relativamente barato y es fácilmente transportable» (Berger, 1974). El vídeo *Funda* se realizó como hemos mencionado en el año 1966 y se instaló en primera instancia en la Art Gallery de Toronto en Canadá. Esta pieza mostraba fragmentos unidos de imágenes que habían sido grabadas con cámaras espía en un espacio monitorizado a través de un circuito cerrado de televisión (CCTV), en ellas se mostraba al público que acudía al espacio expositivo. Este montaje presentaba un pequeño retardo en su proyección. Esta primera experiencia que se inicia a mediados de los años sesenta resultó para el público una manifestación extraña y novedosa pero que resultó ser satisfactoria y graciosa en la interacción con el público, para muchos producía una respuesta de inquietud y a veces hasta de enfado por no comprender ese juego de imágenes y el sometimiento a esta tipología de dispositivos de vigilancia.

Muy pronto otros artistas se hicieron eco de la nueva experiencia artística de interacción con el público y comenzaron a trabajar con los circuitos cerrados de televisión como objeto artístico para la realización de sus videoocreaciones. Por ello encontramos a una serie de artistas que utilizan igualmente ciertas herramientas o sistemas de la policía para el control y la vigilancia de la sociedad, en este caso la utilización de sistemas de vigilancia tecnológica como las cámaras de videovigilancia que controlan los distintos espacios y de las cuales se obtiene las grabaciones del proceso de control como medio para la seguridad, este es el caso del film del director de cine alemán Michael Klier (1943) llevado a cabo a principios de los años 80 (Calderón, 2008), entre el año 1982 y 1983. Es un video-documental titulado *Der Riese* (The Giant). El cineasta Michael Klier realiza un documental que está formado por fragmentos unidos de las imágenes resultantes de la grabación de las cámaras de videovigilancia distribuidas por la ciudad de Berlín; en su totalidad, el video-documental tiene una duración de 81'32'' minutos. Klier enfrenta a los ciudadanos a sus propias imágenes y de su entorno que han sido tomadas a través de las múltiples cámaras de videovigilancia que proliferan en el espacio público como las calles, bares, carreteras, centros de salud, aeropuertos, etc.

Es un montaje fílmico, resultado de las imágenes extraídas de las cámaras de videovigilancia de las calles, plazas, comercios en los diferentes espacios públicos y también de espacios más privados como consultas médicas, etc. Al director, no le interesa seguir un guión, ni tampoco contar una historia concreta, ni mucho menos un diálogo concreto, por el contrario, son fragmentos de pequeñas escenas de la grabación de cámaras de vigilancia pertenecientes a un lugar cualquiera de la ciudad (Levin, Frohne & Weibel, 2002: p. 82-85). El único sonido que ambienta las escenas es el propio ruido de la calle, el pasar de la gente, el ruido de los coches, etc., en definitiva, el propio sonido ambiental registrado en el propio espacio donde está situada la cámara en ese momento mezclado a veces con la música de Rachmaninoff, Wagner o Khachaturian entre otros. Klier enfrenta al espectador a sus propias vivencias adquiridas en tiempo real. Como escribe José Miguel G. Cortés:

Lo que le interesa al director no es tanto contar una historia específica como conseguir una visión global y deslocalizada, que no se vincule la trama a ningún lugar muy conocido, sino que se interprete como una característica genérica de la ciudad contemporánea (Cortés, 2010: p. 91).

Los fragmentos de las tomas de cámara de videovigilancia se van superponiendo uniendo narraciones diversas y cruzando diferentes discursos creando una narración nueva para el espectador. Son imágenes mudas de guión, sin efectos de iluminación, sin director, ni cameraman, el único efecto que existe es el movimiento robotizado que realiza la cámara de vigilancia en alguna de las escenas, sin más estudios de imagen ni de escena. Esta película representa un hito para la historia del cine documental, ya no solo por el sentido de la película en sí, sino por las herramientas utilizadas para la grabación del mismo. La película se adapta al cambio de percepción que está surgiendo en la sociedad contemporánea, enfrenta al espectador a sus propias imágenes grabadas con los mismos medios tecnológicos de control y vigilancia que ejercen disciplina sobre sus cuerpos, esta película según James Hoberman podría describirse como una película de ciencia ficción en cuanto a que es un collage de películas unidas todas sin ningún guión (Levin, Frohne & Weibel, 2002: p. 82-83). La película comienza con el aterrizaje de un avión en el aeropuerto alemán de Berlín-Tegel, las imágenes son acompañadas de una música portentosa sinfónica, la imagen transcurre en la pista del aeropuerto en medio de

unas manchas extrañas de luz, después de esta apertura de la cinta, se van superponiendo desde diferentes ángulos, distancias y contextos historias tan dispares como la imagen de un café al aire libre, un velero en el lago, gente en la playa, imágenes de tráfico, así el Giant de Michael Klier es el defensor y guardián de las propiedades, haciendo guardia y protección sobre las puertas de Hamburgo, haciendo vigilancia sobre las transacciones bancarias de en banco de Furth, patrulla en grandes almacenes, en las estaciones de servicio y en los burdeles de Berlín. Michael Klier pasó tres años de su vida delante de los monitores de los CCTV para obtener estas imágenes y es así como construyó este collage cargado de experiencias humanas que interpreta a través de imágenes generadas por las cámaras de videovigilancia las características de las ciudades contemporáneas, son aquí imágenes mezcladas en blanco y negro con otras imágenes de color, características de las imágenes de cámaras de videovigilancia, en algunos casos son imágenes grises, pixeladas casi borrosas, en muchos de los casos se puede hasta identificar a los individuos que aparecen en la escena con la mirada perdida, síntoma de no tener conciencia de que están siendo grabados por estos dispositivos de videovigilancia en muchos de los casos. El film es casi en su totalidad deshumanizado casi hasta el final, ya que un primitivo artefacto que pertenece a la policía de Dusseldorf, compone caras de criminales prototípicos. El espectador al ver el vídeo experimenta en primera persona la sensación de suspense, de no saber o que va a acontecer, él espera a que ese algo suceda, pero no sabe ni en qué momento ni cuando o si sucederá algo realmente. Klier extrae las imágenes de un espectáculo real producido por las personas día a día, a través de miles de cámaras de vigilancia en el espacio público que están ahí observando el espectáculo real que generamos inconscientemente, como bien menciona Arturo Fito Rodríguez:

En Der Riese sin embargo, es el espacio abierto, el espacio público, urbano (el mismo en el que se crea comunidad) el que está sometido al control videovigilante. Alternando el dentro y el fuera, la presencia de una cámara resulta siempre ineludible y esta característica revela un cambio cualitativo digno de consideración (Fito Rodríguez, 2007: p. 78).

La cámara de videovigilancia aquí es generadora de historias del espacio público que se van superponiendo, ejemplifica la sociedad de control tecnológico y de disciplina tecnológica a la que estamos asistiendo en los últimos años con el nacimiento de las nuevas

tecnologías de control y vigilancia, Klier representa con estas imágenes una ciudad que está totalmente controlada por las cámaras de videovigilancia. Michael Klier participó junto a otros artistas como Elsa Cayo, Peter D'Agostino, Martha Rosler, Julia Scher entre otros, en la Exposición *Surveillance* celebrada en el LACE de los Ángeles, Brenda Miller, comisaria de la exposición junto a Deborah Irmis, dirá:

El hecho de estar a la vez a uno y otro lado de la torre central del panóptico, me llevó a cuestionar las consecuencias de las relaciones de poder que resultaban de tener acceso a sofisticadas tecnologías, cómo estas herramientas son utilizadas y qué manos son las que las utilizan. ¿Cómo habían trabajado otros artistas con los dispositivos de vigilancia? ¿Qué sistemas de valor habían aplicado a sus investigaciones? ¿Qué aplicaciones alternativas de la tecnología se habían producido? (AAVV, 1987).

Este vídeo-documental ha formado parte quizá una de las exposiciones que con más interés y más ampliamente hayan tratado la problemática del control social con la videovigilancia a través del arte, ésta fue la muestra *CTRL [SPACE], Rhetorics of Surveillance, from Bentham to Big Brother* (Levin, Frohne & Weibel, 2002), que realizó en el ZMK, Center for Art and Media, Karlsruhe, Alemania que tuvo lugar del 12 de octubre de 2001 al 24 de febrero de 2002, esta exposición fue comisariada por Thomas Y. Levin, y en ella se recogía una amplia variedad de artistas provenientes de todo el mundo con las obras más representativas en lo que se refiere a la investigación de la temática del control social y más concretamente a la videovigilancia, en ella se podía ver obras de Henry Colomer, Frank Thiel Chip Lord, Dan Graham, Thomas Ruff, Bruce Nauman, Michael Klier entre otros. La obra de Klier es un ejemplo de trabajo multidisciplinar, ya que la obra puede entenderse de igual manera como cinta de vídeo, o como instalación en el ámbito expositivo.

Otros trabajos videográficos y documentales que han seguido esta práctica de utilizar las mismas herramientas de control y vigilancia de la policía, como lo son las cámaras de videovigilancia para realizar documentales o cortometrajes uniendo pequeños fragmentos de las grabaciones de estos dispositivos, siguiendo la misma práctica que Michael Klier, destacamos por lo tanto el trabajo documental que hizo Luis André en el año 1997 bajo el nombre de *Kutxa Beltza*, (Caja Negra) utilizando las imágenes de una treintena de dispositivos de

videovigilancia de tráfico que funcionan en las calles de Bilbao, uniéndolos todos. Como resultado, el artista presenta un documental donde ha trabajado durante un año uniendo fragmentos de imágenes de cámaras de videovigilancia de la ciudad de Bilbao, los cuales muestran una visión diferente del espacio urbano, un documento que analiza cómo, dónde, quienes formamos parte de un contexto y un sistema que genera datos y porcentajes cuantitativos de nuestro propio devenir. «Miradas maquínicas, visiones asépticas», como escribe Itxaso Díaz.

Otro trabajo muy similar lo encontramos en *“La TV no lo filma”* (10), de Pedro Jiménez, miembro del colectivo Zemos98, realizado entre los años 1993-2005, aquí se observa un trabajo igualmente videográfico utilizando diversos fragmentos de grabaciones de cámaras de videovigilancia, pero en este caso no son extraídas directamente por su autor, Pedro Jiménez utilizará las imágenes de cámaras de videovigilancia sacadas de los informativos Telecinco grabadas con cámaras de vigilancia policiales en la frontera que separa Europa de África. En estas imágenes frías de cámara de videovigilancia, se puede observar todos los altercados que ocurren diariamente en la frontera que une ambos Continentes, y como un grupo de subsaharianos trata de entrar en Melilla de noche cruzando la odiosa valla para ellos, utilizando tan solo unas escaleras. Es un documental que refleja la cruda realidad de la inmigración, y que critica el modo en el que la televisión refleja esta realidad. El vídeo lo completa un audio de un tema de un grupo de Málaga llamado 713avo amor.

Otros proyectos muy similares y que han sido presentados en diversos Festivales bajo la misma línea de realización los encontramos en los trabajos de la austriaca que reside en Inglaterra Manu Luksch que basa su trabajo en el Manifiesto que ella misma escribe, «Manifiesto para los cineastas CCTV. El cineasta como ser simbólico: infecciones oportunistas de los aparatos de vigilancia» así en *Faceless* del 2002-2007 (Amourfou, 2007), que la artista realiza con fragmentos vídeo de cámaras de videovigilancia donde aparece ella misma reflejada en las imágenes, estos vídeos de CCTV han sido pedidos por la artista a la policía, esta práctica es posible en Reino Unido si los ciudadanos solicitan las imágenes donde han quedado grabados y registrados por las cámaras de videovigilancia, pero si aparecen otras personas desconocidas, éstas se les han de borrar o tapar las caras. Así Manu Luksch recopila durante 5 años fragmentos de imágenes donde

ella aparece reflejada y los une para realizar *Faceless* (Calderón, 2008). La artista Manu Luksch, ha pedido estos fragmentos de vídeo grabados con cámaras de videovigilancia donde ella aparece reflejada en los espacios públicos que ha transitado, la artista expone estas imágenes a modo de documental, pero con la peculiaridad que hace alusión al nombre del vídeo *sin rostro*, donde la artista ha tapado las caras de las personas que aparecen como ella en las imágenes. Ella misma mencionará que las imágenes de cámaras de videovigilancia han sido extraídas bajo la normativa vigente de la Ley de Protección de Datos:

Me enteré que en virtud de la Ley de Protección de Datos (ADP), uno tiene derecho a recuperar los datos que se realizan sobre uno mismo. Esto no sólo se aplica a los datos médicos y financieros, sino también a las imágenes de circuito cerrado de televisión (BBC, 2007).

Y el otro ejemplo es el del cortometraje de ficción del cineasta Lars Henning en *Security* del año 2006, donde refleja como la seguridad, el control y el orden hoy en día «están por encima de la solidaridad o la comprensión» (Panel de Control, 2008), en una película donde como menciona su autor:

Security es una producción absolutamente sin presupuesto, (...) Todos los actores y el equipo trabajó de forma gratuita y la producción sólo fue posible debido a la enorme apoyo que recibimos de las empresas locales (Shorts Bay, sd).

Debido al interés que presentan los artistas por el tema de la vigilancia en parte también por la proliferación de los dispositivos de videovigilancia que comenzaron a llenar las calles de las grandes ciudades tras los atentados del 11 de Septiembre en Nueva York, comenzarán a aparecer una serie de documentales sobre todo en Reino Unido, como por ejemplo *Supect Nation* realizado por Channel 4, en el año 2006 de 47 minutos de duración o *Every Step you Take* del año 2007 del austriaco Nino Leither de 62 minutos, también podemos destacar documentales de animación como *Big Brother State* del año 2007 de David Schart o como el documental francés *Big Brother City* también del año 2007 que trata también acerca de la situación de videovigilancia de la ciudad de Londres (Calderón, 2008).

Espacios de vigilancia total, los MediaShed y sus Video

Sniffin.

Bajo la intención de conseguir una «seguridad (casi) completa» como dirá José Miguel G. Cortés sometiendo al ser humano a una vigilancia total, se configura el nuevo espacio urbano y la actual sociedad. La situación de control y vigilancia se ha ido agudizando tras los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 a las Torres Gemelas, tal efecto ha hecho que la sensación de inseguridad aumente considerablemente hasta el punto de que se está configurando un nuevo espacio urbano que centra su interés en el control visual del individuo en un estado de constante vigilancia, en un espacio urbano que se considera libre y que en los últimos años se han ido sacrificando algunos de los derechos fundamentales de una sociedad democrática con la intención de convertirlo en un espacio de máxima seguridad donde cualquier persona pueda sentirse segura. Con la justificación de convertir la ciudad en un espacio verdaderamente seguro para su ciudadanía, en los últimos años están aumentando las medidas de seguridad en el espacio urbano, un hecho que se viene desarrollando desde hace algunos años pero que nunca se había dado el caso de lugares con tantos sistemas de seguridad. Así con el fortalecimiento de ciertas medidas de seguridad está ocurriendo justo el efecto contrario, estamos asistiendo a la privatización del espacio público, un espacio bajo unas normas, leyes y un control más incidente en la sociedad. Los espacios públicos que permanecían como espacios abiertos, espacios para el individuo que ejercía su estancia libremente, se están convirtiendo en espacios cerrados sometidos cada vez más a control y vigilancia extrema. Este es el caso de los Centros Comerciales, destinados al libre uso de las personas como lugares de ocio y tiempo libre, que en la actualidad se han convertido en verdaderos espacios panópticos de observación en los que la cámara de videovigilancia adquiere un papel importante en su funcionamiento, como medidas para controlar un posible robo o acto delictivo, espacios sometidos a las nuevas formas de observación y control, pues como dice Paul Virilio:

Las imágenes electrónicas están reemplazando la electrificación de las ciudades y el campo que se creó a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Cámaras automáticas que están sustituyendo las luces de las calles y los neones de las ciudades. De tal modo que cuando uno se mueve en una ciudad moderna, se da cuenta de que todo está concentrado en un monitor de vídeo el cual no es, exactamente, el de la prefectura de la

policía o el del control de tráfico, sino, también, el de los supermercados, los circuitos cerrados de televisión en los edificios, etcétera, etcétera (AAVV, 2006:

pp. 126-127).

MediaShed proponen una serie de estrategias como reacción a las cámaras de videovigilancia y dispositivos de Circuito Cerrado de Televisión (CCTV), grupo establecido en Inglaterra, MediaShed utilizan los sistemas de videovigilancia que controlan el espacio público instalados en las calles, plazas, centros comerciales, y que están ahí vigilando continuamente para crear proyectos artísticos como forma de resistencia social y crítica a todos estos equipos tecnológicos que controlan día a día a ser humano, es un espacio abierto a todo el público sin ánimo de lucro, reutilizando sistemas de equipos y tecnología digital, haciendo arte sin coste alguno utilizando el dominio público, en este caso el uso de las cámaras de videovigilancia.

MediaShed ha desarrollado una serie de proyectos como es el caso del llamado *Video Sniffin*, que permite realizar vídeo creaciones utilizando como herramienta para grabar estos vídeos los sistemas CCTV del espacio público, cualquier persona puede utilizar este sistema que consiste tan solo en interceptar las señales de las cámaras de videovigilancia mediante el uso de la tecnología wireless, utilizando un receptor de señales que se puede comprar en una tienda de electrónica y que tan solo cuesta 30 euros, este sistema puede olfatear en la calle las señales emitidas por las redes inalámbricas de las cámaras de videovigilancia, este sistema está alimentado con la ayuda de una batería de 12 voltios que acompaña al sistema y una cámara de vídeo que estará conectada al sistema que servirá como capturdota de esta señal. El proyecto se trata de ir interceptando por la calle señales de las cámaras de videovigilancia pudiendo registrar las imágenes que son interceptadas con el funcionamiento de este sistema y así poder dejar al descubierto lo fallos que presentan estos dispositivos en tanto en cuanto que es posible captar sus señales y pinchar sus imágenes. En alguno de los casos es posible realizar alguna acción o performance delante de estos dispositivos de vigilancia en la calle o dentro de cualquier local donde están instalados los dispositivos, este es el caso de *The Duellist*, donde MediaShed fueron invitados a participar en marzo de 2007 en Futuresonic en Manchester (Inglaterra) como parte del Festival Art for

Shopping Centers. En este vídeo unos profesionales entorno al deporte parkour han realizado una acción que consiste en movimientos acrobáticos saltando obstáculos, utilizando como elementos los objetos que condicionan el propio espacio del Centro Comercial. La película se grabó utilizando tan solo las propias cámaras del Centro Comercial con unas 160 cámaras de videovigilancia instaladas, y se grabó durante tres noches, con el espacio vacío de clientes, tan solo la presencia solitaria de dos jóvenes que realizan sus acrobacias libremente en el espacio del Centro Comercial desafiando a la mirada de control que ejercen sobre el espacio las cámaras de seguridad.

El vídeo, resultado de la grabación de los CCTV del Centro Comercial, se proyectó en una pantalla de plasma de grandes dimensiones dentro del Centro Comercial Arndale en Manchester, un enorme centro comercial que es frecuentado diario por unos 6000 clientes, las imágenes están acompañadas por los propios sonidos que el espacio emite grabados cuando se realizó la acción.

En definitiva, el Arte ha sido testigo de la aparición incesante de propuestas artísticas que tienen que ver directamente con la utilización de las herramientas de la vigilancia como crítica a la situación de control y vigilancia a la que se está asistiendo en los últimos años en las ciudades neoliberales y como respuesta también al aumento de sistemas de control y vigilancia tecnológica.

Retorno al oficio de la pintura

Es muy probable que haya sido el azar el que ha hecho coincidir la exposición de Eduardo Lozano en la sala CAI Luzán con la semana del arte en Madrid, y muy difícil evitar la comparación entre las últimas tendencias en el mundo del arte (las apuestas más comerciales, presentadas en ARCO o las de artistas emergentes acogidas por JUSTMADRID y un sector de ARTMADRID), y el trabajo del pintor aragonés.

Ver en cualquiera de las tres ferias una sola obra con el lenguaje de Lozano es absolutamente imposible. Ni la técnica, clásica, ni la temática, más clásica si cabe, tienen lugar en los circuitos nacionales e internacionales de arte contemporáneo. Allí, el arte conceptual, a pesar de

mostrar indicios de decadencia debido al auge de la fotografía y de un tímido rebrote de la figuración, sigue dominando la producción artística. Donde Lozano es un pintor a secas, el mercado demanda pensadores que pinten. En cuanto a la técnica y el soporte, la oferta es inabarcable con una fuerte presencia de elementos digitales que interactúan con la pintura ya sea a modo de diálogo, como en el caso de las técnicas mixtas de Darío Urzay, o en una dura confrontación, como ocurre en los trabajos de Carmen Calvo o John Baldessari.

Es de agradecer el cambio de tema en la pintura de Lozano respecto a su anterior exposición en la galería A del Arte. Sería muy injusto considerar esa variedad como una falta de discurso, sobre todo si lo que se pretende es que sea la pintura el centro de atención y no una suerte de evolución de unos principios intelectuales plasmados en un lienzo, demasiadas veces usados como justificación de la anécdota. Si, como motor generador de creación, esa evolución no es criticable y nos ha dejado maravillosas obras de arte, tampoco es criticable la ausencia total de metáfora ni debe ser percibida como falta de personalidad artística. Como afirma G.K. Chesterton en una emocionante defensa de la relación entre creación y oficio en su obra *"Herejes"*, *"el temperamento artístico es una enfermedad de los principiantes"*. Y si no, que le pregunten a Antonio López sobre discursos.

Eduardo Lozano pertenece a una generación de artistas aragoneses con una proyección muy limitada. Bien es cierto que el trabajo de Lara Almárcegui está siendo reconocido en Holanda y Alemania, únicos países europeos con una política artística activa y comprometida, pero parece una excepción. Algunos de nuestros artistas han emprendido la aventura madrileña. Calero, presente en esta edición de ARCO con la galería Raquel Ponce, Martín Godoy con Utopia Parkway, la escultura de Jacinto Moros con May Moré o la fotógrafa Cecilia de Val con Cámara Oscura han buscado mejor suerte que la que encuentran en nuestra tierra Javier Riaño o Javi Joven. Los brutales recortes de la Administración y la falta de apuestas locales por parte de los servicios culturales de las entidades financieras (a excepción de la casi siempre refrescante sala Luzán), ahogan las posibilidades de los artistas emergentes aragoneses y les obligan a abandonar su camino natural. Tampoco las galerías de Zaragoza parecen reconocer que una de sus principales misiones consiste en promocionar a los artistas que representan. Antonia Puyó hace una gran labor con Enrique Radigales y Zaragoza Gráfica con el legado de Víctor Mira, pero no es la tónica general. Eduardo Lozano no escapa de esa tesitura, y su lenguaje tampoco le ayuda.

Los paisajes del pintor, los árboles, los arroyos, los caminos y

las montañas no son importantes en sus cuadros, que son obras en tránsito, y sólo se presentan como tales a determinada distancia del lienzo. Cerca de él, respirando la pintura todavía fresca, se puede entrever la aspiración del artista de dotar de corporeidad, a aquellos que fueron paisajes. La pintura, matérica, deja que cada cual elija con sosiego la mirada, y busque una emoción que, por desgracia, navega indistintamente entre el ensueño y la irrelevancia. Eduardo Lozano no muestra estampas, ni encuadres, ni ideas, ni reflexiones, ni siquiera árboles, ríos o montañas. Lo que vende son bastidores, lienzos, gesto y muchos kilos de pintura y oficio. Y eso es lo que percibe el visitante de la sala Luzán: oficio, oficio y más oficio.

Promoción de las artes y vitalización cultural.

La Ilustración Española y Americana

La Ilustración Española y Americana es una revista ilustrada de carácter periódico, editada en Madrid desde 1870 hasta 1925. Fue fundada por Don Abelardo de Carlos sobre las bases de *El Museo Universal*, editada desde 1857 hasta 1869. Es en diciembre de 1869 cuando sale el primer número de *La Ilustración Española y Americana*, en competencia con *La Ilustración de Madrid*. Estas dos revistas acabarán uniéndose dos años más tarde^[1].

Como periódico de actualidad trata de seguir el ejemplo de las revistas ilustradas realizadas en otras naciones europeas, la francesa *L'Illustration* (1843), la inglesa *The Illustrated London News* (1842) y la alemana *Illustrierte Zeitung* (1843). De esta manera aunque pertenece al modelo de publicación periódica semanal de información general, se centra en la seriedad y potencia la información gráfica, al modo de las mencionadas publicaciones extranjeras.

Comenzó apareciendo cada quince días, procurando aglutinar en sus páginas todas las noticias de actualidad nacional e internacional, de costumbres, artísticas, literarias, crónicas de viajes, de la vida cultural de las principales ciudades, publicidad, etc. Pronto la tirada se amplió a tres números cada mes, y, finalmente, se logró que fuese semanal, de forma similar a las europeas. De igual forma, en 1874 se amplió su tamaño, buscando una mayor belleza tipográfica y permitiendo la inclusión de grabados que hasta el momento quedaban fuera de impresión. Las medidas eran equivalentes al gran formato de

las otras *ilustraciones*, 39 x 28 centímetros. El diseño era tradicional y siguiendo una estética academicista.

Puede ser considerada la más importante de las revistas españolas de finales del siglo XIX, y desde luego, la más longeva de todas las *ilustraciones* europeas. Tuvo diferentes directores: Don Abelardo de Carlos (1870-1881), José A. de Carlos (1881-1898), A. Moreno Gil de Borja (1898-1914), y Rafael Picavea, desde 1915. También fueron varios los talleres de impresión: el establecimiento de los Gaspar y Roig, su imprenta propia de la calle del Arenal, nº 16 (marzo 1870- septiembre 1872), los talleres del tipógrafo Fortanet (octubre de 1872), el establecimiento de Rivadeneira (en la calle Duque de Osuna, y desde 1882, en la calle de San Vicente).

La revista contó con la colaboración de literatos célebres, artistas renombrados, buenos periodistas. Entre los nombres de estos redactores, escritores y articulistas, merece la pena destacar a Eusebio Martínez de Velasco, José Fernández Bremón, Manuel Boch, G. Reparaz, Emilio Castelar, etc. En cuanto a los escritos que recogía, es continúa la publicación de la "Crónica General", donde se comentan las noticias de actualidad política y social nacional e internacional, la sección "Nuestros Grabados", donde se comentan las imágenes que acompañaban a los artículos o noticias, o que iban de forma aislada, la recopilación de "Libros presentados a esta redacción por autores y editores", etc.

Se trata de una revista de carácter divulgativo pero rigurosa en la información, y conservadora (sólo se modernizó en los últimos años). Su labor en la promoción de las artes se observa en la calidad de las imágenes que ofrece, comentadas en la sección "Nuestros Grabados", entre sus páginas o a través de una serie de álbumes que ofertaba, formados con ilustraciones aisladas, a modo de coleccionable. Estas imágenes se imprimían siguiendo el sistema tradicional de la xilografía a contrafibra, trabajado por los más reputados grabadores nacionales, hasta que en 1877 adaptaron las técnicas de impresión fotomecánica, traídas de Inglaterra por la empresa Panamaker, que empleaba métodos empleados en los principios de la fotografía al trasladar las imágenes a las planchas. También usó el sistema heliografía y desde 1883, la fotorreproducción con semitonos (autotipia), patentado por George Meisenbach (AAVV, 1996 y Almazán Tomás).

Como recoge en el número VI de 1870:

Los periódicos ilustrados son, entre otras cosas, una especie de aparato fotográfico, un objetivo infatigable, que donde quiera que hay algo digno de llamar la atención, dirige sus miradas y lo reproduce sin más objeto que satisfacer la curiosidad de los hombres del siglo XIX
(García, 1870: 86).

El asociacionismo artístico.

Es uno de los fenómenos más importantes e interesantes en el ámbito de la cultura artística del siglo XIX.

El siglo XIX se caracteriza por ser un periodo de grandes cambios en el campo artístico, desde el propio concepto de artista, hasta la aparición de un nuevo contexto de formación en las artes plásticas, de producción y de valoración en general del mundo del arte. Es el siglo de las exposiciones nacionales, internacionales y universales promovidas por El Estado, aparecen los primeros museos de arte contemporáneo y proliferan las Academias y Ateneos con fervorosa actividad didáctica, con tertulias de expertos y programación de exposiciones, recitales y conciertos.

A lo largo del siglo XIX, en Europa, surgen diferentes intermediarios entre el artista y el público. Es el momento en que aparecen la figura del moderno marchante profesional o se consolida la casa de subastas como elementos relevantes del mercado del arte. Pero también es un periodo donde el artista adquiere protagonismo como creador, difusor y promotor de su obra. El propio artista puede organizar una exposición particular con sus piezas y es cuando surgen las primeras asociaciones artísticas contestarias. Aparecen colectivos con gran actividad y poder de acción, que promueven exposiciones, ventas y loterías, al margen de lo establecido por el Estado. Son las llamadas *Kunstverein(e)* en Alemania, las *Art Union(s)* en Reino Unido, las *Società Promotrice* en Italia o las *Société(s) d'Encouragement des Arts* en Francia.

En España, estos movimientos eran mucho más tardíos, pero poco a poco seguía los pasos marcados por el panorama europeo.

El nacimiento de las iniciativas asociacionistas (sociedades e instituciones locales) viene influenciado por las teorías socialistas, de marcado talante político, económico y social, ante una necesidad de actividad artística promovida por un cambio de mentalidad cultural y

apoyado por las entidades divulgativas como la prensa. La fiebre asociacionista se extendía a todos los campos, y por tanto, exigía una regulación legal. Así, el derecho de asociación aparece por primera vez en la Constitución de 1869[[ii](#)], limitándose y regulándose más en la de 1876[[iii](#)]. En el año 1887 se promulgó la Ley de Asociaciones, que estableció la normativa sobre las condiciones para la constitución, existencia legal, derecho de propiedad, funcionamiento y suspensión o disolución.

El arte, la literatura y otras manifestaciones culturales como la música, no permanecían ajenas a esta moda, y en la prensa de la época encontramos frecuentes referencias a la asociación, ya sea recogiendo incipientes ejemplos, ya sea de modo alentador, analizando sus ventajas y beneficios para el progreso cultural de la nación, y el papel proteccionista, económico e intelectual para los artistas[[iv](#)].

Sin embargo, se deben diferenciar estas sociedades o asociaciones, ya que una parte de ellas nace desde el deseo de crear centros de enseñanza, desde donde extender la cultura a todas las clases sociales, divulgar por medio de conferencias los nuevos descubrimientos o teorías, etc., en definitiva, ser focos de irradiación cultural (Ateneos, Liceos, etc.)[[v](#)], y otras de estas asociaciones nacen desde el seno propio del arte, buscando la agrupación de profesionales. Este asociacionismo surge, la mayoría de las veces por la necesidad del propio artista de lograr mayores y mejores medios de difusión y propaganda de su obra, y otras veces, buscando el aumento de prestigio social de él mismo y de la misma.

Las instituciones culturales eran el centro de vida de las ciudades porque desde ellas aparecían diferentes iniciativas que convertían la cultura en algo cercano y accesible a todas las clases sociales. Es desde ahí, desde donde se debe entender la labor de los Ateneos y Liceos.

Así, desde diferentes sectores sociales aparecieron iniciativas asociativas, tanto desde las clases populares como desde la burguesía.

Las sociedades de carácter popular, reconocidas eran, por ejemplo el Fomento de las Artes de Madrid (1847), el Ateneo Catalán de la Clase Obrera de Barcelona (1861)[[vi](#)], La Coronilla y el Círculo del Porvenir en Zaragoza, etc.

Las sociedades de origen burgués eran, por ejemplo el Ateneo de

Madrid y el Liceo Artístico y Literario. Los Liceos eran puntos de reunión de artistas y aficionados al arte, con veladas donde se exhibía el talento de sus socios. Los Ateneos, sin embargo, tenían un carácter más teórico, ya que se caracterizaban por impartir enseñanzas a sus socios, hacer debates y discusiones sobre las novedades culturales, etc. Abarcaban no sólo temas culturales sino también políticos, científicos [\[viii\]](#). Ambos institucionalizaron la cultura contemporánea, manteniéndola viva y fomentándola.

En la *Ilustración Española y Americana*, en el número XXIII del año 1870, aparece un artículo firmado por José de Castro y Serrano, titulado “El Refugio de las Artes” donde se recogen entre otras, las siguientes palabras sobre el Ateneo de Madrid, que ilustra muy bien la situación artística del momento y deja entrever sus necesidades:

[...]

Las buenas letras, como las bellas artes, como las gayas ciencias, obtuvieron desde entonces asilos u hospitales para su refugio. Al principio, llamáronme Academias, o cosa parecida, y eran costeados por los reyes; después se llamaron Ateneos, o cosa semejante y eran costeados por el público. En los primeros, las camas eran contadas, y por consiguiente el ingreso era privilegiado: en los segundos, las camas eran libres, y por lo mismo quien podía tener el privilegio era la asociación.

El gran poeta duque de Rivas, con haber pertenecido a casi todas las Academias reales de su época, descubría de este modo unos y otros refugios del saber: -“El producto de aquellos (decía aludiendo a las Academias) fueron flores cultivadas con esmero en las cerradas estufas de un regio jardín, donde halagaban el olfato y la vista de los cortesanos; el producto de estos (aludiendo a los Ateneos) han sido plantas lozanas y jugosas criadas al aire libre en los bosques de la naturaleza, más que para recreo, para utilidad de los hombres.

[...]

Si: esto es lo que hace el Ateneo: regar incesantemente el árbol majestuoso de las ciencias y de las artes, a cuya sola sombra puede descansar algún día la libertad de la patria [...]. El Ateneo no es retrógrado ni puede serlo nunca; el Ateneo es un Ateneo (Castro y Serrano, 1870: 374-378).

Los Ateneos organizaban certámenes que servían para promocionar a los artistas y abrirles campo dentro del difícil mercado del arte de esa época, reconocer su valía ante la sociedad, etc. Así en el número XLVII de 1876 de *LA Ilustración Española y Americana*, se habla del Ateneo de Barcelona y de su certamen artístico, en los siguientes términos:

La Junta Directiva del Ateneo Barcelonés, deseoso de fomentar por los medios que el Reglamento le facilita los estudios de

aplicación del Arte o la Industria, ha acordado abrir un concurso público entre los dibujantes españoles, y conceder diez premios, consistentes en una medalla de bronce y un objeto artístico, y diez accésits, que también tendrán como recompensa un objeto artístico, a los autores de los mejores trabajos que se presenten sobre los temas propuestos.

Asimismo, y para contribuir a la propagación de los conocimientos científicos, literarios y artísticos, y al desenvolvimiento moral del país y al fomento de sus intereses materiales, la mencionada Junta Directiva ha dispuesto abrir otro concurso literario [...] (La Ilustración Española y Americana, 1876: 392).

Existían otras asociaciones culturales que eran espacios gestionados por colectivos de intelectuales, artistas y amateurs. En ellas la promoción artística se hacía desde exhibición minoritaria, y por eso era ámbito donde mostrar cosas más complejas y modernas. Es a éstas a las que vamos a dedicar este estudio.

Todos estos colectivos, asociaciones y sociedades se convirtieron en baluarte de las tendencias artísticas más modernas del momento. Eran centros artísticos y culturales, que se caracterizaban por la celebración de tertulias y debates, por la exhibición de exposiciones. Realizaban compras y encargos artísticos que decoraban sus salas, buscaban arropar a los artistas y ofrecerles una serie de garantías de vida, promocionarles a través de la organización de certámenes, etc. Destacaban sobre todo el Ateneo, con su sección de Artes Plásticas, y el Círculo de Bellas Artes, que tuvieron sede en casi todas las provincias españolas.

El Círculo de Bellas Artes era una sociedad que buscaba la unión de los artistas, de tal manera que se compartieran gastos en la ejecución y exposición de las obras. En similar consonancia estarían las asociaciones de artistas y uniones de artistas, al modo de las *Art Unions* (Lorente Lorente, 2000: 391-409).

El Círculo de Bellas Artes.

La Ilustración Española y Americana recoge en sus páginas casi toda la historia completa de la creación del *Círculo de Bellas Artes* de Madrid, nacido en **1880**, con local en la calle del Barquillo, número 5, siendo su presidente general Don José Martínez Espinosa y bajo la

presidencia honoraria de Don Federico de Madrazo.

Su aparición hay que entenderla desde el panorama crudo y difícil en que vivían las artes españolas, en una búsqueda desesperada por otras alternativas diferentes a la promoción artística que las exposiciones nacionales, internacionales y universales de Bellas Artes. Estas son criticadas como meros escaparates de la gloria del país promotor, y en los artículos de prensa se empieza a demandar la exhibición de productos intelectuales. Es curiosa la opinión de uno de los colaboradores de *La Ilustración Española y Americana*, acerca de las Exposiciones:

[...]

Uno de los rasgos distintivos de nuestro tiempo es la manía de las Exposiciones. Y puesto que todo se expone actualmente, pido se me deje el derecho de exponer mi opinión en la materia.

Esta es que las Exposiciones son sin duda un recreo, pero no siempre una enseñanza.

Yo no noto que ni los industriales ni los artistas estudien en las Exposiciones; lo que veo es gente que se pasea, que dice muchas majaderías sobre lo que ve, y solo entiende a medias la mayor parte de las veces, que suda el quilo y consume sorbetes granizados,[...] (Pico de la Mirandola, 1876: 108-111).

Este panorama, exigía la aparición de instituciones y sociedades que otorgaran al arte la calidad y trato que se merecía, de ahí, que aparezca el *Círculo de Bellas Artes* como solución, entre otras opciones.

En el número XXXIX de 1880, José Fernández Bremón, en su "Crónica General" cuenta la formación de esta nueva Sociedad. Afirma que surge desde la necesidad de reunir a los artistas y de estimularles por medio del trabajo colectivo. Se busca el apoyo, no sólo de los artistas, sino también de los aficionados del arte, para crear dicha sociedad, siguiendo los pasos de la ya creada *Sociedad de la Acuarela*. Describe sus actividades y objetivos, así como su primera Junta:

La importancia que tienen hoy las artes españolas exigía la formación de un círculo en Madrid que reuniese a los artistas, no ya sólo con el estímulo del trabajo colectivo, como hizo con gran fruto la Sociedad de la Acuarela, sino ensanchando el pensamiento hacia otros fines y trabajos, y buscando concurso útil en aficionados y amantes platónicos del arte, con el atractivo de un punto de recreo en la amena sociedad de los artistas: ya se había intentado sin fortuna realizar este noble pensamiento en épocas

desfavorables: hoy se ha conseguido y constituir el *Círculo de Bellas Artes* en la casa núm. 5 de la calle del Barquillo, en un local todavía modesto para las aspiraciones sociales, pero decoroso y suficiente para servir de punto de reunión y de estudios, con clases del desnudo y acuarela, salón de exposiciones, café y billar, sala de juntas, gabinete de lectura y otras dependencias. Más de doscientos socios, cuya mayoría es ya ilustre en las artes o de gran respeto por su posición, jóvenes entusiastas, que serán ilustres en su día, forman el núcleo de esta naciente Sociedad, cuyo primer vagido ha de ser muy en breve una exposición de pinturas, ya convocada entre los socios.

Forman la primera Junta definitiva:

Excmo. Sr. D. Federico de Madrazo, Presidente general honorario; D. J. Martínez Espinosa, Presidente general; D. Plácido Frances, Secretario general.- Sección Gobierno interior: Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta, Presidente; D. Ángel Avilés, Secretario, D. Ruperto Chapí, D. Miguel Jadraque, D. Aureliano Beruete, D. Bernardo Rico. -Sección de Exposiciones: d. Manuel Domínguez, Presidente, D. Ramiro Amador de los Ríos, Secretario; D. Juan Figueras, D. Ricardo de Madrazo, D. Antonio Moltó y Such.- Sección de Clases: D. Casto Plasencia, Presidente; D. Daniel Perea, Secretario,; D. Francisco Jover, D. Manuel Aníbal Álvarez, D. Enrique Esteban, Excmo. Sr. Marqués de Castrillo.- Sección de Contabilidad: D. Lorenzo García Vela, Presidente; D. Manuel Bosch, Secretario; D. Dionisio Cañaveral, D. Luis Sainz, D. Arturo Mérida, D. V. Entrala.

Con mucha menos vida y elementos nacieron en otras capitales esos círculos artísticos que llaman la atención del extranjero; del talento acumulado que el nuestro encierra bien pueden esperarse grandes frutos; haya fe, perseverancia y armonía, y la prosperidad creciente de esa sociedad demostrará lo que valen y pueden nuestros artistas (Fernández Bremón, 1880: 234).

En el número XLIV de 1880, también en la sección "Crónica General", vuelve a hacerse referencia a esta Asociación importantísima, con motivo de la inauguración de su primera exposición:

Dentro de breves días se inaugurará la primera Exposición del *Círculo de Bellas Artes*. Ni somos críticos, ni puede entrar la crónica en el examen de las obras presentadas, aunque un crítico la escribiese. Nos limitaremos a llamar la atención hacia esta primera muestra de vitalidad que da en público aquella Asociación importantísima, que en pocos meses ha realizado el difícil trabajo de reunir a los artistas y personas aficionadas a las artes, arbitrar fondos, constituir la Sociedad, buscar un local a propósito, instalarse, redactar y aprobar los reglamentos e

improvisar una Exposición.

Los que busquen abundancia de cuadros históricos, de los que se destinan a las grandes competencias oficiales, y que si dan nombre a algunos artistas, arruinan a los más, no encontrarán allí lo que desean; pero los que quieran ver una muestra espontánea, que apenas ha tenido tiempo para prepararse, de lo que se pinta actualmente; de las escuelas y estilo de casi todos nuestros pintores residentes en Madrid, desde los más famosos hasta aquellos que lo serán algún día, acudan el día de la inauguración al cuarto principal del núm. 5 de la calle del Barquillo, y harán un estudio útil y ameno.[...](Fernández Bremón, 1880: 314).

Después José Fernández Bremón argumenta que las grandes exposiciones, suponen un gran esfuerzo y no responden a las demandas del público de la época, que busca, por ejemplo, cuadros pequeños para decorar su casa, etc. Otra de las ideas que defiende, es la necesidad del contacto entre el artista y el público, siendo beneficioso para ambos, ya que fomenta la creatividad y orienta al artista sobre el gusto del cliente, y por otro lado invita al público a conocer y apreciar a sus artistas.

Más adelante, en el número XLVI, de 1880, se dedica un artículo a "La Exposición de Pinturas del Círculo de Bellas Artes", donde se describen los cuadros habidos en ella (Herrán, 1880: 366).

Por último, ese mismo año, en el último número, José Fernández Bremón, nos aporta un nuevo dato sobre la primera Exposición del Círculo de Madrid, la publicación de catálogo, que a su vez, se convierte en un hecho de gran novedad en nuestro país (frente al uso extendido de esta práctica en el resto de Europa). Este catálogo, vendido al precio de una peseta, contenía la lista de los cuadros, un prólogo y el álbum de *apuntes ilustrados*, o foto – grabados. También incluía la lista de socios y de miembros de la Junta Directiva:

El Círculo de Bellas Artes ha publicado el catálogo de su primera Exposición, que contiene la lista y enumeración de los cuadros, nombre de los autores y título de sus trabajos; un prólogo y el Album propiamente dicho o apuntes ilustrados que sirven como recuerdo de la Exposición a los que la han visitado, y dan idea de ella a los que no la pueden ver: este álbum es de gran novedad entre nosotros, y ya es indispensable en todas las exposiciones extranjeras: el procedimiento empleado para la reproducción de los dibujos es el foto – grabado, que se ensaya por primera vez en esta corte, según tenemos entendido.[...](Fernández Bremón, 1880: 395).

Al final del artículo se recoge la opinión de otro periódico, *La Correspondencia*, sobre la realización de este catálogo:

Se ha publicado el Catálogo ilustrado del Círculo de Bellas Artes, con dibujos originales de los autores. La parte de grabados es notable (Fernández Bremón, 1880: 395).

En el año **1881** el *Círculo de Bellas Artes* mantiene su actividad, y así cede su sala de exposiciones (sita en la calle del Barquillo, número 5, principal), durante los días 23, 24, 25 y 26 de Marzo para exhibir los dibujos presentados al certamen artístico convocado por *La Ilustración*. El Jurado de este concurso artístico estaría formado por alguno de los socios del *Círculo de Bellas Artes*. De esta forma, en el punto sexto de las bases del certamen se dice:

6º. Deseando la Empresa limitar su intervención a iniciar el Certamen y satisfacer el importe de los premios ofrecidos en la cláusula tercera, ha acordado renunciar a favor de los artistas que a él decidan acudir el derecho que le compete de designar el Jurado que haya de calificar las obras que se presenten. Obedeciendo a este propósito, ha tenido en cuenta la Empresa que, existiendo en Madrid, una Sociedad como el Círculo de Bellas Artes, que reúne considerable número de pintores, escultores y arquitectos de reconocida reputación, así como inteligentes aficionados, muchos de los cuales pertenecen también al mundo de las letras, ningún Jurado tan competente y con mayores garantías de imparcialidad como uno emanado de su seno, y libremente elegido por los mismos artistas que concursan en el Certamen [...] que constituirán el Jurado, tomados de entre la lista de los señores socios del Círculo de Bellas Artes (Carlos, 1881: 74).

También en 1881, en el número XXV, en la "Crónica General", José Fernández Bremón comenta:

Mientras Barcelona abre su Exposición artística, el Círculo de Bellas Artes de Madrid ha inaugurado la suya de acuarelas, en su local de la calle del Barquillo, núm. 5. Esa asociación artística era hace dos años un proyecto, y ya ha realizado con ésta su segunda Exposición: ha sido llamada varias veces para constituir jurado en cuestiones de corte, y entre sus socios se han distribuido muchas de las principales recompensas de la última Exposición oficial.

La Exposición de Acuarelas es pública y gratuita de día y por la noche: hay un registro donde consta el precio señalado por el autor a su trabajo, cuya noticia se facilita al que lo desea. Los cuadros nuevos y sus autores van teniendo para el público gran

interés: hay algo en esta afirmación que se parece a la curiosidad en los estrenos.

Las acuarelas expuestas son un álbum curioso, muestra de diversos estilos para el aficionado, y al que sigue su marcha periódica le sirven de estudio para apreciar las evoluciones del gusto y las tendencias del arte. [...](Fernández Bremón, 1881: 234).

De estas líneas, podemos extraer como conclusión, la siguiente: el Círculo de Bellas Artes parece responder perfectamente a sus expectativas, tanto en lo referente a la actividad del mismo (con dos exposiciones en dos años), como en la calidad de sus trabajos y valía de sus socios, alguno de ellos de reconocido prestigio. Estas exposiciones se celebran en el local de la Sociedad, en la calle del Barquillo número 5, y se caracterizan por ser públicas y gratuitas, con un horario amplio (diurno y nocturno). En la última se exhiben acuarelas y se da oportunidad a autores nuevos o pocos conocidos, a la vez que se intenta revalorizar esta técnica pictórica. Sin olvidar, la función didáctica de este tipo de muestras, ya que en ellas se aprecia *las evoluciones del gusto y las tendencias del arte.*

Más adelante, en el número XLVIII, se hace referencia a otras actividades realizadas en el *Círculo*, que tienen que ver con otros campos, como el de la música. También se reitera el prestigio y su importante labor cultural (Fernández Bremón, 1881: 386).

La historia del Círculo de Bellas Artes se sigue narrando, poco a poco, a lo largo de las páginas de *La Ilustración*. En el año **1882**, en el número XI, se escribe esto:

Las personas que visiten el salón del Círculo Artístico de la calle del Barquillo (y aconsejamos a los amantes del arte que no dejen de visitarle) tendrán una prueba más de que la iniciativa individual, cuando está sostenida por el estudio y vigorizada por constante aspiración al progreso, ofrece maravillosos resultados: el Círculo de Bellas Artes, fundado hace tres años por la exclusiva iniciativa de distinguidos artistas, ha inaugurado el 18 del actual, su primera Exposición del presente año, que puede servir de complemento, no vacilamos en señalarlo, a la última Exposición Nacional.

[...]

SS.MM. los Reyes y S.A.R. la Infante D^a Eulalia, acompañados del Excmo. Sr. Ministro de Fomento, se dignaron asistir a la

inauguración del Concurso, y felicitaron afectuosamente al Círculo de Bellas Artes (La Ilustración Española y Americana, 1882: 190).

En cuanto a los datos aportados en esta información, conviene analizar, en primer lugar, la referencia a los tres años de su fundación, que no parece muy segura, ya que la primera noticia de esta sociedad la tenemos en octubre de 1880. En segundo lugar, la aparición de personajes públicos importantes, con motivo de la inauguración de las exposiciones del Círculo, no es la primera vez que sucede en el caso del Ministro de Fomento, que ya visitó la Exposición de Acuarelas en 1881(Fernández Bremón, 1881: 234). Por último, hay que destacar la mención que se hace a la iniciativa individual., al estudio riguroso que mueve las actividades de esta asociación y a la aspiración de progreso de la misma.

En el siguiente número del mismo año, en la "Crónica General", se afirma que la Exposición del *Círculo de Bellas Artes* debe ser considerada desde dos puntos de vista. El primero como notable muestra del trabajo realizado por los artistas españoles del momento. El segundo, como certamen de utilidad para los artistas, ya que sirve como exposición y divulgación de su obra y la posibilidad de su venta. Esta última consideración se basa en la opinión de Fernanflor, seudónimo uno de los colaboradores habituales de las secciones artísticas de *La Ilustración*, Don Isidoro Fernández Florez. Valga como ejemplo la recogida de las siguientes palabras:

Esta idea, que es vieja, se va haciendo camino a través de las prácticas utilitarias de la época, porque si el amor al arte, es en el público, señal indudable de cultura, en las personas ricas ha de manifestarse ese amor, y por ende, esa cultura con la protección que otorguen a los artistas [...](Fernández Bremón, 1882: 194).

Esta selección interesa por la relevancia que se da a la necesidad de realizar actividades relacionadas con la cultura artística, de tal manera que se fomente el amor por el arte y a la vez la búsqueda de protección a los artistas. En el mismo texto se cita el ejemplo de algunos *amateurs*, como Don Lorenzo García y su galería artística, donde se pueden ver cuadros de Pradilla, Villegas y otros autores del momento[\[viii\]](#).

En 1883 se da noticia del derribo del edificio donde tenía sede hasta entonces el *Círculo de Bellas Artes*, en la calle del Barquillo. Se habla de la apertura de una nueva exposición, esta vez, con sede en el Ministerio de Ultramar, y que permanecerá abierta quince días. Se pide la colaboración de la prensa, literatos, arquitectos, aficionados a las artes, etc., para poder levantar un nuevo edificio que sirva de sede a la sociedad (Fernández Bremón, 1883: 322.).

Sobre esta exposición se hace comentario en el número XXII de 1883, acompañándose éste con un grabado. Es interesante porque se explica que en esta exposición, figuraban los bocetos del certamen convocado por la *Sociedad de Escritores y Artistas* para conmemorar el Centenario de Calderón de la Barca. Parece demostrarse así, el apoyo y colaboración de estas asociaciones, asentadas sobre bases similares de promoción y protección artística (Martínez de Velasco, 1883: 362-363).

En el número XXIII, José Fernández Bremón explica como la Junta Directiva del *Círculo de Bellas Artes* propone un proyecto de unión entre periodistas, literatos, arquitectos y otros aficionados a las artes para costear un edificio nuevo como sede del *Círculo*:

¿Quién sería el propietario de ese edificio? Pregunta Manuel Ossorio. El Documento lo dice. Sería el propietario, el capitalista, mientras no se le pague el caudal que representa el edificio. A medida que se fuese pagando su valor, serían copropietarios el capitalista y la Sociedad: cuando ésta haya extinguido su deuda, ella será la propietaria, como cualquier sociedad anónima lo es de su activo; ¿Y quienes constituyen la Sociedad? Los que tengan los títulos de socios propietarios (Fernández Bremón, 1883: 319).

Vemos aquí, la influencia del asociacionismo social – económico, de moda en estos momentos y que no encuentra problema para abarcar y extenderse a cualquier campo. Más adelante se dice:

Las verdaderas dificultades son: reunir el número necesario de socios; encontrar el capital; administrar y dirigir la Sociedad a los fines de su creación. Y acaso depende todo del hallazgo de unos cuantos hombres de acción [...].

Esto no es sino una aplicación de ideas ya muy extendidas y corrientes: asociarse para reunir recursos; utilizarlos acudiendo a un préstamo con esa base: crearse otros nuevos con el préstamo

y amortizar la deuda con ellos para resultar propietarios, y resultarlo por el trabajo que se acumula con el esfuerzo de los asociados, que supone el verdadero capital (Fernández Bremón, 1883: 319).

Se demuestra de esta forma, lo extendida que estaba la moda del asociacionismo.

En **1884** el *Círculo de Bellas Artes* mantiene su actividad, siendo noticia por la inauguración de un ciclo de conferencias sobre la historia de la escultura. El cargo de presidente sigue, en este año, en el catedrático y artista Don Juan Martínez Espinosa (Fernández Bremón, 1884: 27).

La última referencia que hallamos en 1884, sobre el *Círculo*, está en el número XLI, al comentar el renacimiento de la vida cultural en Madrid al llegar el otoño. Si la *Sociedad de Escritores y Artistas* prepara una exposición, *El Círculo de Bellas Artes* también ha empezado sus actividades y su clase nocturna de acuarela se encuentra cada vez más concurrida (Fernández Bremón, 1884: 266). Y, otra vez, aparecen juntas estas dos sociedades, trabajando juntas en el fomento y protección artística.

Durante **1885** se encuentra a lo largo de las páginas de *La Ilustración* varias alusiones a la aparición de un periódico ilustrado, denominado *Andalucía*. Se trata de una publicación, con carácter excepcional, y a modo de colección literaria y artística, cuyos beneficios obtenidos de la venta, se destinan al socorro de las desgracias producidas por los terremotos de Granada y Málaga. Dos de las sociedades colaboradoras son *La Asociación de escritores y Artistas* y *El Círculo de Bellas Artes*. La labor de éste, por ejemplo, es la de ceder su sede, ahora en la calle de la Abada, número 2, para recoger los dibujos destinados a la ilustración de dicho periódico (Fernández Bremón, 1885: 65; Fernández Bremón, 1885: 99; Fernández Bremón, 1885: 130; Fernández Bremón, 1885: 219; Fernández Bremón, 1885: 234; M.B., 1985: 258-259). La publicación tiene 16 páginas de ilustraciones y otras tantas de texto. El 26 de Abril es la fecha que se destinó para la salida de una edición de lujo, al precio de 5 pesetas.

En la "Crónica General" del número VII se da noticia de la unión de *La Sociedad Central de Arquitectos* y el *Círculo de Bellas Artes* en

un mismo local, pero manteniendo cada una su independencia y propios recursos (Fernández Bremón, 1885: 99).

En **1886** aparecen comentarios sobre la creación de un nuevo círculo literario y artístico en Madrid:

La música, la poesía, la declamación y el baile prestaron su concurso en una función a beneficio de un nuevo círculo literario y artístico que han proyectado, con excelente intención, escritores y artistas muy reputados e influyentes. En la escena del Real se verificó aquel beneficio, contribuyendo a él los principales artistas dramáticos que se encontraban en Madrid, y [...].

¿Qué porvenir espera al círculo que está ahora elaborándose? Desearemos que tenga una larga y brillante historia, y tan sólida organización como el Ateneo, la Sociedad de Escritores y Artistas, y como la unión reciente del Círculo de Bellas Artes y la Sociedad Central de Arquitectos. Deseamos su pronta inauguración (Fernández Bremón, 1886: 210).

Se reconoce en estas líneas, la importancia y actividad de varias instituciones y asociaciones. Además, se ratifica la unión del *Círculo de Bellas Artes* y *La Sociedad Central de Arquitectos*.

El número XX recoge la clausura de las clases nocturnas y la apertura de una sala de ventas en el *Círculo* (sito en la calle de la Abada, número 2, cuarto principal) donde se halla una exposición, cuya entrada es pública y se exhiben varios cuadros con su precio. De esta forma, vuelve a quedar clara la finalidad mercantil de estas exposiciones:

Pero el Círculo ha sustituido sus trabajos abriendo una sala de ventas, que constituye una pequeña pero interesante exposición. [...] La entrada es pública y cada cuadro tiene marcado su precio: todas las noches acuden muchas personas distinguidas a visitar [...], que se renueva con las obras de algunos otros artistas (Fernández Bremón, 1886: 330).

En **1888** se sabe que el *Círculo de Bellas Artes* está preparando una exposición (Fernández Bremón, 1888: 274).

En **1889** *La Ilustración Española y Americana* convoca un certamen artístico, cuyas obras presentadas a concurso, se expondrán al público durante los días 21, 22 y 23 del mes de Febrero, de ocho a once de la

noche, en los salones del *Círculo de Bellas Artes*, calle de la Abada, núm. 2, cuarto principal, galantemente cedidos para este objeto artístico por aquella importante sociedad (Carlos, 1889: 57; Carlos, 1889: 138).

En 1889 se verifica la colaboración estrecha entre el *Círculo* y *La Sociedad Central de Arquitectos*. Juntos celebran un banquete con motivo de la concesión de cuatro cruces a cuatro de sus socios:

El Círculo de Bellas Artes y la Sociedad Central de Arquitectos festejaron anoche con un banquete un suceso fausto: la concesión de cuatro grandes cruces a cuatro de sus socios, tres pintores y un escultor, los señores D. Manuel Domínguez, d. Alejandro Ferrant, d. Casto Plasencia y D. Jerónimo Suñol, que citamos por orden alfabético por no ser posible marcar preferencias entre artistas de su altura (Fernández Bremón, 1889: 154).

En el número XVI del mismo año, además de comentarse la gran actividad del Ateneo de Madrid, es noticia la exposición de pintura y escultura del *Círculo de Bellas Artes*:

El Círculo de Bellas Artes prepara una exposición de pintura y escultura que promete ser brillante y que se verificará en el pabellón de cristal, edificado cuando se hizo la Exposición de Filipinas para que sirviese de estufa de flores. Se cuenta ya con obras de los más distinguidos artistas, y se cree que contribuirán al buen éxito del certamen todos cuantos poseen obras terminadas. Ello es que los individuos de la comisión de exposiciones no se dan un punto de reposo para que se forme una galería interesante [...], pues a todos interesa que el público se aficione a ver y a juzgar cuadros y toda clase de obras de arte: sin esta educación, los artistas viven en una sociedad indiferente, que no estima ni da valor a su trabajo. Una exposición regular, aunque no produzca en el acto resultados materiales, aumenta los aficionados y concluye a la larga por ser provechosa a todo el que produce (Fernández Bremón, 1889: 250).

Aquí, observamos que por primera vez el *Círculo* realiza una exposición conjunta de pintura y escultura. Es interesante ver la importancia que se da a la finalidad y sentido de la misma. Por ello, a ella acuden gran cantidad de artistas, bien sean personajes distinguidos, bien sean autores no conocidos pero que tienen obra terminada. Se pretende conseguir crear una exposición, más o menos, permanente, *una galería interesante*, que contenga todo tipo de obras

de arte y que sirva como vehículo de formación y educación del gusto artístico del público. Se intenta fomentar la cultura artística de la sociedad, de tal manera que se sepa ver y juzgar un cuadro o cualquier otro producto de arte. El autor de estas líneas afirma que la indiferencia, en materia de arte, en que vive la sociedad de la época, conlleva a que la gente no sepa apreciar el valor del trabajo de un creador artístico. Una exposición regular sería la solución propuesta por D. José Fernández Bremón, ya que, aunque no se puedan estimar los resultados inmediatamente, ejerce una labor importante a largo plazo.

En el número XX se afirma la belleza del local que alberga la Exposición del *Círculo de Bellas Artes*, en el palacio cristal del Retiro, y se ratifica el patrocinio del Ministro de Fomento. La muestra, inaugurada el día 22 de Mayo de 1889, recoge doscientas cuarenta y ocho obras de pintura y escultura, que pueden ser vistas y compradas por el público asistente (Fernández Bremón, 1889: 314-315).

En la sección "Nuestros Grabados" se hace un comentario al grabado que páginas más adelante ilustra cómo es esta exposición del *Círculo* (Martínez de Velasco, 1889: 315).

En **1890** el *Círculo de Bellas Artes* inaugura un nuevo domicilio en Madrid, en la calle Libertad, número 16. Para ello, se abre una *Exposición de Blanco y Negro*, es decir de grabados, y dibujos. El presidente de esta sociedad, en este año, es el señor D. Bernardo Rico, que sigue manteniendo la gran actividad de la asociación. El texto que recoge esta información, aparece en la sección "Nuestros Grabado" y se ilustra con un grabado donde se aprecia cómo es la sala de lectura y la biblioteca, la clase de día para señoritas, la clase general de noche y el vestíbulo. El texto dice:

La inauguración pública del nuevo domicilio de la sociedad El Círculo de Bellas Artes, de esta capital (Libertad, 16) se ha verificado, en la noche del 6 del corriente, con una interesante Exposición de Blanco y Negro: allí no hay colores que fascinen la mirada del observador, sino dibujos, grabados y aguas fuertes presentadas por maestros y discípulos, por ilustres veteranos del arte y jóvenes principiantes que, con fe y esperanza, aspiran a imitarlos.

Pero no crean, [...]: para proceder metódicamente, lo primero es presentarles en la casa de la Sociedad, contando con la caballerosa galantería de su digno presidente, nuestro director artístico D. Bernardo Rico, y de todos los socios, y servirles de guía para visitar los salones y las clases.

Ayuda nos presta en esa visita agradable el dibujo de Manuel Alcázar que publicamos en el grabado de la página 77: ahí está el vestíbulo, severamente decorado con frisos y azulejos; entre los cuales se destaca el escudo nobiliario de la Sociedad, una hermosa cabeza de Minerva con el lema *Círculo de Bellas Artes*; ahí está el salón de lectura y biblioteca, también artísticamente decorado, y en cuya mesa central aparecen los principales periódicos y revistas de España y del extranjero; ahí están la clase de día, para señoritas y la clase general, de noche, que dirige el maestro Plasencia, las cuales son frecuentadas por numerosos jóvenes.

Y hecha la presentación y la visita, parándonos por espacio de breves momentos en las salas de conversación y de honesto recreo, enviemos nuestros plácemes al *Círculo de Bellas Artes* y despedámonos de esa Sociedad hasta los números próximos en que empezaremos a ocuparnos en el examen de la *Exposición de Blanco y Negro* (Martínez de Velasco, 1890: 74-75).

Y ciertamente, en el número VI, en su "*Crónica General*", José Fernández Bremón se ocupa de la *Exposición de Blanco y Negro*. Reconoce su éxito y buena crítica en prensa, y anima a su visita, ofreciendo los horarios de la misma, etc.:

La *Exposición de blanco y negro* en el *Círculo de Bellas Artes*, de que en otra sección se ocupa mi compañero Martínez de Velasco, ha merecido de toda la prensa de Madrid elogios que deben enorgullecer a los artistas que en ella toman parte. La *Exposición* fue nocturna en los primeros días y continúa siéndolo; pero ha habido necesidad, a ruego de familias distinguidas y con buen éxito de abrir la *Exposición* desde las seis hasta las ocho para que pueda ser visitada por los que comen tarde o luego asisten al teatro; la segunda visita se puede hacer desde las nueve de la noche hasta las once. Una suscritora nos consulta si las conveniencias sociales permiten asistir a la *Exposición* a los que se hallan de luto. Nuestra contestación es afirmativa: una *Exposición* no es una diversión, sino estudio; y cuanto más un recreo o distracción sencillos del espíritu. Si los que están de luto no pudieran entrar en un salón donde se exhiben cuadros, tampoco podrían hojear un álbum ni abrir un libro de láminas. La sociedad no tiene exigencias tan extremadas, y nuestra interesante suscritora abriga escrúpulos excesivos, en el mero hecho de hacer esa consulta; los museos y las exposiciones son capillas o templos del arte, y la de blanco y negro ni aun tiene el llamamiento del color, y casi, casi, rigurosamente hablando, es una *Exposición de medio luto*.

No nos ocuparemos de ella aquí, por estar recomendado su examen a persona competente, además, la circunstancia de pertenecer a la comisión organizadora del Certamen, que preside el Señor Lhardy, y haber trabajado asiduamente día y noche en su instalación, nos

impide hacer comentarios que pudieran creerse interesados. Sólo diremos que es la primera exposición en blanco y negro que se verifica en Madrid, y que ha de influir, a nuestro juicio, favorablemente en que la atención pública, dé valor e importancia al arte, difícil en su misma sencillez, que sabe dar color sin color y expresar la belleza sin más recursos que la línea y el claro oscuro (Fernández Bremón, 1890: 89-90).

En la sección de "Nuestros Grabados" se describe la Exposición y se hace comentario del grabado que páginas más adelante aparece. Se dice que se inauguró el cinco de Febrero para la prensa periódica, y el día seis para el público. En ella se exponen 125 obras de los socios del *Círculo de Bellas Artes*, ya de maestros, ya de discípulos. Su horario es nocturno, de seis a ocho, y de nuevo a once, dato que ya nos otorgaba la "Crónica General". Valgan estas líneas seleccionadas, para corroborar esta información:

EL "CÍRCULO DE BELLAS ARTES" DE MADRID.

La Exposición de Blanco y Negro.

Inaugurose en la noche del cinco del corriente para los representantes de la prensa periódica, y en la del día seis para el público en general, y es objeto diariamente de detenida visita para las personas que aman las Bellas Artes.

El salón (véase nuestro grabado de la página 101, hecho sobre dibujo del natural por Manuel Alcázar) está dispuesto con perfecto conocimiento del concurso, para que este produzca el debido efecto en el ánimo del observador: los dibujos y aguafuertes aparecen colocados a conveniente altura, y bajo plena luz de numerosos mecheros de gas, aumentada por reflectores; de manera que los detalles más delicados del perfil y del claroscuro obtienen singular realce y se destacan maravillosamente.

*Mencionaremos en abreviado índice las principales obras allí expuestas, originales todas de socios del *Círculo*, ya maestros que han conquistado un nombre ilustre en los fastos del arte español contemporáneo, ya jóvenes discípulos suyos que aspiran a imitarlos, con noble emulación, fe y entusiasmo. [...] (Martínez de Velasco, 1890: 90-91).*

En el número XLVII de 1890, se hace referencia a la apertura en Diciembre de una *Exposición de pasteles y acuarelas* por el *Círculo de Bellas Artes*, haciendo gala de su alta calidad y del gran número de obras que ofrece ver. En ella participan, no sólo jóvenes promesas, sino también mujeres:

Nos limitamos a indicar también ligeramente la apertura de la Exposición de pasteles y acuarelas, organizada por el Círculo de Bellas Artes. No podemos ser a la vez jueces y parte de una exposición a que hemos contribuido con nuestra ayuda, como individuos de la comisión correspondiente. Bien es cierto que nuestro trabajo ha sido modestísimo, aunque penoso. Sólo podemos decir en este instante que los trabajos expuestos son notables, abundando las firmas de maestros reputados, y haciendo buen papel el bello sexo y la juventud. La última Exposición de Blanco y Negro atrajo al local del Círculo, sito en el edificio mismo del teatro de la Alhambra, a todo los aficionados a las artes. La de pasteles y acuarelas ha de llamar aun más la atención de inteligentes y curiosos (Fernández Bremón, 1890: 370).

Sobre esta Exposición de pasteles y acuarelas, Federico Balart escribe un artículo en el número III del año **1891**. En él, da su opinión sobre los ejecutantes y las obras expuestas. De esta forma, describe los cuadros, habla críticamente sobre su calidad y estilo, etc. Pero, de estas líneas escritas sobre la exposición, hay que resaltar el comentario que recoge el autor. Afirma que se trata de una exposición del trabajo diario que ejecuta cada pintor, sin pretender superar al compañero, ni demostrar su mejor hacer sobre los demás, como ocurre en las Exposiciones bienales, internacionales, nacionales o universales. Por esto precisamente, se trata de una exposición con obras de baja calidad, disculpable, según el autor, por no ser exactamente una de éstas:

[...]

Para mí, el procedimiento es lo de menos: acuarela, pastel, aguada, óleo, fresco, todo me sabe bien cuando sirve de manto a la belleza; todo me sabe mal cuando sirve de capa a la vulgaridad.

Y ese es el caso más común en esta Exposición, aunque más disculpable en ella que en los certámenes más oficiales. Allí acude cada uno ante el público con la flor de su cosecha bienal; aquí sólo se expone, como en familia, el fruto del trabajo diario muchas veces preparatorio de otros más importantes. Aquí más que al público, se presenta cada artista a sus compañeros, sin ambición, sin pretensiones [...] (Balart, 1891: 43-46).

La opinión de Federico Balart enlaza con la de José Fernández Bremón en su "Crónica General" del Número XVI. En ella, comenta la

inauguración de una exposición de Bellas Artes en Barcelona, sobre la que se han escrito convocatorias y llamamientos en números anteriores de *La Ilustración* (*La Ilustración Española y Americana*, 1891: 118 y *La Ilustración Española y Americana* 1891: 222). De esta Exposición, destaca su *formalidad oficial*, y la intención descentralizadora de la misma con respecto al supuesto monopolio de Madrid. La causa atribuida por este colaborador es la entrega del periodismo madrileño a las exposiciones organizadas por otras asociaciones. Éstas han acaparado el favor de la prensa, que ha dejado de ser crítica con la calidad de las obras exhibidas allí. Este es el texto seleccionado para corroborar esto:

Barcelona ha inaugurado ya su Exposición de Bellas Artes, es decir, ha celebrado la formalidad oficial, aunque no se han recibido todos los cuadros que han de figurar en ella, ni se han colocado todos los objetos de arte. [...] Esta Exposición responde en parte al movimiento descentralizador que tiende a quitar a Madrid el monopolio de dar y arrebatarse reputaciones artísticas y literarias. Hace pocos años se necesitaba el exequátur madrileño para ser tenido por artista o por autor, y hoy la Exposición barcelonesa tiene autoridad artística, y son muchos los autores residentes en la capital y estrenar sus obras en provincias. ¿Qué ha pasado para que esto suceda? A nuestro juicio, la culpa la tiene el periodismo madrileño, que no trata de conservar su prestigio, y se ha entregado en perjuicio de sus intereses, a las asociaciones de amigos que acaparan los éxitos y distribuyen reputaciones con parcialidad irritante. [...] (Fernández Bremón, 1891: 258).

En el número XVIII, en la "Crónica General", José Fernández Bremón explica que la Exposición del *Círculo de Bellas Artes* celebrada en el Pabellón de Cristal del Retiro de Madrid, es la mayor ofrecida por esta asociación y que contiene gran abundancia de obras de grandes artistas. Recoge la lista de pintores que presentan su obra en ella y, a continuación, argumenta que se trata de una muestra que responde a las expectativas y demandas del mercado. Por eso, abundan paisajes, marinas, cuadros costumbristas, bodegones, y en general pintura calificada como "amable". Esto, según el autor, no es reflejo de un trabajo excesivo por parte del pintor, sino que más bien da idea de la espontaneidad y *condiciones naturales* de cada artista.

[...]

La lista de expositores es tan copiosa, que absorbe el espacio que a un solo asunto podemos dedicar. En ella constan firmas de las primeras y figuran nombres que serán ilustres algún día. No es Exposición destinada a la lucha del gran arte, sino por regla general a lo que más se conforma, según cada artista, con las exigencias del mercado. Paisajes, marinas, escenas de costumbres, caprichos, flores, notas frescas de color y bocetos agradables, que si no suponen un trabajo ímprobo, dan idea de las condiciones naturales del pintor; sin que falten por eso cuadros de estudio, de tal modo, que no se ve la Exposición, quiero decir bien vista, en una sola tarde. [...] (Fernández Bremón, 1891: 298).

Por último, en el mismo escrito, se afirma que esta muestra se ha convertido en *lugar de esparcimiento, de reunión y de recreo* (Fernández Bremón, 1891: 298). Está claro que, aunque no pueden negar la calidad de obras y autores de la misma, no alcanza el reconocimiento de las grandes exposiciones oficiales.

En la sección "Nuestros Grabados", se hace alusión, favorable en ambos casos, pero en números distintos, a la Exposición de Pintura y Escultura de Barcelona (Martínez de Velasco, 1891: 274-275) y a la Exposición del *Círculo de Bellas Artes*, celebrada en el Pabellón de Cristal del Parque de Madrid (Martínez de Velasco, 1891: 330-331). Estos comentarios, como es habitual en los que aparecen en esta sección, están acompañados por grabados.

En **1892** el *Círculo de Bellas Artes* mantiene su actividad y celebra un baile de máscaras para realizar una venta cuyos beneficios irán destinados al Hospital General. Los productos vendidos son unas novecientas panderetas con música, versos y pinturas de los principales artistas. Además publicará un número extraordinario con dibujos, fotograbados y cromos de estas panderetas y juguetes:

El baile de máscaras que prepara en el Teatro real el Círculo de Bellas Artes, promete dejar recuerdos gratos: desde luego producirá algunos recursos al Hospital General con la venta a beneficio de éste de unas novecientas panderetas, que contienen música, versos y pinturas, formadas por compositores, poetas y artistas conocidos. [...] El Círculo prepara al mismo tiempo la publicación de un número extraordinario con más de sesenta dibujos, entre fotograbados y cromos, de las citadas panderetas y juguetes. [...] (Fernández Bremón, 1892: 110).

En el número XXIV se da noticia de una acusación hacia esta

asociación. Puesto que el Jurado de las Exposiciones lo elige la Junta Directiva, y se sospecha de cierta predilección en la elección de los ganadores, se pide la convocatoria de *reuniones de expositores*, sean o no sean socios del *Círculo*, para elegir a los miembros de cada Jurado:

*Un estimable artista y crítico de artes ha tenido la inadvertencia de dar oídos a murmuraciones que no podrían justificarse con hechos, atribuyendo a la Junta directiva del *Círculo de Bellas Artes* el propósito de convocar reuniones de expositores, para que estos voten la candidatura de dicha Junta, cuando se elijan los jurados en la próxima Exposición, siendo el objeto distribuir los premios a los amigos y conocidos. [...]. Lo que ha sucedido otras veces, y [...], es que los artistas que acuden a Madrid con motivo de las exposiciones, y no son socios del *Círculo*, han pedido su local a la Sociedad para celebrar reuniones electorales preparatorias, y el *Círculo* les ha facilitado su local, en donde han deliberado libremente y acordado que les parecía bien. [...]: la intriga, si la hay, no se hará en el *Círculo de Bellas Artes*, sino en el local de la misma Exposición (Fernández Bremón, 1892: 392).*

En el número XL, José Fernández Bremón confirma la publicación de un álbum por el *Círculo*, dedicado a Colón, donde han colaborado todo tipo de artistas (músicos, literatos y pintores). También cita la próxima exposición que inaugurará esta Sociedad, esta vez dedicada a a cabezas y abanicos:

*También el *Círculo de Bellas Artes* ha festejado el Centenario publicando un hermoso álbum dedicado a Colón, original, artístico, variado y ameno, con la firma de los pintores, literatos y músicos más acreditados, de los cuales excluimos la nuestra, por supuesto, que sólo representa entre las de aquellos maestros la amistad antigua de un consorcio. Y ha organizado una bonita exposición de cabezas y abanicos, interesante y nueva: [...]* (Fernández Bremón, 1892: 286).

En **1893** hay dos noticias sobre el *Círculo de Bellas Artes*, que se centran en dos de sus actividades realizadas en ese año.

La primera es de Febrero, y simplemente comenta cual es la colaboración del *Círculo* en la preparación del baile anual de la Sociedad, que tendrá lugar en el coliseo real:

Hay allí una exposición de vitelas para abanicos, pintadas por

los socios para obsequiar a las damas que concurran al baile del Círculo en el regio coliseo.

Por espacio de algunas semanas los socios del Círculo han celebrado veladas preparatorias, y sus obras de arte, que pasan de dos mil, cubren hoy las rojas paredes de los salones: en un grupo de vitelas hay numerosos paisajes del maestro Martín Rico, marinas de Martínez Abades, [...] (Martínez de Velasco, 1893: 74-75).

Por supuesto, hay un grabado que recoge la imagen de estas veladas preparatorias del baile anual.

La otra noticia es sobre la Exposición del Palacio de Cristal del Retiro. Se dice de ella que está bien presentada y que contiene obras de gran calidad y que a ella han acudido artistas relevantes. Se destaca que se haya permitido la entrada del público para ver barnizar los cuadros expuestos [\[ix\]](#). Vuelve a marcarse las diferencias entre este tipo de exposiciones y las marcadas como oficiales. Si en las últimas los cuadros exhibidos son fruto de un elaborado trabajo y estudio, en las primeras se expone lo que ha salido de forma natural y caprichosa:

El Círculo de Bellas Artes ha inaugurado su Exposición en el Palacio de Cristal del Retiro y por primera vez se ha permitido la entrada al público para presenciar el barnizado de los cuadros, que los franceses llaman vernissage. La Exposición está bien presentada, y hay en ella trabajos importantes y firmas de las mejores. Si a las Exposiciones oficiales acude el artista con cuadros suyos muy pensados que representan un esfuerzo y quizás una desviación de su talento natural, en ésta, como en casi todas las del Círculo, se le sorprende como en el interior de su estudio, dejando volar su pincel de un modo más natural y caprichoso (Fernández Bremón, 1893: 318).

En Mayo de **1894** El Círculo de Bellas Artes inaugura una Exposición artística en el palacio de la Biblioteca. José Fernández Bremón la describe como dos exposiciones en una. La primera incluiría los cuadros que cada pintor presenta y el catálogo en el que constan, y la segunda sería las obras remitidas para la rifa, con cuyos beneficios se costeará el monumento a Don Diego Velázquez. Se trata de una muestra de gran calidad y a la que acude bastante público, debido tanto a la belleza de sus obras como a lo bien dispuesta que está la exposición. Esto queda reflejado en las siguientes líneas:

El Círculo de Bellas Artes ha abierto su Exposición artística en el palacio de la Biblioteca. Los que fuimos socios fundadores de ese centro asistimos con interés a todas sus manifestaciones de vida, y la presente es de las más animadas y simpáticas. Hay dos exposiciones en una: los cuadros que presenta cada pintor y que constan en el Catálogo con sus precios, y los que se han remitido para la rifa, que tiene el noble objeto de erigir una estatua a D. Diego Velázquez. Lo espacioso de las salas, lo bien dispuesto de la instalación y muchos cuadros primorosos en una colección numerosa y digna de estudio atraen bastante concurrencia (Fernández Bremón, 1894: 310).

Por último, el autor concluye diciendo que en esta exposición el único juez es el público que a ella asiste, puesto que no hay premios como en los certámenes oficiales:

[...]; en estas Exposiciones libres el público es el único juez, porque de otro modo hubiera el Círculo adjudicado premios como en los certámenes oficiales: [...] (Fernández Bremón, 1894: 310).

Sobre esta exposición escribe un artículo D. Pedro de Madrazo, titulado "Pintura. Cuarta Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes". En él describe la exposición (Madrazo, 1894: 343-346).

En este mismo año, en el número XLVI, y con motivo de la muerte del director artístico de *La Ilustración*, Don Bernardo Rico, se recuerda que el *Círculo de Bellas Artes*, durante ocho o nueve años, estuvo bajo la presidencia de éste, además de estarlo, durante los primeros años de formación, bajo la de Martínez de Espinosa y Casado del Alisal. Se afirma que gracias al señor Rico, el *Círculo* salió adelante:

[...] ¡Pero qué años tan difíciles!. A la constancia y al carácter de nuestro amigo debe en gran parte haber vencido los obstáculos, ya buscando recursos cuando apuraba el déficit, ya animando a los artistas para el trabajo colectivo, fuente de los ingresos, ya suavizando enemistades: pues si los artistas, entre los cuales tenemos tantos buenos amigos, son particularmente los mejores que hemos tratado, en conjunto son modelo de indisciplina. [...] (Fernández Bremón, 1894: 354).

En **1895** el *Círculo de Bellas Artes* duplica el número de sus socios al inaugurar su nueva sede, en la calle del barquillo, número 11. En la "Crónica General" del número II de Enero, se da noticia de

la reunión celebrada en este nuevo local, para elegir la Junta Directiva, de la que se da detallada relación. Además se da información sobre los diferentes departamentos y actividades. Aunque se afirma que esta Sociedad lleva diecisiete años de vida, las primeras noticias de la misma que aparecen en *La Ilustración*, son de Diciembre de 1880[x]. También diferentes sedes que la asociación comenta la cantidad de miembros que lo componen, recalcando que no es imprescindible ser artista para engrosar la lista de socios del *Círculo*:

El Círculo de Bellas Artes ha tenido en pocos días una transformación y se ha cuadruplicado el número de socios al instalarse en el hermoso edificio de la calle del Barquillo, núm. 11. La reunión celebrada ayer para elegir la Junta Directiva se efectuó en el salón principal, debajo del andamiaje colocado para que los socios artistas decoren las paredes al estilo del renacimiento: tienen casi terminada la sala japonesa, y el café árabe se halla muy adelantado; funcionan la clase nocturna de acuarela y las dependencias y servicios, y aunque el frío no permite utilizar por ahora el hermoso jardín, será un gran desahogo más adelante. Después de diecisiete años de vida, el Círculo de Bellas Artes vuelve a la calle en que nació, y de la cual hubo de mudarse por derribo del edificio y apertura de la calle que conduce al teatro de la Alhambra. Hemos seguido desde su fundación todas las vicisitudes de ese Círculo, que tiene para nosotros carácter familiar, sus exposiciones y sus clases; hemos visto convertidos en maestros los discípulos, y como a más de lugar agradable que nunca rindió culto a los vicios, pues no lo es el clásico tresillo, es ante todo una reunión artística de importancia, aunque no sea necesario ser artista para ingresar en la sociedad, nos congratulamos de su estado próspero. La Junta Directiva elegida anoche es la siguiente:

SECCIÓN PRIMERA.- Presidencia.- D. Luis Álvarez; secretario general, D. Antonio Garrido; tesorero, D. José Suarez; vocales, D. Jerónimo Suñol, D. Alejandro Ferrant, d. Tomás Bretón, D. Antonio Cordero.

SECCIÓN SEGUNDA.- Exposiciones.- presidente, d. Juan Espina; secretario, D. Silverio de la Torre; vocales, don José Garnelo, D. Cecilio Plá, D. Aniceto Marinas, D. Agustín Lhardy, D. Marcelino Santa María.

SECCIÓN TERCERA.- Clases.- Presidente, D. Joaquín Sorolla; secretario, D. Ramón Pulido; vocales, D. Ángel Andrade, D. Manuel Villegas, D. Ignacio Ugarte, D. Antonio Parera, D. Miguel Ángel Trilles.

SECCIÓN CUARTA.- Gobierno interior.- Presidente, D. Manuel Ducasi; secretario, D. Felipe Barrantes; vocales, don José López Silva, D. Manuel Heredia, D. Ricardo Magariño, D. Alfredo

Rodríguez Biforces, D. Antonio córdoba (Fernández Bremón, 1895: 26).

La siguiente noticia sobre *El Círculo de Bellas Artes* la encontramos en Junio, en el Número XXII, cuando en la sección "Nuestros Grabados" se comenta el grabado que recoge la fiesta del *Círculo*. Se verifica que se trata de una sociedad de las más activas de Madrid, así como su nueva sede en el palacio de la calle del Barquillo:

Desde que el Círculo de Bellas Artes dejó su antigua y modesta casa de la calle de la Libertad por el palacio que ahora tiene en la calle del Barquillo, ha llegado a ser, sin duda alguno, de las sociedades de vida más activa y brillante que hay en Madrid [...].

La última fiesta verificose en el indicado jardín, donde en poco tiempo se había improvisado un elegante teatrillo. [...] (Martínez de Velasco, 1895: 371).

Por último, se vuelve a mencionar esta asociación, en el número XXXI, con motivo de la muerte del dibujante Alfredo Perea. Las líneas que nos interesan, entresacadas de un breve resumen que en la "Crónica General" se hace de su vida, aunque no aportan ningún tipo de información novedosa, son las siguientes:

Sólo creemos que haya enviado una vez un cuadro a las Exposiciones oficiales, que obtuvo mención honorífica en 1860. En cambio sus obras han figurado siempre con honor en las Exposiciones particulares de la Sociedad de Acuarelistas y el Círculo de Bellas Artes (Fernández Bremón, 1895: 98).

De esta manera, hemos hecho un recorrido a través de los escritos y, comentarios encontrados en *La Ilustración Española y Americana*, hasta 1895, sobre la formación y desarrollo del *Círculo de Bellas Artes*.

Ha quedado demostrado que se trata de una de las sociedades con más vida y actividad de las halladas en el panorama artístico español. Se ha demostrado que fue imitada en otras provincias con iniciativas similares.

Al leer todas las referencias citadas, se puede apreciar que la

Asociación de Escritores y Artistas y *El Círculo de Bellas Artes*, aunque diferentes, caminaron de la mano e hicieron actividades culturales juntos, sin entrar en competitividad destructiva. Se ve como ambas intentan crear una base cultural interesante en España, promoviendo la producción artística desde todos sus campos. Las dos se encuentran con el mismo panorama desolador, y con una sociedad y cultura estancada en lo antiguo y reticente a adoptar las novedades europeas.

A través del estudio de la información hallada en prensa, se ha pretendido demostrar la importancia de este medio como fuente de información del Arte Contemporáneo, a la vez que se ha intentado contactar directamente con las fuentes de esa época, recogiendo la opinión pública y de los intelectuales del momento, sobre una forma de patrocinio artístico, lejana a lo marcado y guiado por la oficialidad y cercana a las iniciativas particulares que empezaban a surgir en España (y que ya eran frecuentes en el resto de los países europeos) y que nacía de los propios artistas.

Otras iniciativas asociacionistas. La iniciativa privada.

A finales del siglo XIX, la prensa española recoge en sus escritos la opinión y el análisis sobre la protección de las artes en España. Establece que las artes no pueden prosperar si el público no les concede su protección. Se afirma que el interés del Estado no es suficiente y por tanto, es necesario la creación de asociaciones desde el propio núcleo artístico. Así por ejemplo, *La Época*, ya en el año 1866-1867, reconoce como medio más eficaz las asociaciones de carácter particular formadas por personas acomodadas y artistas, a modo de las que funcionaban ya en otros países como Gran Bretaña (*Art Unions*), Francia (*Sociétés d'Encouragement des Arts*), Alemania (*Kunstvereine*) o Italia (*Società Promotrice*). Estas sociedades se formaban por participación en acciones que se suscribían por una cantidad de dinero determinada. Con las subvenciones y las compras de particulares se realizaban exposiciones. En ellas se solía repartir una memoria a cada suscriptor, se sorteaban cuadros, etc. Con los beneficios se adquirían lienzos, estatuas, dibujos, grabados, libros de arte, etc. (Anónimo, 1867: 302-303).

La estimulación de las artes en España, sin embargo, pertenece en esta época, más al campo del pensamiento por parte de los

intelectuales y amantes del arte, que al de la realización práctica de tales asociaciones.

Antes de abarcar este estudio sobre las asociaciones y corporaciones de artistas, merece la pena comentar otro tipo de estimulación artística. Se trata de la promoción y patrocinio de las artes por medio de loterías, certámenes, premios, etc. Las noticias en prensa, hasta la fecha estudiada, son escasas. La primera referencia la hallamos en 1877, en el número XXI. Dice así:

En Barcelona se ha abierto una lotería para levantar con su producto un mausoleo a la memoria del dibujante Don Tomás Padró, que ha fallecido recientemente. Muchos son los regalos que se han hecho para sostenerla: entre otros, Don Francisco Pegés Cabañeras e hijo han regalado dos aldeanos romanos, en barro cocido, que figuraron en la exposición de Filadelfia... (Jhony, 1877: 326).

En 1888, en el número X, se hace mención de un sorteo de 250.000 billetes, para sufragar los gastos de la Exposición Universal de Barcelona (Fernández Bremón, 1888: 170). Esta idea también la encontramos en La Exposición de París de 1889, que organizó una tómbola para costear la vista a la exposición de *cierto número de maestros de las escuelas departamentales y de obreros, capataces y gente de campo de todo el territorio de Francia (La Ilustración española y Americana, 1889: 310).*

Las noticias sobre certámenes son mucho más frecuentes, y por ello no vamos a entrar en el análisis de las mismas, debido a la extensión del artículo.

Asociaciones y cooperativas a partir de la iniciativa de los propios artistas y de iniciativas de carácter particular.

Se pueden distinguir varios tipos de asociaciones o de agrupaciones de artistas. Primero, aquellas creadas desde las instituciones oficiales y que por tanto cuentan con su reconocimiento y apoyo, por ejemplo la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En segundo lugar, las creadas a partir de la iniciativa privada, pero que pueden recibir ayudas oficiales y fomento, como el Círculo de Bellas Artes. En tercer lugar, aquellas asociaciones formadas desde lo privado y que se sustentan con el capital de sus socios, que trabajan al margen de la oficialidad y que se centran en la promoción artística

y la protección de los autores.

A través de la lectura de la Ilustración Española y Americana, se puede decir que, entre los años 1870 y 1895, estas asociaciones o sociedades eran las siguientes:

La más antigua sería una sociedad fundada en Barcelona, hacia 1868, con sede en la calle Cortes, a la derecha del Paseo de Gracia y formada por artistas jóvenes y por otros asociados, quienes debían de pagar una cuota de suscripción. A cambio sus miembros pueden participar en los concursos y rifas que se organicen, visitar el salón de exposiciones durante todo el año, visitar a los artistas y observar su forma de trabajo, entre otros beneficios.

La Asociación mantiene una exposición permanente y realiza algunas temporales (con obras de los artistas asociados o de otros socios coleccionistas), con la finalidad de la venta de cuadros en beneficio de sus socios – artistas. En el certamen anual se realiza un concurso por lotes, bajo el producto de las suscripciones, de la venta de entradas y de catálogos. Esos lotes permiten la elección de uno de los cuadros expuestos (según la cuantía) por parte del socio, y se entrega al autor el precio en metálico. De esta manera los asociados pueden aspirar a algún premio, que algunas veces puede llegar a superar el importe de la cuota de suscripción, y que les motiva a colaborar y promover el genio artístico con sus visitas al centro, entre otras cosas.

Es evidente que asistimos a un ejemplo de asociación producto de la iniciativa privada y particular, sin apoyo oficial. Es más, en la misma noticia que a continuación reseñamos, se da cuenta de las críticas recibidas en otros ejemplares de la prensa donde se recoge la sensación de la mala calidad de este tipo de iniciativas, del poco prestigio de los artistas que en ella se cobijan....evidentemente, por estar al margen de lo institucional y establecido. Sin embargo, el autor, reconoce lo valioso del proyecto, el esfuerzo y el interés de los asociados (y no así la envergadura de las obras expuestas) y hace hincapié en la necesidad de este tipo de sociedades para el progreso de un país, a nivel cultural y artístico.

La noticia está firmada por José Puiggarí en **1870** y dice así:

Sobre las bases de la Antigua Sociedad de Amigos de las Bellas Artes, se formó hace dos o tres años otra nueva, cuyo principal

núcleo son los mismos artistas o la parte más ardiente de la juventud que sigue sus inspiradores; y contando solo con su propio esfuerzo y entusiasmo, levantó en la calle de las Cortes, a la derecha del Paseo de Gracia, un bonito local para exposiciones, donde anualmente celebra una general, además de la perenne, en que cada socio puede ofrecer el resultado de sus trabajos o de sus adquisiciones.

En puridad, esta exhibición permanente o accidental es un mercado, no ya interior entre los socios, sino público, a beneficio de cualquiera de los exponentes cuyas obras obtengan salida; con la diferencia de que en el concurso anual se verifica un concurso por lotes, bajo el producto de las suscripciones, de los derechos de entrada al salón y de la venta de catálogos; y esos lotes por su cuantía de mayor a menor, dan facultad para escoger entre los cuadros expuestos, de los que se entrega al autor el precio en metálico.

Semejante sistema reúne visibles ventajas: los asociados artistas o no, tienen opción a premio, que a veces supera el importe de sus cuotas de suscripción, prescindiendo de la libertad de frecuentar el salón todo el año, familiarizarse con los maestros, estudiar o admirar sus producciones, y, sobre todo merecer bien de ellos y de las artes con la protección que les dispensan. Los artistas además de un palenque siempre abierto a su ingenio, hallan un estímulo en la concurrencia de sus compañeros, cuyas obras les aleccionan, pues conforme dijo Cervantes de los libros, no hay autor tan malo que encierre cosa buena; y por otro concepto, el estímulo de la recompensa les mueve a apurar sus facultades, por cuanto la elección suele recaer, como es natural, en las obras superiores.

Bajo esos respetos mercantiles, hijos en cierto modo de una necesidad, no juzgamos haya andado certera la crítica que de esta exposición se ha hecho en diferentes reseñas de prensa local, por solo el rigor del análisis filosófico a que se presta, y a que, en simples tesis, confesamos debe prestarse cualquier esfuerzo, empresa o trabajo que envuelva tendencias de generalización. Pero ahí cabalmente está la diferencia: la exposición de que tratamos no es un esfuerzo extraordinario, una de aquellas manifestaciones que a grandes periodos celebran las capitales de primera nota, una nación o varias naciones entre sí, para solemnizar faustos sucesos, optar a distinciones determinadas, o simplemente revelar el estado de conocimiento del país; sino el producto laborioso y casi obligado de la iniciativa particular, sin subvención ni apoyo moral de ninguna clase, antes al contrario, hinchando quizá con rivalidades y ojerizas, sin concurrencia de muchos artistas valiosos, y sin pretensiones en los mismos concurrentes de haber llegado o aspirado a lo mejor.

Podrá esto hacerse sensible a cuantos desean de corazón el progreso y el mayor desarrollo de las artes entre nosotros; pero dadas las condiciones de la sociedad expositora, y las muchas desventajas, particularmente de circunstancias con que lidia a

pesar suyo, fuerza es apreciar sus tareas bajo este concreto punto de vista, sin que haya derecho a sacar juicios y deducciones absolutas de un concurso que ni siquiera debe llamarse tal, porque no lo es en el fondo, en la intención, en las causas ni en los medios.[...] (Puiggarí, 1870: 222).

El artículo continúa con una reflexión sobre la orientación moral de los creadores españoles y con un análisis de los cuadros expuestos por géneros y temática, de las esculturas, grabados, y otros objetos artísticos allí recogidos. Se acompaña con dos grabados de dos de los cuadros expuestos. Pero lo importante de dicho escrito es, precisamente, la correspondencia de esta exposición con la de las sociedades de artistas a las que ya hemos hecho referencia anteriormente. Es conveniente destacar la aparición de términos como *socios, suscriptores, sorteo por lotes, iniciativa particular sin subvención ni apoyo moral de ninguna clase*, que la relacionan con la labor de estas instituciones de propagación y estímulo de las artes. También me parece relevante la consideración de tales actos como signo de progreso y desarrollo, y la comparación de este tipo de exhibiciones con las que proliferan en esos momentos: las Exposiciones Universales, Nacionales e Internacionales, de tal manera que se aprecia la diferencia de interés y sentido de ambas.

Hay otra referencia en Barcelona. Julio Nombela cita un modesto local destinado a la exhibición de obras artísticas, sin restringir la procedencia regional de éstas. Sus palabras vienen envueltas de referencias morales al mal momento ético que pasan las artes en España:

[...]

En Barcelona, donde existe un modesto local destinado a la exhibición de obras artísticas, se prepara una Exposición de Pinturas, en la que aparecerán cuadros, no solo de los pintores catalanes, sino de otros muchos artistas de Madrid.[...] (Nombela, 1870: 82-83).

En **1871** hay una crónica artística que nombra los diversos *impulsos de superiores jerárquicos* europeos. Así en Baviera se convocó un concurso para la presentación de un nuevo estilo arquitectónico, en Francia para la mayor creación artística, etc. En general, lo que se transmite a través de estas letras, es que el panorama artístico era evaluado como desolador por estos cronistas, ya que estos concursos o se declaraban desiertos o se reconocía públicamente la baja calidad

del nivel de los mismos (Castro y Serrano, 1871: 30-34).

En ese mismo año, otro artículo recoge la idea de promoción artística por parte de la prensa, corporaciones y particulares (Urgelles de Tovar, 1871: 523).

En **1872** aparece la noticia de un certamen artístico en Sevilla que recoge lo siguiente:

[...];

la iniciativa individual, movida por un sentimiento de verdadero patriotismo, fundaba en aquella metrópoli una sociedad dirigida a proteger y fomentar las artes bellas. Muy pronto el éxito mostró lo oportuno y conveniente del acuerdo. Establecida en Alcázar, con una exposición permanente, en el salón llamado de Carlos V, otorgando distinciones, realizando compras y haciendo participar a todos sus miembros de la ventaja de la asociación; la sociedad a que nos referimos ofrécese como punto de partida de un renacimiento artístico, que no por ser local y modesto hasta el presente, merece menos atención y simpatía de parte de cuantos se interesan por el desarrollo de nuestra cultura.

[...];

Indudable es que sus efectos saludables empiezan a sentirse, y que de continuar funcionando, derecho hay para esperar frutos aun más halagüeños que los que hasta ahora produjo su generosa iniciativa en brevísimo periodo. Protegiendo a los artistas, estimulándolos a intentar más altas empresas, facilitándoles en ciertos límites medios para acometer estudios, viajes y trabajos de importancia, la sociedad hispalense ha puesto término a la inercia en que yacían aquellos pintores, suscitando un movimiento artístico que traduce en resultados de diferente carácter, favorables todos al fin primero y superior que hubo de inspirar a sus ilustrados fundadores.- Prescindiendo del número de obras vendidas durante los tres años que lleva de existencia, ha coincidido con su establecimiento el hecho muy significativo de que varios apreciables artistas sevillanos, aguijados por el estímulo, se hayan decidido a trasladarse a Roma ganosos de mejorar su educación y dar más noble empleo a sus facultades. Figuran entre estos artistas, que sin protección alguna del Estado, de la provincia y del municipio, abrazaron una empresa que en otras partes reclama como circunstancia precisa los subsidios de la nación representada por alguna de sus instituciones, don José Villegas, don Manuel y don Luis Jimenez, don Francisco Peralta, don Virgilio Matoni y don N. García.

Muy jóvenes todos ellos, con excepción de uno solo, sin recursos pecuniarios, hallaron, no obstante, medios en su propia laboriosidad o en el generoso apoyo de alguna persona [...].

[...] Demás de estos hechos, que atribuimos en mucho a los conatos de la Sociedad protectora de las bellas artes, cúmplenos escribir algunas líneas sobre el certamen que ha promovido

recientemente, no ya entre los artistas indígenas, sino entre cuantos resolvieran acudir a él sin distinción de escuela ni nacionalidad. Quedaba a voluntad del concurrente la elección del tema [...], y el esfuerzo había de premiarse con una medalla de oro y la cantidad de mil quinientas pesetas, recompensa mucho menos que insignificante si se considera que el lienzo quedaría como de la propiedad del expositor.[...] (Tubino, 1872: 459-462).

La noticia se convierte en interesante para nuestro estudio al relacionar este tipo de asociaciones particulares con las iniciativas del Estado (las ya mencionadas Exposiciones Universales, Internacionales, etc.). Destaca su intención protectora y promotora de las artes, el estímulo que proporcionan a los jóvenes artistas, tanto moral como económico, y el éxito de sus convocatorias de premios y exposiciones.

El artículo es extenso ya que describe las obras de algunos de los artistas participantes, pero esta amplia dedicación de letras nos aporta la importancia de estas iniciativas y el apoyo que recibían por parte de la prensa ilustrada.

En **1873**, cabe destacar, por la proximidad geográfica, una referencia a un colectivo privado, en Portugal, dirigido por el señor Daniel O’Ryan, que organizaba una exposición regional hispano-portuguesa, de productos artísticos, industriales, etc. (García Cadena, 1873: 578).

En **1875**, en el número XVI de Abril, se hace la primera mención de la existencia de una *Asociación de Escritores y Artistas* con motivo de la conmemoración de una sesión literaria y artística, acaecida en el senado, en honor de Miguel de Cervantes (Martínez de Velasco, 1875: 266-267).

En el número XXVII del mismo año, se nombra la exposición permanente de un particular, el señor Bosch (Martínez de Velasco, 1875: 34).

El número IV de **1877** contiene una breve explicación sobre una exposición artística e industrial, organizada por el *Centro de Maestros de Obras de Cataluña*. En ella se habla de la apertura de un local nuevo para dicho centro y su inauguración con una exposición de artículos no sólo artísticos, sino de gran variedad. El interés de la noticia está en el patrocinio particular y en la asociación para estos fines de un colectivo de pintores, escultores, arquitectos... Las

instalaciones son funcionales, dignas y reconocidas en la ciudad. Es importante apreciar la valoración positiva del público y de la prensa local. No es un modelo como el de las sociedades y asociaciones europeas, pero su existencia indica la aceptación de colectivos y locales, con programaciones artístico-culturales, al margen de las institucionales y de los ya reconocidos Ateneos y Círculos de Bellas Artes. La noticia, acompañada de un grabado ilustrativo, dice así:

Durante la feria de Navidad la culta Barcelona ha dado una prueba más de la actividad de sus hijos, y de que los pueblos ilustrados se bastan a sí mismos para realizar grandes pensamientos.

La clase de Maestros de Obras, que en la ciudad condal goza de alta estima por la reputación artística de sus individuos, inauguró el 21 de diciembre un nuevo local para su Centro (calle del Pino, num. 5, cuarto segundo) por medio de una notable Exposición artística e industrial.

En la decoración de los salones, en la composición de los grupos, en el orden de las salas, en todo se revelaba una severa unidad artística, y justos fueron los plácemes que los Maestros de Obras recibieron de las primeras autoridades y corporaciones, y del escogido público que cotidiano visitaba el espacio local.

Cuatro grandes salones y una elegante Secretaría, a parte de las dependencias auxiliares, constituyen el nuevo local del Centro: dos de aquellos están destinados a Museo, uno a Biblioteca y otro para celebración de sesiones. En la Secretaría se presentó al exposición de acuarelas, fotografías y grabados; las dos salas del Museo (que aparecen representadas en el primer grabado de la pág. 68) se comunican por un rico pórtico de gusto pompeyano, en cuyo friso se leen los nombres de Herrera, M. Ángel, Fortuny, Fabre, Viladanot, Velázquez, etc., escultores, arquitectos y pintores de universal nombradía, y en ellas se verificó la exposición de 115 obras de pintura, 22 de escultura, y 90 de arquitectura y objetos artísticos; la Biblioteca se convirtió en una rica y notable Exposición retrospectiva; el salón de sesiones, que es de gusto ojival, se reservó a dos grandes cuadros y a una acuarela del inolvidable Fortuny, la Batalla de Wad-ras, El juego de la pólvora, y el Embarque de los voluntarios catalanes para África.

Figuraron allí también completos muestrarios de ferretería, carpintería, cerámica, piedras naturales y artificiales, papeles pintados, obras de talla, grabados, fotografías, etc., y una bella colección de vasos de barro, imitación del antiguo, que presentó D. José Manjarrés, catedrático de Teoría e Historia de las Bellas Artes en la Academia de Bellas Artes e Barcelona.

Concluiremos añadiendo que este bellísimo concurso ha sido

organizado por una sola corporación especial, por la clase facultativa de Maestros de Obras, sin otros recursos que los suyos propios, la fe y el entusiasmo de los que la prepararon, y la leal y digna cooperación de pintores, escultores, arquitectos e industriales catalanes (Martínez de Velasco, 1877: 59-62).

En el número XX del mismo año, en la "Crónica General", José Fernández Bremón comunica que la *Sociedad de Acuarela*, dirigida por Bernardo Rico, y a la que califica como asociación de artistas, celebra en esos días del mes de Mayo, una exposición de acuarelas:

La Sociedad de Acuarela que preside D. Bernardo Rico, y de que es secretario el Sr. López, ha celebrado en estos días una Exposición de trabajos, cuyo mérito no nos permite apreciar la delicadeza susceptible de nuestro querido compañero. Confesamos que, en efecto, parecerían exagerados los elogios a esa asociación de artistas que conforman una comunidad de que es prior el señor Rico, y cuyo objeto es el trabajo nocturno, en el simpático y difícil género de la acuarela, con el estímulo de la reunión de amigos y la economía que resulta a los pintores del estilo común en que los gastos se hacen a prorrata: y no negaremos que el aprecio sincero que profesamos a muchos de los expositores y el cariño que la asociación nos inspira, podría influir traidora e insensiblemente en nuestro juicio. No hablemos, pues, del mérito de esas acuarelas, bien que debe bastar a sus autores la impresión que ha producido en el público inteligente que ha visitado en estas noches esa pequeña pero interesante Exposición. Solo sí diremos que no teníamos idea de que hubiera en Madrid, constituyendo cuerpo, tantos acuarelistas distinguidos; y no podemos menos de aplaudir, enfádese o no el amigo Rico, el pensamiento de esa asociación cooperativa, y sobre todo, la duración de un círculo fraternal que destruye la creencia, tan general como inexacta, por lo visto, de que no pueden existir lazos muy íntimos entre músicos, pintores y poetas (Fernández Bremón, 1877: 345-346).

La unión de un colectivo de pintores en un local destinado a un uso artístico de exposición, de reunión y de trabajo con apertura nocturna, muestra la voluntad de apoyo mutuo y protección por parte de los propios artistas. Los gastos son costeados por todos al igual que

se potencia la convivencia fraternal y el trabajo comunitario.

Merece la pena destacar la importancia que se vuelve a dar en las últimas líneas, al hecho de tratarse de una idea o pensamiento rompedor y signo del desarrollo de un país. Es importante la unión de todo tipo de artistas, bien sean pertenecientes al campo de las letras, bien al de las artes, como también ocurre en la ya mencionada *Asociación de Escritores y Artistas*.

En **1878**, aparece en la “Crónica General” del número VI la *Sociedad de Acuarelistas* debido a la entrega de una *paleta de honor* al pintor Pradilla. La noticia carece de importancia en cuanto a datos nuevos a aportar para nuestro estudio porque se centra en la descripción del regalo y el motivo de este acto. Si que se puede afirmar que esa sociedad sigue activa, que se preocupa por fomentar y estimular el mundo artístico a través de premios y concursos, además de brindar protección y amparo a los diferentes artistas que la integran (Fernández Bremón, 1878: 106).

Es mucho más interesante la explicación, titulada “Una sesión en la Sociedad de Acuarelistas de Madrid”, que en el mismo número aparece, sobre uno de los grabados que forman parte de las ilustraciones de la revista:

Es La Acuarela de Madrid una modesta asociación de la que forman parte distinguidísimos artistas, que han resuelto dos problemas considerados casi como insolubles entre nosotros: vivir desahogadamente, libre de toda ingerencia oficial, y proporcionar a los socios, después del trabajo del día, digno esparcimiento y grato solaz durante las tres horas que dedican por la noche a nuevo trabajo.

Nuestro grabado de la pág. 112 representa una sesión de esta sociedad de acuarelistas (según dibujo del natural, por el socio Sr. Pellicer), a la cual pertenecen varios colaboradores artísticos de LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA.

Prueba plenamente La Acuarela que nuestros pintores comprenden las extraordinarias ventajas de la asociación, la cual establece entre ellos ese lazo de unión y compañerismo, tan fructífero en buenos resultados (Fernández Bremón, 1878: 107).

A partir de estas palabras se pueden afirmar varios puntos. El primero sería el carácter privado de dicha asociación, *libre de toda*

ingerencia oficial, y por tanto, no sólo los fondos económicos son privados sino que las decisiones y criterios pertenecen a los particulares que la integran. Se reconoce que sus miembros pueden vivir desahogadamente gracias a la sociedad y además pueden disponer de un lugar de reunión libre.

En segundo lugar, el autor reconoce de forma pública, mostrando el apoyo de la prensa, las ventajas de este tipo de asociaciones: *nuestros pintores comprenden las extraordinarias ventajas de la asociación, la cual establece entre ellos ese lazo de unión y compañerismo, tan fructífero en buenos resultados.*

Por último, en el número XXI de 1878, se describe la exposición de trabajos de la *Sociedad de la Acuarela*. Analiza el progreso de este centro, la independencia y variedad de estilos que aporta (a pesar de poder pensarse que la unión de diferentes artistas, pudiera conllevar la unión de estilos), la calidad de los socios formados en esta sociedad, el local donde exponen, que es el mismo donde trabajan. Por último, felicita al presidente de la misma, el señor Don Bernardo Rico, por la calidad y adelantos de la asociación.

Las palabras de José Fernández Bremón son las siguientes:

La exposición de los trabajos de la Sociedad de la Acuarela revela un progreso evidente en las tareas de aquel centro artístico. Dudábamos al principio si el trabajo colectivo quitaría al pintor su personalidad, fundiendo su estilo en el de todos; es decir, si tendrían marca social las acuarelas. El examen de las obras expuestas demuestra, por el contrario, independencia y variedad de estilos; parece como que la unión, en vez de borrar las individualidades, las acentúa y fortifica.

Hay trabajos de primer orden entre los expuestos, y asombra la abundancia de buenos acuarelistas, que se han formado en aquel excelente estudio. El saloncillo en el que se exponen las obras es un pequeño y escogido Museo, iluminado con las mismas linternas a cuya luz trabajan los artistas. No citaremos nombres ni cuadros por temor a cometer olvidos. Dirigiremos una cordial felicitación a nuestro buen amigo D. Bernardo Rico, presidente de la Sociedad y expositor, para que la transmita a sus amigos y reciba la parte importante que en ella le corresponde.

¡Qué fácil es la Acuarela! Diríamos al ver los adelantos de la Sociedad si no supiéramos que la acuarela es tan difícil! (Fernández Bremón, 1878: 363).

El año **1879** solamente nos proporciona un dato de interés. En el

número III aparece un artículo con el título "Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa. Exposición de trajes y armas". En él se corrobora la fundación de esta nueva sociedad en abril de 1878, bajo la protección del Rey y un gran número de socios y corresponsales. Se habla de la realización de dos exposiciones y de otras actividades.

Una Exposición, una Sociedad más: ¿a qué necesidades responde?

[...]

Barcelona celebra anualmente ferias y fiestas durante la octava de su patrona, Nuestra Señora de la Merced. [...] lamentaron lo efímero y transitorio de este medio de publicidad, [...].

Aquella impresión sugirió la idea de esta nueva Sociedad, que organizada en abril de 1878, cuenta ya, bajo la protección de S.M. el rey, un respetable número de socios y corresponsales, las más personas calificadas, habiendo dado desde el breve periodo de su origen, dos Exposiciones: una en Junio del finido año, de joyas, miniaturas y esmaltes, y otra de trajes y armas, que celebra actualmente, y es objeto del presente artículo.

A continuación viene una breve descripción de la primera exposición, con su catálogo, y una introducción a la actual, que se celebra:

En el bonito local que ocupa el Centro de Maestros de Obras, galante y generosamente cedido por este a la Artístico-Arqueológica para sus reuniones y exhibiciones [...].

Se hace una relación de las obras expuestas para seguir afirmando:

[...] Nadie se figurará la multitud de gestiones y pasos officiosos que una empresa semejante requiere: en otros países las Exposiciones nacen de suyo lozanas y fecundas: en España, hoy por hoy, la más baladí se convierte en obra de Titanes. ¿Quién diría que entre los más interesados es donde se halla mayor resistencia?...Artistas, industriales, traficantes, autoridades. Parece mentira, pero así sucede, y es lógico. Los actos rutinarios, con otras muchas concausas, han engendrado tales desconfianzas, que nadie cree en la abnegación inspirada por patriotismo, resistiéndose al menor sacrificio. Por eso, los más interesados, conociendo las dificultades a vencer, aparecen los más reacios. No de otra suerte cabría explicarse ese olvido de su propio logro, ya que si las exposiciones conducen a algo, es a beneficiar al productor. Ya veremos como lo entienden nuestros vecinos franceses.

[...]

Aunque a la confesión suele seguir el arrepentimiento, la Artístico-Arqueológica no quiere ni debe arrepentirse, pues de antemano sabía los óbices en que había de tropezar. No la incita móvil de granjería, y su único impulso es la fe y el entusiasmo

de sus fundadores. Podrá suceder muy bien que el éxito no corone sus esfuerzos, más no por eso es desencaminado intentarlo.

Razonemos un poco, y daremos cabal resolución a la pregunta arriba enunciada.

Cada ciudadano tiene el deber de contribuir, según sus fuerzas, al bien del país.

[...]

Prescindamos de las necesidades políticas, que no son de nuestro resorte, y fijémonos en las económicas:

La primera de ellas es fomentar la riqueza pública.

-. Una de las fuentes de riqueza es la industria.- La industria se considera arte o ramo de las bellas artes.

-. Las bellas artes cimiéntense en el buen gusto; éste, en la cultura del espíritu; esta cultura, en la instrucción.

[...]

No hay que hacerse ilusiones: el imperio del mundo está reservado al ingenio, y el ingenio solo se despliega por tales medios.

[...]

Así lo expresó la misma Arqueológica en uno de sus anuncios: "Fomentar la instrucción es un deber humanitario, casi un servicio patriótico".

"Convencidos de esta verdad sus organizadores, han creído poder hacer algo en el dominio del Arte, y principalmente de las artes industriales, porque la experiencia les ha demostrado que, existiendo vacíos en su conocimiento, hay a la vez al alcance de ellos medios para llenarlos.

[...]

La Asociación lleva además una mira de mayor trascendencia.

[...]

¿Y acaso el medio mayor de enseñanza en este sentido, el más directo y gráfico, a la vez que mas sencillo e instructivo, no es el de la exhibición de los productos históricos en sí mismos con la subjetividad de su ser, con la evidencia de su naturaleza [...].

Ahora bien, líneas más adelante, aparece un dato de interés ya que comenta la existencia de una asociación análoga en Francia, creada a modelo y semejanza de la nuestra, tres o cuatro meses después del nacimiento de la sociedad barcelonesa. Sin embargo, la diferencia de ambas asociaciones estriba en el patrocinio y el apoyo, siendo el francés mucho más generoso y extendido que el español. Si la sociedad

francesa cuenta con 160 socios y una suscripción de unos 132.350 francos (entendemos que en el corto periodo de vida de menos de un año):

Alguna verdad deben encerrar estos conceptos, cuando con ellos ha coincidido el prospecto-programa de otra institución similar, nacida tres o cuatro meses después de nuestra Arqueológica, en la capital de la nación vecina, cuyo prospecto-programa que tenemos a la vista, da ex – prepóstera sanción cumplida a las nobles aspiraciones de la Asociación Barcelonesa.

Según este documento, fechado en Julio del finido año, las dos Sociedades reunidas, Unión Central y Museo de Artes Decorativas, establecer bajo esta última denominación un Museo permanente en el Palacio de las Tullerías [...].

Dichoso país, en que a la simple iniciativa de sus corporaciones, otro cuerpo superior, el de Bellas Artes, consultado por el Ministerio de Instrucción pública acerca de la oportunidad de semejante concesión, contestó que el Gobierno debía coadyuvar a la instalación del Museo por todos los medios posibles y ¡oh prodigio! Cual brotó Minerva provista de todas armas, la nueva Asociación brota perfectamente organizada, abrazando doce secciones (Arquitectura, Escultura, Pintura, Decoración fija, ídem movable, metales, bronce y orfebrería, mueblaje, esmaltes, cristalería y cerámica, vestuario, adornos, armas, enseñanza y biblioteca) formando parte de ella 160 miembros, los más granados en representación, del Instituto, de Academias y profesorado, y desde el primer anuncio ve cubrirse una suscripción, en que aparecen imposiciones de 25.000, 10.000 y 500 francos, y numerosas de 1000 con otras menores, hasta reunir en la fecha del programa la respetable suma de 132.350.

La Arqueológica barcelonesa, si bien en escalón de inmensa inferioridad, cuenta sólo con dos o tres protectorados oficiales, con abstenciones e indiferencias en todas las esferas, y con la mezquina cuota mensual que satisfacen sus socios residentes.

Si vergonzoso es tal contraste, no lo es menos el que resulta de la manifestación con que dichas sociedades reunidas han expresado su objetivo al público.

[...]

El progreso no se aviene con fanatismos y preocupaciones; mucho menos con la ignorancia y falta de sinceridad, de virilidad o de patriotismo.

El español que guardo malos resabios, necesita de grandes esfuerzos si verdaderamente apetece seguir la vía de modernos adelantos, que conducen al logro de una pujanza gloriosa y del bienestar social.

A eso, en su modesta esfera, tiende con sinceridad la

Arqueológico Barcelonesa (Puiggarí, 1879: 51-54).

En el mismo año, en el número V, se dice de la misma Asociación, que organiza dos conferencias mensuales donde se discuten trabajos relativos a la arqueología y las artes en toda su extensión, publicando al año, de acuerdo con los interesados, un volumen de los escritos, discusiones y noticias que convenga divulgar (Fernández Bremón, 1879: 82-83).

En **1880** en la “Crónica General” del número III, se cita a la *Sociedad de Escritores y Artistas*, con motivo de la celebración de un baile de máscaras. En la misma noticia se describe el *gabinete del Presidente, donde se celebran las juntas mensuales*, lleno de objetos de arte, exóticos, etc. (Fernández Bremón, 1880: 42).

En el número VII, José Puiggarí escribe un artículo sobre la “Exposición de Grabados Españoles, por la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, declarando la intención de la misma:

[...]

La Artística Arqueológica barcelonesa, que tomó sobre sí el cargo de reivindicar las glorias de nuestro pasado artístico, y explotarlas para lo presente y lo porvenir, después de haber celebrado en breve tiempo dos buenas exposiciones retrospectivas, una de joyas, miniaturas y esmaltes, y otra de trajes y armas, se encargó esta vez de dar un mentís a los censuradores del grabado español, y por cierto que logró cumplidamente su objeto. Cerca de trescientos grabadores y unos seiscientos ejemplares de láminas, a cual más curioso, desde mediados del siglo XV hasta nuestros días: he aquí el magnífico conjunto que acaba de poner a la vista de los inteligentes, por si hay quien con formalidad sostenga aún la pobreza de grabadores y grabados en nuestra nación.[...] (Puiggarí, 1880: 119-122).

En el número XXXIX, José Fernández Bremón escribe lo siguiente:

La importancia que tienen hoy las artes españolas exigía la formación de un círculo en Madrid que reuniese a los artistas, no ya sólo con el estímulo del trabajo colectivo, como hizo con gran fruto la Sociedad de la Acuarela, sino ensanchando el pensamiento hacia otros fines y trabajos, y buscando concurso útil en aficionados y amantes platónicos del arte, con el atractivo de un punto de recreo en la amena sociedad de los artistas: ya se había intentado sin fortuna realizar este notable pensamiento en épocas desfavorables: hoy se ha conseguido instalar y constituir el Círculo de Bellas Artes en la casa número 5 de la calle del Barquillo, en un local todavía modesto para las aspiraciones sociales, pero decoroso y suficiente para servir de punto de

reunión y de estudio, con clases de desnudo y acuarela, salón de exposiciones, café y billar, sala de juntas, gabinete de lectura y otras dependencias. Más de doscientos socios, cuya mayoría es ya ilustre en las artes o de gran respeto por su posición; jóvenes entusiastas que serán ilustres en su día, forman el núcleo de esta naciente Sociedad, cuyo primer vagido, ha de ser muy en breve una exposición de pinturas, ya convocada entre los socios.

Forman la primera junta directiva: [...]

Con mucha menos vida y elementos nacieron en otras capitales esos círculos artísticos que llaman la atención del extranjero: del talento acumulado que el nuestro encierra bien pueden esperarse grandes frutos; haya fe, perseverancia y armonía, y la prosperidad creciente de esa sociedad demostrará lo que pueden y valen nuestros artistas (Fernández Bremón, 1880: 234).

Esta noticia nos interesa, principalmente, porque contextualiza la situación del arte español y de las sociedades y asociaciones que lo respalda. En este caso, habla del buen éxito de la *Sociedad de la Acuarela*, y de la necesidad de algún otro tipo de organización más potente.

El mismo autor, vuelve a hablar del *Círculo de Bellas Artes* en el número XLIV. Aquí, la califica de *asociación importantísima*, y da importancia al mercado del arte y al contacto de los artistas con el público:

Dentro de breves días se inaugurará la primera Exposición del Círculo de Bellas Artes. Ni somos críticos, ni puede entrar la crónica en el examen de las obras presentadas, aunque un crítico la escribiese. Nos limitaremos a llamar la atención hacia esta primera muestra de vitalidad que da en público aquella Asociación importantísima, que en pocos meses ha realizado el difícil trabajo de reunir a los artistas y personas aficionadas a las artes, arbitrar fondos, constituir la Sociedad, buscar un local a propósito, instalarse, redactar y aprobar los reglamentos e improvisar una Exposición.

Los que busquen abundancia de cuadros históricos, de los que se destinan a las grandes competencias oficiales, y que si dan nombre a algunos artistas, arruinan a los más, no encontrarán allí lo que desean; pero los que quieran ver una muestra espontánea, que apenas ha tenido tiempo para prepararse, de lo que se pinta actualmente; de las escuelas y estilo de casi todos nuestros pintores residentes en Madrid, desde los más famosos hasta aquellos que lo serán algún día, acudan el día de la inauguración al cuarto principal del núm. 5 de la calle del Barquillo, y harán un estilo útil y ameno.

Las exposiciones oficiales suponen un gran esfuerzo, pero dan una idea inexacta de la verdadera ocupación de nuestros artistas: allí se suele ver lo que pueden; aquí se ve clara y positivamente aquello que generalmente trabajan, acomodándose a las necesidades y exigencias de su época;

[...]

En resumen; el público, en esta Exposición, sorprende a todos los artistas en un solo estudio y entregados a sus faenas habituales. Debe, por lo tanto, verse y estudiarse. En ella y en las sucesivas debe aspirarse a un objeto: que el trabajo aislado siga un examen mutuo y una comparación y estímulo provechoso a todos; y si al artista le conviene el contacto con el público, también al público le conviene conocer y apreciar a sus artistas.[...] (Fernández Bremón, 1880: 314).

En el número XXXIX del año **1881**, también se habla del Círculo de Bellas Artes como una asociación artística y se marcan ya los vínculos con el mercado del arte:

Mientras Barcelona abre su Exposición artística, el Círculo de Bellas Artes de Madrid ha inaugurado la suya de acuarelas, en su local de la calle del Barquillo, núm. 5. Esa asociación artística era hace dos años un proyecto, y ya ha realizado con ésta su segunda Exposición: ha sido llamada varias veces para constituir jurado en cuestiones de corte, y entre sus socios se han distribuido muchas de las principales recompensas de la última Exposición oficial.

La Exposición de Acuarelas es pública y gratuita de día y por la noche: hay un registro donde consta el precio señalado por el autor a su trabajo cuya noticia se facilita al que lo desea. Los cuadros nuevos y sus autores van teniendo para el público gran interés: hay algo en esta afirmación que se parece a la curiosidad de los estrenos.

Las acuarelas expuestas son un álbum curioso, muestra de diversos estilos para el aficionado, y al que sigue su marcha periódica le sirven de estudio para apreciar las evoluciones del gusto y las tendencias del arte. El conjunto de la Exposición resulta hermoso.

El Sr. Ministro de Fomento, acompañado del Sr. Riaño, director de Instrucción Pública, la inauguró asistiendo con cortés puntualidad a la apertura, [...]. El Sr. Albareda, a quien, como jefe de Fomento, interesa cuanto tiene relación con las Bellas Artes, elogia con calor estos frutos de la iniciativa particular, y se enteró afectuosamente de la situación del Círculo. Sepa el señor Albareda que se captó aquella noche buenas voluntades, y que oímos decir a los artistas: "¡Lástima que el Ministerio de Fomento no sea departamento independiente de la política, para

que tuviese carácter permanente!" Y es que el Sr. Albareda, hombre de mundo y de talento, une a estas dotes que atraen, propósitos elevados que le honran (Fernández Bremón, 1881: 234).

De estas líneas, podemos extraer como conclusión, la siguiente: el Círculo de Bellas Artes parece responder perfectamente a sus expectativas, tanto en lo referente a la actividad del mismo (con dos exposiciones en dos años), como en la calidad de sus trabajos y valía de sus socios, alguno de ellos de reconocido prestigio. Estas exposiciones se celebran en el local de la Sociedad, en la calle del Barquillo número 5, y se caracterizan por ser públicas y gratuitas, con un horario amplio (diurno y nocturno). En ésta de 1881 se exhiben acuarelas y se da oportunidad a autores nuevos o poco conocidos, a la vez que se intenta revalorizar esta técnica pictórica. Sin olvidar, la función didáctica de este tipo de muestras, ya que en ellas se aprecia *las evoluciones del gusto y las tendencias del arte.*

En **1882**, en Febrero, aparecen estas líneas sobre la *Sociedad de Escritores y Artistas*, en la "Crónica General" de José Fernández Bremón:

La renovación de la Junta Directiva de la Sociedad de Escritores y Artistas ha dado término a la presidencia del señor Don Antonio Romero Ortiz, que había sido elegido dos veces, y lo hubiera sido la tercera, de no haber suplicado que se le dispensase de aquella obligación, que desempeñó con tanto lucimiento. La Sociedad, atendiendo a estas razones, hubo de buscar otro presidente, y eligió con verdadero acierto al insigne poeta Don Gaspar Nuñez de Arce, reelegido a los señores Arrieta, Fernández y González, y nombrando a los señores Nombela, Álvarez Capra, Campo Arana y Bernardo Rico, vocales escritores o artistas; contador a Don Casimiro Pío Garvayo; secretario general a Don José Castillo y Soriano; otro secretario, don Luis Soler, y tesorero a Don Manuel Saleta.

La Junta saliente ha realizado el portento de iniciar el Centenario de Calderón y concurrir a él con solemnidad sin mengua, antes con aumento de los fondos sociales. Mucho se espera de la Nueva Junta Directiva, que no querrá dejar peor puesto el pabellón (Fernández Bremón, 1882: 82).

En el número XIX, también en la "Crónica General" se hace una enumeración de todas las exposiciones, artísticas y las no relacionadas con el arte, del momento, y entre ellas se nombre la Exposición de la Sociedad de Acuarelistas, las de los señores Bosch

(Fernández Bremón, 1882: 229-230) y Hernández y *la función dramática a beneficio de la Sociedad de Escritores y Artistas* (Fernández Bremón, 1882: 314).

En el año **1883**, cabe destacar una noticia recogida por Eusebio Martínez de Velasco en la sección “Nuestros Grabados” sobre un nuevo edificio para la *Sociedad de Acuarelistas* de Londres. Lo interesante de esta información es la posibilidad de establecer un parangón europeo para la sociedad del mismo nombre en España.

[...]

La Sociedad de Acuarelistas de Inglaterra cuenta ya siglo y medio de existencia, y sus Exposiciones han sido, hasta ahora, exclusivamente nacionales;

[...]

No terminaremos estas líneas sin anunciar, debidamente autorizados, a los pintores españoles, que si desean presentar acuarelas en la próxima Exposición inaugural del hotel de la Sociedad de Acuarelistas de Londres, deben estar allí las obras dentro del corriente mes de Marzo (Martínez de Velasco, 1883: 138-139).

En el número XXII, al hablar de la tercera Exposición artística del Círculo de Bellas Artes, se menciona a la *Sociedad de Escritores y Artistas* en estos términos:

Diremos sólo que en la Exposición figuraban los bocetos correspondientes al certamen convocado por la Sociedad de Escritores y Artistas para conmemorar el segundo centenario de Calderón de la Barca, habiéndose cedido el premio al presentado por el conocido artista señor Pérez Rubio (Martínez de Velasco, 1883: 362-363).

Es interesante en este año el comentario que hace Fernández Bremón en su “Crónica General” en el número XXIII. La noticia recoge la propuesta del Círculo de Bellas Artes de un proyecto de unión *sobre la base del Círculo de periodistas, autores, arquitectos, actores y todos los aficionados a las artes* para costear un edificio nuevo como sede del Círculo. De esta manera se propone la creación de una sociedad anónima para conseguir el capital y la propiedad de dicho edificio, siguiendo la moda europea del momento.

Pocos días hace que fue convocada la prensa por la Junta

Directiva del Círculo de Bellas Artes para proponerla un proyecto de unión sobre la base del Círculo de Periodistas, autores, arquitectos, actores y todos los aficionados a las artes, cuya unión podrían costear un buen edificio y hacerse propietarios de él con el tiempo. La idea fue en general bien recibida por la prensa.

Permítanos un querido amigo nuestro contestar a una objeción que ha hecho a la idea en el suplemento literario El Día. Teme que, si se construyera el edificio, el bienestar, las comodidades y el lujo, ahogarán la inspiración de los artistas. No estamos conformes con esta opinión; todo lo contrario: creemos que la pobreza, obligando al escritor o artista a trabajar para el mercado y por gusto ajeno, le impiden desarrollar sus fuerzas propias. Pero no es ésta la cuestión. Por desgracia, el proyecto no alcanza a redimir de la pobreza a los artistas: podrían, si se realizase el pensamiento, tener un buen casino, buena compañía, recreos y ventajas; pero seguirían siendo pobres.

¿Quién sería el propietario de ese edificio? Pregunta Manuel Ossorio. El Documento lo dice. Sería el propietario, el capitalista, mientras no se le pague el caudal que representa el edificio. A medida que se fuesen pagando su valor, serían copropietarios el capitalista y la Sociedad: cuando ésta haya extinguido su deuda, ella será la propietaria, como cualquier sociedad anónima lo es de su activo; ¿Y quienes constituyen la Sociedad? Los que tengan los títulos de socios propietarios.

En cuanto a lo que dice nuestro ilustrado amigo de que busquemos artistas para el palacio, sólo contestaremos: ¿quién duda que los hay, y buenos, inscritos muchos de ellos en las listas del Círculo de bellas Artes? ¿Sería tan imposible inscribir a los demás?

Las verdaderas dificultades son: reunir el número necesario de socios; encontrar el capital; administrar y dirigir la Sociedad a los fines de su creación. Y acaso depende todo del hallazgo de unos cuantos hombres de acción, entre los cuales no se cuenta, seguramente, el que esto escribe. Los teóricos proponen; los prácticos corrigen, mejoran y ejecutan los proyectos realizables.

Esto no es sino una aplicación de ideas ya muy extendidas y corrientes: asociarse para reunir recursos, utilizarlos acudiendo a un préstamo con esa base; crearse otros nuevos con el préstamo y amortizar la deuda con ellos para resultar propietarios, y resultarlo por el trabajo que se acumula con el esfuerzo de los asociados, que supone un verdadero capital (Fernández Bremón, 1883: 379).

Vemos aquí, la influencia del asociacionismo social-económico, de moda en estos momentos, regulado ya a través de la Constitución Española, y que no encuentra problema para abarcar y extenderse a

cualquier campo.

Se demuestra de esta forma, lo extendida que estaba la moda del asociacionismo.

Por último, en 1883, se convoca una exposición *literario-artística* por la Asociación de Escritores y Artistas, cuyo presidente es Don Gaspar Núñez de Arce, *deseando contribuir al progreso de las Letras y de las Bellas Artes*. En ella se incluirán objetos artísticos, literarios y los pertenecientes a aquellas industrias que contribuyen al desarrollo de ambos campos, que estarán a la venta, siendo los beneficios para la Asociación en su totalidad o en estipulado tanto por ciento. *Todos los objetos se pondrán a la venta. Los regalados a beneficio de la Asociación y los demás que se vendan satisfarán un tanto por ciento. Se darán conferencias, veladas y conciertos, y habrá premios y certámenes* (Fernández Bremón, 1883: 34).

Además de la referencia en la “Crónica General” de Fernández Bremón, en páginas más adelante se recoge otro artículo sobre la misma exposición:

Esta Asociación deseando contribuir al progreso de las Letras y de las Bellas Artes, que tan directamente se relaciona con el mejoramiento de las clases que representa, ha acordado celebrar en Madrid una Exposición Literario-Artística a mediados del próximo mes de Diciembre.

[...]

Todos los objetos expuestos, a excepción de aquellos que sean entregados con expresa cláusula en contrario, se pondrán a la venta. El producto de los regalados a la Asociación quedarán a beneficio de la misma. El importe de los demás objetos que se vendan se entregará en el acto de la venta al expositor o su representante legal, deducido el tanto por ciento que deberá percibir la Asociación.

En el local de la Exposición se amenizará la estancia del público con frecuentes funciones, que consistirán en conferencias, por distinguidos oradores, sobre nuestros fines sociales o temas literarios y artísticos, conciertos, veladas, academias poéticas, certámenes, subastas y rifas.

Con la anticipación necesaria se nombrará el Jurado que ha de adjudicar a las obras expuestas, en la forma y según las condiciones que determine, premios consistentes en metálico, medallas de oro, plata y bronce, diplomas de honor, títulos gratuitos de socio y menciones honoríficas.

El Jurado se compondrá de 24 vocales: doce serán elegidos por

los expositores, y otros doce por las corporaciones y personas protectoras de la Exposición [...].

Se convocará en las mismas fechas un certamen, en el que se intentará conmemorar, entre otras cosas, al fundador y propagandista de esta Sociedad, Don José María del Campo y Navas (*La Ilustración Española y Americana*, 1883: 63).

Y relacionado con la promoción de las artes, pero sin llegar a ser una asociación artística, en el número XLVI se menciona a "El Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera, como centro que patrocina generosamente Exposiciones artísticas e industriales"(Martínez de Velasco, 1883: 346-347).

En **1884** vuelve a hacerse una referencia a la *Sociedad de Escritores y Artistas* con motivo de un baile en beneficio de la misma (Fernández Bremón, 1884: 115).

En el número XX del mismo año de 1884 vuelve a aparecer la *Sociedad de Escritores y Artistas*, en la calle del Clavel, para dar noticia del auxilio que la misma presta a uno de sus miembros, en este caso una actriz:

La Sociedad de Escritores y Artistas, domiciliada en la calle del Clavel, núm. 2, cuarto principal, ha abierto en sus oficinas una suscripción destinada a dar auxilio en la dolorosa enfermedad que sufre, y consuelo moral en la situación triste en que se encuentra, a la eminente y desdichada artista Doña Carolina Civili, ayer aclamada calurosamente en el teatro, hoy rendida y sin fuerza, ni recursos, ni esperanzas, en el lecho de una casa de salud.[...] (Fernández Bremón, 1884).

A través de esta reseña en la prensa, se puede apreciar la utilidad y protección que proveían este tipo de asociaciones a todo tipo de artistas. Se convirtieron en un seguro de vida dentro de la precariedad en la que se desenvolvían estas profesiones.

En el número XXXIII, Modesto Fernández y González da noticia de la Exposición Artístico- Literaria organizada por la Asociación de Escritores y Artistas, en Septiembre (Fernández y González, 1884: 130-131). Se trata de un certamen único hasta ese momento, en España. En el se dan lugar cuatro secciones. La primera dedicada a las letras, donde se combina la exhibición de obras literarias, filosóficas,

filológicas, teológicas, históricas, etc. La segunda se centra en las Bellas Artes. La tercera, en el teatro. Y la última se dedica a las industrias auxiliares tanto del escritor como del artista, es decir, la tipografía, encuadernación, colores, marcos, fotografía, instrumentos musicales, etc.

La noticia es relevante, no sólo por la novedad y la influencia que va a ejercer (como veremos más adelante), sino por varios aspectos. Además de mostrar que se vuelven a aunar varias disciplinas en los actos promovidos por esta asociación y otras similares, es interesante la reflexión que el autor hace sobre la exposición, al calificar sus productos como *productos intelectuales*. Este calificativo no tiene otra intención sino la de diferenciar el carácter de los objetos de este tipo de exposiciones con la exhibición de productos artísticos, industriales, agrícolas, etc., que se daba en las Exposiciones Universales, nacionales, Regionales, etc.

También hay que destacar la valoración del autor de este artículo que considera este tipo de actos de gran beneficio para el desarrollo de la cultura en nuestro país:

Hemos celebrado Exposiciones agrícolas industriales, vinícolas, artísticas y pedagógicas, y esos certámenes han favorecido y desarrollado el trabajo y el ingenio. Ahora toca el turno a los productos intelectuales. Si el ensayo que inicia y realiza la Sociedad de Escritores y Artistas, obtiene el aplauso de la opinión, podrá servir de base a otras manifestaciones de más alcance y de más beneficiosos resultados.

El expositor que concurra al Certamen no va seguramente por la materialidad de la recompensa, sino para que el público aprecie el esfuerzo de los que se consagran a las Artes y a las Letras (Fernández y González, 1884: 130-131).

El autor, también apunta que para estos fines es necesario el capital privado:

Pero esos esfuerzos intelectuales,[...], no obtendrían el resultado apetecido, si los hombres de capital no asociaran, mejor dicho, no arriesgaran su fortuna a la propagación de las manifestaciones del ingenio (Fernández y González, 1884: 130-131).

De ahí que considere necesaria la colaboración de editores, de la prensa, corporaciones populares, para la aportación de dinero. Destaca la aportación de los testamentarios de Don Lucas Aguirre, que ponen a

disposición de la asociación la Escuela Modelo como sede de la exposición.

Por último la *Sociedad de Escritores y Artistas*, fija dos clases de recompensas, una para autores y otra destinada a aquellos que colaboran en el éxito y difusión de las obras. Volvemos a ver la unión de disciplinas y la importancia que se da a todo lo que pueda colaborar o ejercer una labor considerable en la propagación y promoción del arte, valorándose como un verdadero progreso:

El pensamiento de asociar en una obra común al literato, al editor, al dibujante, al tipógrafo, al encuadernador, al litógrafo, a cuantos intervienen directa o indirectamente en un trabajo literario y artístico, envuelve un verdadero progreso(Fernández y González, 1884: 130-131).

En el número XXXVIII vuelve a aparecer nombrada dicha exposición de la *Sociedad de Escritores y Artistas* (Fernández Bremón, 1884: 218-219), al igual que en el número XLI (Fernández Bremón, 1884: 236).

El resto de las páginas recogen algunos grabados, copias de cuadros expuestos en dicha exposición.

En **1885**, el número I, en la sección "Nuestros Grabados" describe la exposición Literaria y artística y además afirma:

La Sociedad de Escritores y Artistas debe estar orgullosa del éxito de su Exposición. Recientemente hemos leído en periódicos de París que la Societé des Gens de Lettres, animada por el ejemplo de la española, trata de celebrar un certamen análogo en marzo y abril próximos.

En el número X aparece un artículo con el título "Hotel de Ventas", hablando de la constitución en Madrid de una sociedad para crear un *Hotel de Ventas Públicas* en el Palacio de Altamira, donde se vendan y subasten diferentes artículos:

Se ha constituido en esta capital una importante Sociedad con objeto de fundar en Madrid el establecimiento que falta, es decir, un Hotel de Ventas públicas, en subastas, eligiendo como director un hombre entendido, M.Ch.Oudart, que ha desempeñado en París, durante quince años, el cargo oficial de Comisaire-priseur. La sociedad ha alquilado un magnífico local en el Palacio Altamira (Calle de la Flor Alta, núm.10), que comprende

siete salones magníficamente decorados, que podrán prestarse a ventas de toda naturaleza, y ser el rendez-vous de la sociedad elegante de Madrid cuando las ventas anunciadas ofrezcan algún interés.

El reglamento de este establecimiento está basado sobre los principios que rigen las ventas de Paris; pero en Madrid, gracias a la libertad comercial que existe en España, las ventas que en él se realicen serán gravadas por gastos mucho menos elevados que en la capital de Francia, sobre todo en el caso en que los objetos que salgan a subasta no encuentren adquiridor. Dichos reglamentos se distribuyen gratis en el domicilio de la Sociedad, ya citado (La Ilustración Española y Americana, 1885: 166).

En ese mismo año *La Ilustración* contiene varias referencias a la aparición de un periódico ilustrado con el nombre *Andalucía* destinado a conseguir dinero para ayudar a las provincias de Granada y Málaga, afectadas por un terremoto. Las dos instituciones colaboradoras son *La Asociación de Escritores y Artistas* y el *Circulo de Bellas Artes*.

Pero la noticia más importante, sin duda, es la recogida en el número XXIII, en la sección "Nuestros Grabados", que con el título "Instituciones Artísticas" transmite lo siguiente:

[...]

En Barcelona, al par de brillantes muestras del comercio y la industria de nuestra época, que mantienen vivas y reanudan con estrecho lazo tradiciones inolvidables, existen instituciones, aunque de fundación reciente, es el Centro de Acuarelistas, que preside nuestro querido amigo y antiguo colaborador artístico, don José Luis Pellicer.

La prueba más completa de la vitalidad y la influencia de esas instituciones consiste en los hechos, en los concursos públicos; y el Centro de Acuarelistas la ha presentado solemne y acabada en la primera Exposición de obras que actualmente celebra., y a la cual se refiere el dibujo del mencionado Sr. Pellicer, que reproducimos en la pág. 373.

El exterior de la Exposición indica ya la importancia del Certamen, con el severo decorado del hermoso atrio del edificio[...]

Esta brillante Exposición, que enaltece el título de la Sociedad que la ha organizado y honra a su digno Presidente, es objeto de entusiastas y crecidos elogios de la prensa barcelonesa y del público inteligente que la visita (Martínez de Velasco,

1885: 370-371).

Esta información va acompañada de un grabado que muestra la disposición de la exposición.

En **1886**, en el número XIII, habla de la aparición de un nuevo círculo literario y artístico y se nombra a las principales instituciones artísticas del momento, destacando el éxito, la calidad y gran aceptación social de las mismas:

La música, la poesía, la declamación y el baile prestaron su concurso en una función a beneficio de un nuevo círculo literario y artístico que han proyectado, con excelente intención, escritores y artistas muy reputados e influyentes. En la escena del Real se verificó aquel beneficio, contribuyendo a él los principales artistas dramáticos que se encontraban en Madrid y [...]

¿Qué porvenir espera al círculo que está ahora elaborándose? Desearemos que tenga una larga y brillante historia, y tan sólida organización como el Ateneo, la Sociedad de Escritores y Artistas, y como la unión reciente del Círculo de Bellas Artes y la Sociedad Central de Arquitectos. Deseamos su pronta inauguración (Fernández Bremón, 1886: 210).

En el número III del año **1887** se nos da un dato importante para la historia de la *Asociación de Escritores y Artistas*, al afirmarse la celebración de décimo – sexto aniversario de su fundación, lo que nos lleva a pensar en la inauguración de la misma en 1871. Sin embargo, en el vaciado de ese año, no se ha encontrado referencia alguna a tal acontecimiento. La noticia dice lo siguiente:

La Asociación de Escritores y Artistas trata de celebrar con un modestísimo banquete el aniversario decimosexto de su fundación. La fecha no es muy remota todavía pero esto da mayor mérito a su prosperidad. Dieciséis años de vida es poco para una asociación, pero entre nosotros puede citarse como caso de longevidad. El capital que ha reunido tiene ya importancia, y las sólidas bases de su fundación harán de ella con el tiempo una sociedad poderosa, que bendecirán los escritores y artistas del porvenir. Los que hoy quisieran que diese mayores resultados no se fijan en que es un fondo destinado por ahora a socorrer módicamente, pero que algún día siguiendo con constancia su camino prudente, será el capital de las artes y de las letras. En el presente no podrá acudir a tantas necesidades y desgracias: procuremos generosamente por los desgraciados del porvenir. Estos recordarán con gratitud a los fundadores de la Sociedad (Fernández Bremón,

Son varias las ideas que debemos extraer de este fragmento. Primero, se puede apreciar la escasez de instituciones como ésta y la novedad de la misma. Segundo, se remarca su función como órgano benefactor y promotor de escritores y artistas (vuelven a aparecer juntos estos dos grupos culturales). Tercero y último, se apunta la escasez de capital y por tanto la limitación de las acciones de la asociación, pero, a la vez, se potencia la colaboración para llegar a convertirla en una *sociedad poderosa*.

En **1888** vuelve a aparecer la *Sociedad de Escritores y Artistas* por motivo de su cena mensual. La noticia no parece relevante, sino es porque hace constancia de los socios integrantes: *gran número de escritores, músicos y pintores* (Fernández Bremón, 1888: 186). Se citan nombres como Campoamor, Rodríguez Correa, Ossorio y Bernard, Bernardo Rico, etc.

En el número XVIII se nombra la exposición de los acuarelistas, dentro de una crónica divertida del panorama expositivo madrileño:

[...]

-¿De dónde viene usted?

- Vengo entusiasmado del Ateneo. ¡Qué ovación la de don José Zorrilla [...]

- Yo he estado viendo cuadros

- Hay dos exposiciones a la vez.

- Si, la del *Círculo de Bellas Artes*, galería de los Sres. Ruíz de Velasco: allí he visto dos lindos y hermosos cuadros de escenas asturianas que honran a su autor Plasencia [...]

- ¿Y la Exposición de los acuarelistas?

- No la he visto todavía, pero he oído hablar bien de ella, y creo que con justicia. ¡Lástima que unos y otros artistas no unan sus esfuerzos! (Fernández Bremón, 1888: 306).

En **1889** se menciona a la *Sociedad Central de Arquitectos*, junto al *Círculo de Bellas Artes* (Fernández Bremón, 1889: 154), con motivo de la entrega de medallas a algunos de sus socios. Estas dos asociaciones ya se habían unido en un mismo local en 1885 Fernández Bremón, (FERNÁNDEZ BREMÓN, 1885: 99).

En **1890**, al pie de una fotografía se reconoce la autoría de la *Sociedad Artístico – Fotográfica (La Ilustración Española y Americana*, 1890: 11).

En el número XXV del mismo año, en la sección "Nuestros Grabados", al comentar el grabado que recoge la imagen del acto de descubrir la lápida conmemorativa del primer Marqués de Urquijo, se concreta que esta lápida corre a expensas de la *Sociedad de Escritores y Artistas*. Por último se dice que el acto concluyo entregando el señor Nuñez de Arce al Señor Marqués de Cubas el título de Socio Protector de aquella Asociación (Martínez de Velasco, 1890: 2-5).

En **1891**, es curiosa la referencia, en la "Crónica General del número XXVIII, a la Exposición Bosch, en la calle Almudena, 3, en Madrid, como un museo excelente.

La Exposición Bosch (Almudena, 3, Madrid), tantas veces mencionada con elogio en las páginas de este periódico, continúa siendo un rico museo de excelentes pinturas, así modernas como antiguas: allí hemos contemplado recientemente [...] (Martínez de Velasco, 1891: 50-51).

En **1893**, en la "Crónica General" del número XXXVIII, José Fernández Bremón da noticia del veintidós aniversario de la *Asociación de Escritores y Artistas*:

La Asociación de Escritores y Artistas, a quien tantos servicios ha prestado su actual presidente, tantas veces reelegido, el Excmo. Sr. D. Gaspar Nuñez de Arce, hoy enfermo, aprovechando su forzosa ausencia de una Junta, votó celebrar el 22º aniversario de la fundación de aquella próspera Sociedad, rindiendo tributo al gran poeta que la preside hace años, y bajo cuya dirección ha realizado trabajos de suma importancia, extendiendo su influencia y círculo de acción. Tres serán los festejos con que demostrarán su cariño y entusiasmo hacia el Sr. Nuñez de Arce los artistas y escritores de la Sociedad: una velada artístico musical en el Conservatorio, el día tres de Noviembre, a la que contribuirán con gusto, escritores, músicos y actores y que promete ser muy lúcida; regalo de un álbum lujoso, en el que escribirán o pondrán sus firmas los que quieran contribuir al homenaje; una corona y una serenata [...] (Fernández Bremón, 1893: 222).

En **1894**, en Enero, se hace un homenaje al señor don Gaspar Nuñez

de Arce, presidente de la *Asociación de Escritores y Artistas* y se hace mención a l álbum conmemorativo del homenaje que la misma Asociación le regala (Reparaz, 1894: 25).

En el número XLVI de Diciembre, en el mismo año de 1894, con motivo de la pérdida de Don Bernardo Rico, se nombra a la *Sociedad de La Acuarela* en estos términos:

La vida de los escritores era hace treinta o cuarenta años más íntima que ahora, y la literatura un campo neutral; Bernardo Rico quizás halló en su trato continuo sus aficiones periodísticas. No estaban tan unidos los artistas, y siempre tuvo empeño en reconciliarlos, de sus instancias y de las de otros compañeros nació al fin la Sociedad de la Acuarela, que aun subsiste, y de la que fue presidente algunos años. Castro Serrano hizo la historia de aquel Círculo, y los lectores de La Ilustración no lo han olvidado; respetemos la pluma del maestro. Ensanchando el pensamiento nació el Círculo de Bellas Artes, cada vez más próspero y hoy el centro artístico más popular y autorizado, y del que fueron los primeros presidentes Martínez Espinosa, Casado del Alisal, y por espacio de ocho o nueve años Bernardo Rico ¡Pero qué años más difíciles! A la constancia y al carácter de nuestro amigo debe en gran parte haber vencido los obstáculos, ya buscando recursos cuando apuraba el déficit, ya animando a los artistas para el trabajo colectivo, fuente de los ingresos, ya suavizando enemistades; [...] (Fernández Bremón, 1894: 354).

Sobre la historia escrita por Castro Serrano no hemos dado cuenta, debido principalmente a que no la hemos hallado entre las páginas de *La Ilustración* consultadas hasta ahora.

Aquí, se demuestra la pervivencia de esta sociedad, y a la vez la poca importancia que tenía, ya que se dice del *Círculo de Bellas Artes* que se formó *ensanchando el pensamiento* (Fernández Bremón, 1894: 354).

Por último, se puede comentar la importancia de personalidades como Bernardo Rico, para el fomento y protección de las artes, buscando la creación de diferentes corporaciones que ayuden a la creación y a la subsistencia de los artistas, y por supuesto del arte.

En **1895**, se menciona en el número XX del 20 de Mayo, la existencia de una exposición promovida por un particular y un grupo de artistas anónimos, con fines benéficos:

Y de las Exposiciones improvisadas con el mismo objeto, ocupa el primer lugar la artística, que ha dirigido con gran acierto el

vizconde de Irueste, tan entendido en estas materias, y asesorado por una comisión de artistas, cuyos nombres sentimos ignora. La descripción de esta Exposición elegante, que Kasabal califica acertadamente de bijou, merecería ocupar toda una Crónica. Hay abanicos suntuosos. Artísticos, delicados e históricos; esmaltes soberbios, juguetes de porcelana. Miniaturas de gran valor, encajes, acuarelas y dibujos, y entre los cuales raramente se desliza algo que no sea de buen gusto (Fernández Bremón, 1895: 326).

La noticia es relevante como forma de ver otras iniciativas de promoción y exhibición artísticas, esta vez, en relación con las artes decorativas.

Sobre esta Exposición se hace de nuevo referencia en el número XXI. Aparece primero un breve comentario en la sección "Nuestros Grabados" (Reparaz, 1895: 350-352) y páginas más adelante un grabado ilustrando dicho escrito, y segundo, José Ramón Mélida le dedica el artículo "Exposición Artística en el Palacio de Anglada" (Mélida, 1895: 263). En éste se describen los artículos allí expuestos y se inicia con estas palabras:

Por iniciativa del Señor Vizconde de Irueste se ha formado en el palacio de Anglada una Exposición original, nueva, a la que el ingenio de Kasabal ha dado el nombre que mejor le cuadra: Exposición "Bijou". Bijou, si señor, porque no tenemos una palabra en nuestro Diccionario que pueda denominar a un tiempo lo pequeño y lo elegante, la belleza microscópica y la joya; y no la tenemos, porque las cosas a que tal denominación conviene mejor, el abanico Luis XVI, la miniatura – retrato, la tabaquera, el reloj de bolsillo, el frasquito de esencias ..., son otras tantas invenciones francesas, no pueden llamarse más que bijou. En fin, ¡Qué le hemos de hacer! Será sensible para los puristas del lenguaje, pero no la íbamos a llamar "Exposición de baratijas" (Mélida, 1895: 263).

La última noticia que recogemos del año 1895, aparece en el número XXI. La muerte de Alfredo Pereo lleva a recordar su participación en las exposiciones organizadas por la Sociedad de Acuarelistas y el Círculo de Bellas Artes:

[...] Sólo creemos que haya enviado una vez un cuadro a las exposiciones oficiales, que obtuvo mención honorífica en 1860. En cambio sus obras han figurado siempre con honor en las Exposiciones particulares de la Sociedad de Acuarelistas y el

Círculo de Bellas artes. [...] (Fernández Bremón, 1895: 98).

La noticia no tiene relevancia alguna, ya que simplemente, vuelve a recordar el carácter privado y particular de las exposiciones organizadas por este tipo de organizaciones asociativas, de forma paralela a las oficiales.

Así pues, las iniciativas de carácter privado, individuales o colectivas se desenvuelven a lo largo del último tercio del siglo XIX, con cierto éxito y solidez.

Entre las primeras, hay que destacar el nombre de personalidades como el señor Bosch, Hernández, el Vizconde de Irueste, y otros tantos. El mecenazgo individual no es extraño, y su práctica no es novedosa, ya que las exposiciones en casas y locales privados, como cafés, venía siendo una práctica conocida.

En cuanto al asociacionismo, se ha demostrado a lo largo de estas páginas, las múltiples iniciativas encontradas en *La Ilustración Española y Americana*. Se trata de sociedades, más o menos estables, creadas por el impulso de alguna personalidad interesada en la cultura artística, con el apoyo de los propios artistas. Reflejan muy bien, la situación de lucha por vivir del arte sin comisiones oficiales o donaciones de mecenas. Se ve la necesidad de unión para crear un mercado independiente, que respete la iniciativa y liderazgo de los propios autores. Y por supuesto, dentro de autores, y dado que se trata de un momento de comienzo, se engloban pintores, literatos, músicos, etc.

Como todos los principios, se refleja, a través de los textos directos, las dificultades vividas por estas organizaciones asociativas. A veces son motivo de crítica, pero sin embargo, se puede decir, que la labor de la prensa, y en este caso de la de *La Ilustración*, es claramente propagandística, y aunque no se dedica a ellas, todas las líneas y estudios que se merecen, no obstante, debemos conformarnos, con la demostración, por medio de breves comentarios y enumeraciones, de su existencia y su buen hacer.

CONCLUSIÓN

La multiplicación y el desarrollo de sociedades culturales a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, es algo generalizado en todos

los países europeos.

Tras el dominio de las Academias, entramos en el periodo contemporáneo, donde entran en juego las leyes del mercado, y en las sociedades occidentales, lo que Jean Paul Bouillon ha denominado "*Tiempo de sociedades*" (Bouillon, 1986: 89-113), entrando así, en el debate estético y la búsqueda de soluciones económicas y sociales nuevas a los problemas que aparecen, como el aumento considerable de artistas o de objetos de arte.

Así, y tras la lectura de los volúmenes de *La Ilustración Española y Americana*, se demuestra que España se apunta a la moda del asociacionismo. De este estudio se pueden extraer varias conclusiones [\[xi\]](#).

Los artistas buscan a través de este tipo de organizaciones asociativas, no tanto el ataque a lo oficial, sino un apoyo cooperativo para organizar exposiciones libres (sin jurado ni premios) donde puedan exponer su obra, que esta sea vista y posiblemente comprada. La situación económica es difícil, y más para los artistas. Estos buscan un respaldo y un seguro económico. A esto, se suma el apoyo de los intelectuales, que ven necesaria una reforma cultural, y en la asociación un instrumento importante para el progreso. Otra de las vías que impulsa este progreso es la aparición de revistas ilustradas y especializadas en arte, literatura, etc., ya que ejercen una labor propagandística importante.

El último tercio del siglo XIX, el arte español muestra su producción a través de las Exposiciones oficiales, tremendamente mayoritarias, y por supuesto signo de poderío y de ambición. En los textos seleccionados se ve como el arraigo social de éstas es inmenso y difícil de anular. Son constantes las referencias y comparaciones entre las exposiciones oficiales y aquellas promovidas por particulares y sociedades de artistas. Parece, además que en estas últimas solamente se exhiban obras mediocres y bocetos preparatorios, frente a las otras donde se muestran cuadros de estudio, de los grandes maestros. Que las primeras recojan sin criterio a todos los artistas que quieran exponer su obra, frente a las segundas, donde se ve la producción de aquellos autores que siguen el ejemplo de los maestros antiguos. Se encuentran comentarios de sorpresa, si en las exposiciones de asociaciones y de particulares se cuida y mima la muestra, el modo de presentar al público las obras, etc.

Esta claro que lo que los artistas buscaban era exponer su obra, bien en locales comerciales privados o en espacios gestionados por colectivos de intelectuales, amateurs, o por los propios artistas. Es lógico que el arte allí expuesto sea un arte más comercial y popular, dedicado a la venta y respondiendo a las demandas del nuevo mercado burgués. El público, sigue siendo minoritario y habituado a visitar exposiciones de arte, pero se aprecia, que este tipo de muestras, está más cercana a la sociedad. Son varias las noticias que comentan la afluencia de gentes, quizás debido a sus amplios horarios (permaneciendo abiertas por la noche), al tamaño de la muestra o a los propios cuadros expuestos, que ya hemos dicho, que son de temática amable y a su vez apetecibles de comprar.

También es evidente que la iniciativa surja desde sectores minoritarios de intelectuales, y pesen los nombres de Bernardo Rico, Martínez Espinosa, Casado del Alisal y otros tantos que apoyan estas asociaciones, sin olvidar la pluma de escritores y articulistas, que buscan el progreso cultural y nuevas formas de patrocinio artístico, lejos de las donaciones de mecenas o del Estado [\[xii\]](#).

Obviamente, el concepto de asociación artística de vanguardia no esté arraigado todavía, pero no se pueden negar las tentativas y los comienzos difíciles de las mismas.

A través de ellas se pretendía crear un mercado artístico, donde los propios artistas dictaran las normas, labraran su reputación y promovieran los encargos.

La época estudiada, que comprende los años que van de 1870 a 1895, muestra el nacimiento y las raíces de este nuevo mercado y de estos colectivos y corporaciones artísticos en España, que aunque incipiente y con pocos apoyos, intenta desarrollarse, dentro de un movimiento generalizado en toda Europa.

Ana María REVILLA
Miembro de AACA y AECA

[\[i\]](#) "A LOS SEÑORES SUSCRITORES DE LA ILUSTRACIÓN DE MADRID.

En cumplimiento del contrato celebrado por la Empresa de LA ILUSTRACIÓN DE MADRID con la de la ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA, de la cual damos cuenta en otro lugar del presente número, los señores suscritores de la primera recibirán todos los que publiquemos HASTA LA TERMINACIÓN DE SUS ABONOS, sin que tengan que satisfacer diferencia alguna de precios por la doble cantidad de números que les vamos a servir, puesto que nuestro periódico se publica en los días 1, 8, 16 y 24 de cada mes.

[...]

A los señores suscritores de LA ILUSTRACIÓN DE MADRID que quieran tener completa la colección del presente año de LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA, se les darán los 22 números anteriores al presente por 45 pesetas, lo mismo en Madrid que en provincias.”

En *La Ilustración Española y Americana*, AÑO XVI., Madrid 16 de junio de 1876, NUM. XXIII, p.368.

[\[iii\]](#) Durante la primera mitad del siglo XIX, carecíamos de una legislación específica aplicable a este derecho. El intento de relegar el fenómeno asociativo en el ámbito legislativo, no implicó la desaparición del mismo y, durante este periodo, se crearon asociaciones de muy diversa índole que, en la práctica, desarrollaban sus actividades bajo la benevolencia del poder establecido. Esta tolerancia no comportaba que el Estado le otorgará una protección acorde con la de un derecho fundamental. Es más, si se procedía a clausurar algún establecimiento donde se celebraran reuniones, o que fuera la sede de algún grupo o asociación, no se podía apelar la hipotética lesión del derecho pues, dada la ausencia de reconocimiento constitucional y de disposiciones legislativas sobre la materia, la posibilidad de asociarse no estaba protegida como una libertad individual, al contrario estaba especialmente perseguida si su finalidad era política.

A partir de la Revolución de septiembre de 1868 se formaliza por primera vez, la protección constitucional de este derecho. Asociarse, junto con el derecho de sufragio universal, se concibe como una de las grandes conquistas del movimiento democrático europeo del siglo XIX.

Como consecuencia de este primer paso, los redactores constitucionales de 1869 optaron por proteger el derecho de asociación, junto con el de reunión, en el artículo 17 de la primera Constitución española para que pudiera ejercerse con total libertad. De hecho, este precepto evitaba imponer restricciones en cuanto a los fines que podía adoptar la entidad y sólo proscribía aquellos que fueran contrarios a la moral pública. Esta forma tan amplia de reconocer el derecho, difería

esencialmente de la actitud que, hasta ese momento, había tenido el poder político frente a las asociaciones. Con esta fórmula, se pretendía otorgar al individuo una radical libertad para asociarse y prevenir el avance de otras materias, como la enseñanza libre o las actividades de beneficencia particular. Pero con una regulación tan laxa, surgieron asociaciones con fines distintos a los previstos o, incluso, ilegales. Para subsanarlo se buscaron, desde el principio, medidas de control administrativo «leves», como hacer que los asociados pusieran en conocimiento de la autoridad local el objeto de la asociación y el reglamento por el que habrían de regirse.

“El derecho de asociación en la historia constitucional española, con particular referencia a las leyes de 1887 y 1964.” en PELAYO OLMEDO, J.D., *Historia Constitucional*, Núm. 8, 2007, Septiembre 2007.

[\[iii\]](#) Mientras su artículo 13 recoge de forma genérica el derecho de todo español “[...] *de asociarse para los fines de la vida humana*”, será el artículo 14 quien establezca su límite en los “*derechos de la Nación*” y “*los atributos esenciales del Poder público*”. A diferencia del periodo revolucionario, los derechos humanos dejan de considerarse «naturales» para ser concebidos como derechos otorgados por el Estado. Ante ellos la autoridad competente tiene reservadas amplias competencias. Esta previsión constitucional origina que, en 1887, se promulgue la primera Ley española sobre el derecho de asociación.

[\[iv\]](#) Citaremos como ejemplo algunas de las palabras de Ramón de Mesonero Romanos en sus memorias que publicaba en *La Ilustración Española y Americana*, centradas en ofrecer un panorama social, político, económico y cultural de los años vividos por él ,en este caso, ante determinadas formas de asociacionismo como solución al progreso: *El espíritu de asociación, de discusión y de examen, aplicado a este propósito, era la mejor garantía de un feliz resultado[...]*. Después de citar las medidas tomadas por el Estado en el campo de la cultura, cita las siguientes palabras: [...] *Los particulares a su vez, instituyendo el primitivo Ateneo (calle de Atocha, frente a la de Relatores), bajo la presidencia del insigne general Castaños, abrieron a la juventud cátedras gratuitas, regentadas por los mismos socios, al paso que ellos se ilustraban y recreaban mutuamente en sesiones científicas y literarias, y a veces reuniendo a la buena sociedad madrileña en conciertos brillantes y propios de tan culta Asociación.- Otros establecimientos particulares*

contribuyeron también a despertar el amor a la ciencia y a las buenas letras [...]. A partir de aquí se centra en el ejemplo de asociaciones literarias y del fructífero resultado de las mismas otorgando a la cultura española brillantes personalidades.

DE MESONERO ROMANOS, RAMÓN, “Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid. Capítulo XIV. Periodo Constitucional. 1821-1822” en *LA Ilustración Española y Americana*, AÑO XXIII, NÚM. III, Madrid, 22 de enero de 1879, pp. 45-47.

[v] Sic. DE MESONERO ROMANOS, RAMÓN, “Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid. Capítulo XIV. Periodo Constitucional. 1821-1822” en *LA Ilustración Española y Americana*, AÑO XXIII, NÚM. III, Madrid, 22 de enero de 1879, pp. 45-47.

Otro ejemplo del valor educativo de estos centros lo encontramos en un artículo de A. Sánchez Pérez: No-me contestó;- se llama solamente Ateneo. No es sociedad política, ni círculo de clase. Al Ateneo acuden hombres políticos de todos los partidos y vecinos de todas condiciones.

Pensé entonces- ¡qué Dios me perdone este mal pensamiento!- que se trataba de una sociedad de recreo, en la cual, so pretexto de leer periódicos, se reunía el sexo fuerte de la población para echar su partida de solo, de tresillo, de dominó y de algún otro juego lícito, y aun si venía a mano (como suele venir) de alguno prohibidos. No tardé en salir de mi error, y me complazco mucho en confesarlo.

En el Ateneo de San Juan Despí sólo hay enseñanza. Para los párvulos, de día. Para los adultos, de noche.

Ni juegos permitidos, ni recreos honestos, ni tertulias de confianza; nada, en fin: instrucción por mañana y tarde y noche.

[...]

Mira si tengo para recomendarte que, cuando puedas, envíes al Ateneo algunos libros. Es lo menos que puede hacerse por instituciones tan civilizadoras. ¡Bien merecen quienes las fundaron, y quienes las sostienen y fomentan, el aplauso de todos!, aplauso que sirva de estímulo para que, con mayor ardimiento, perseveren en su obra civilizadora.

A. SÁNCHEZ PÉREZ., “La biblioteca-museo Balaguer en Villanueva

y Geltrú) en *La Ilustración Española y Americana*, AÑO XLIV, NÚM. II, Madrid, 15 de enero de 1900, p. 27.

[\[vi\]](#) En las páginas leídas y estudiadas de *La Ilustración*, encontramos dos referencias interesantes sobre este tipo de centros:

La primera de EUSEBIO MARTÍNEZ DE VELASCO, "Nuestros Grabados", *La Ilustración Española y Americana*, Núm. XLVI, 15 de Diciembre de 1883, pp.346-347. Grabado, p. 348, dice así:

El Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera no es solamente un círculo de recreo que ofrece honesto y grato solaz a los dignos individuos que forman la asociación; es además un benemérito centro de enseñanza, que sostiene cátedras, publica periódicos, celebra certámenes científicos y literarios, y patrocina generosamente Exposiciones artísticas e industriales.

La segunda, de JOSÉ FERNÁNDEZ BREMÓN, "Crónica General", *La Ilustración Española y Americana*, Núm. XL, 30 de Octubre de 1895, p.242, es sobre el Centro Instructivo del Obrero:

El Centro Instructivo del Obrero, es una asociación de enseñanza y recreo culto, con su Caja de Ahorros, un claustro de profesores, un museo pedagógico, veintiséis clases nocturnas, y una biblioteca de 5000 volúmenes, al cual dedicaremos un artículo con más calma y espacio.

[\[vii\]](#) Sobre el Ateneo de Madrid, sus actividades fueron recogidas en:

DE LABRA, R.M., *El Ateneo de Madrid. Sus orígenes, desenvolvimiento, representación y porvenir*, Madrid, 1878.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, A., *De los cursos y maestros que más han enriquecido desde la cátedra del Ateneo la cultura española*, Madrid, 1884.

RUÍZ SALVADOR, A., *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1835-1885)*, London, Tamesis Book Limited, 1971.

VILLACORTA BAÑOS, F., *El Ateneo de Madrid (1885-1912)*, Madrid, CSIC, 1985.

También hay estudios centrados en los Ateneos provinciales, así el de

Zaragoza ha sido estudiado por SORIA ANDREU, F., *El Ateneo de Zaragoza (1864-1908)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1993.

[viii] En el mismo año, en los números XIX y XX se citan otros ejemplos de particulares que inauguran exposiciones de pinturas, de gran calidad y variedad. Estos son el señor Bosch y Hernández.

JOSÉ FERNÁNDEZ BREMÓN, "Crónica General", *La Ilustración Española y Americana*, Núm. XIX, 22 de Mayo de 1882, p. 314.

JOSÉ FERNÁNDEZ BREMÓN, "Crónica General", *La Ilustración Española y Americana*, Núm. XX, 30 de Mayo de 1882, p. 329-330.

[ix] Esta práctica aparece como novedosa en España y se realiza siguiendo el modelo de la nación vecina. Así en 1895, en *La Ilustración Española y Americana* se hace referencia a esta actividad en Francia y se muestra la periodicidad de la misma en las exposiciones de esa nación:

La apertura del Salon del Campo de Marte se ha adelantado este año algunos días a la del Salon de los Campos Elíseos. Verificose este interesante vernissage el 24 de Abril, asistiendo a él considerable afluencia de artistas, de aficionados y de curiosos. [...].

Para ese público del vernissage no ha habido este año en el Campo de Marte más que media docena de obras dignas de atención: [...].

Ver: ARÍSTIDES, "El Salon del Campo de Marte en París. 1895.", *La Ilustración Española y Americana*, Núm. XVII, 8 de Mayo de 1895, p. 282.

[x] Ver el principio de este capítulo.

[xi] Sobre las diferentes sociedades estudiadas, se han establecido conclusiones específicas al final de cada capítulo. Por tanto aquí, se exponen otras de carácter más general.

[xii] No hay que olvidar que existía también la promoción artística por medio de loterías, certámenes, etc., promovidos por revistas, Ateneos y otras asociaciones.

Ecos y Paisajes de Alejo Anadón y Alfonso Vaquerizo

Muy evocador es el título de esta exposición conjunta en la Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón de dos personalidades muy diversas de la escena artística zaragozana, unidas por vínculos generacionales y de amistad. PASAJES es el lema que corresponde a las piezas en hierro de Alfonso Vaquerizo (Zaragoza, 1964), escultor y médico que no sólo se inspira en la naturaleza para las formas alabeadas de sus planchas metálicas, sino que incluso toma de ella sus elementos, pues usa a menudo materiales reciclados. Es sorprendente el resultado que, a base de plegar, cortar y soldar, sabe extraer de los contrastes entre vacío y materia, construyendo formas muy dinámicas, que parecen fijadas en un equilibrio inestable, relacionable en ocasiones con el estilo de sus admirados Pablo Serrano y Eduardo Chillida. Pero aún más divertido es jugar a reconocer los elementos paisajísticos que las han inspirado, según las pistas que nos dan algunos títulos, como "Tenue horizonte dorado". A juzgar por las obras recientes que presenta en esta exposición, este miembro del colectivo Intervalo 582 está viviendo un momento de plenitud creativa.

Alejo Anadón (Lumpiaque, Zaragoza, 1961) está en un periodo de reflexión, como quien se para a escuchar los ECOS. Por eso, aunque según me comentó en la inauguración hubiera podido llenar las paredes de la sala con cuadros nuevos, ha preferido ofrecer una muestra retrospectiva, y como ya hizo otra de sus obras abstractas, esta vez ha escogido únicamente pinturas figurativas. No faltan retratos y hasta algún autorretrato, pues se trata a menudo de temática autorreferencial, como en el cuadro de técnica mixta firmado en 1996 donde hace un homenaje muy postmoderno al Guernica de Picasso, las Meninas de Velázquez, y los Girasoles de Van Gogh, sobre los que se representa a sí mismo en actitud reflexiva, con una mano en la mejilla siguiendo el modelo de Durero, y la otra sujetando la Gioconda de Leonardo... Se titula "La Colvertera", que es el nombre de la colina cuya silueta domina el término municipal de Lumpiaque, a la manera de la montaña Santa Victoria que tantas veces pintó Cézanne en Aix-en-Provence. Pero mi favorito es el titulado "En la luz", donde su autorretrato adopta la pose a lo Buda que tantas veces ha representado Jaume Plensa, si bien queda desdibujado por una saturación de capas de blanco, que me recuerda algunos cuadros de Armando Reverón. No resisto la tentación de compararlo en el recuerdo con las pinturas de

contrastados colores que presentó en su excelente exposición del Torreón Fortea a principios de 2002. Veremos qué nos depara más adelante la trayectoria de este artista con tan variados registros.

Poéticas pinturas de luces en la noche y nieblas diurnas

Ángel Pascual Rodrigo (Mallén, 1951) regresa a Zaragoza con las nieblas de la Navidad, y su exposición se titula apropiadamente “Destellos en la noche. Sombras en el día”, pues está presidida por dos obras inspiradas en el relámpago de la “Tempesta” de Giorgione y en un pico montañoso entre un mar de niebla, a la manera de Friedrich. Ambos pintores han sido desde hace años una referencia habitual en su trayectoria artística. Y es que Ángel ha sido siempre fiel a sí mismo, sin cambios radicales, a pesar de los muchos azares de su vida profesional, que comenzó con su hermano Vicente formando la famosa “Hermandad Pictórica” en la cual transitaban del Pop al neorromanticismo postmoderno, pero luego sus caminos se bifurcaron sin dejar de tener un común anhelo metafísico y místico, así como una meticulosidad en el toque y las texturas, que Ángel cultiva en cuadros de paisaje (a menudo inspirados en las costas y montañas de Mallorca, donde reside) y su hermano experimentaba en pinturas abstractas. A él y otros amigos fallecidos en los últimos años dedicó un emocionado recuerdo nuestro protagonista en las palabras con las que inauguró esta exposición, declarándose feliz del reencuentro con sus paisanos. El acto fue, de hecho, una multitudinaria reunión de artistas, críticos y amantes del arte, en la que se dio cita gran parte del mundillo artístico zaragozano, cosa que aprovechó el protagonista para comentar, como presidente de la Asociación de Artistas Visuales de las Islas Baleares (AAVIB), que va siendo hora de que en Aragón funcione otra similar.

Como siempre, Ángel ha cuidado al detalle el montaje de los cuadros en el espacio expositivo, colocando algunos en diferentes alturas y disposiciones, a veces acompañados de textos de poetas, y también se han realizado con motivo de la exposición unas litografías, así como una hoja de mano. Pero no ha querido que hubiera el pequeño catálogo de mano que suele editar la galería A del Arte, cosa que espero no siente precedente, pues es de las pocas galerías que lo hacen y ese detalle lo alabamos expresamente en la Asociación de Críticos de Arte

cuando le concedimos el premio al mejor espacio expositivo en 2008. Imagino que, como a muchos artistas que quieren hacer pensar al espectador de sus cuadros, a Ángel Pascual Rodrigo le parecen innecesarios los textos interpretativos. Para dejar constancia de cara al futuro, las cuarenta y cuatro pinturas en óleo u acrílico que figuran en la exposición aparecen recogidas con foto y datos catalográficos en la web del artista: <http://www.angelpascualrodrigo.com> (cuidadísima, como todo lo que él hace). Allí pueden compararse con otras obras de la trayectoria del artista, para apreciar mejor la poética de los contrastes entre luz y sombras, entre paisajes diurnos nublados y nocturnos iluminados, que son la característica de esta exposición.

La Historia General del Arte, dirigida por Luis Doménech, de la editorial Montaner y Simón

La *Historia general del Arte* de la editorial Montaner y Simón, dirigida por Luis Doménech y Montaner, apareció en el año 1886. Pero, las diversas formas de adquirirla fueron ya conocidas y publicadas en la revista *La Ilustración Artística*, de la misma editorial, Montaner y Simón, desde el año anterior, el año 1885. El anuncio de la publicación, en prensa, de la *Historia general del Arte* dirigida por Luis Doménech, a un precio de 225-250 pesetas cada tomo, se repitió en sucesivos números de la citada revista desde el número 167 hasta el número 198 (*La Ilustración Artística*, nº 167, 1885, 80).

Como sus publicaciones hermanas, el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes* y la revista *La Ilustración Artística*, se caracteriza por ser una obra profusamente ilustrada, reproduciendo, en sus grabados, los objetos artísticos y monumentos considerados más importantes para la época.

La *Historia general del Arte*, dirigida por Luis Doménech y publicada por la editorial Montaner y Simón, consta de ocho tomos o volúmenes. Los tres primeros tomos (tomos I, II y III), escritos por Luis Doménech y Montaner y por José Puig y Cadafalch, están dedicados a la arquitectura; el tomo cuarto, escrito por Joaquín Fontanals del Castillo, está dedicado a la historia de la pintura y la escultura; el

tomo quinto, escrito por Federico Cajal y Pueyo, está dedicado a la ornamentación; los dos tomos siguientes, tomos VI y VII, escritos por Federico Hottenroth, están dedicados a la historia del traje; y, finalmente, el tomo octavo, escrito por Francisco Miquel y Badía y por Antonio García Llanos, están dedicados a historia del mueble, tejidos, bordados, tapices, metalística, cerámica y vidrios.

El primer tomo de la *Historia general del Arte* de la editorial Montaner y Simón, publicado en 1886 y dedicado a la arquitectura, fue redactado por Luis Doménech, catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona.

Este primer tomo de la *Historia general del Arte*, como ya se ha comentado, dedicado a la arquitectura, se divide en tres grandes apartados: arquitectura primitiva, arquitectura egipcia, y arquitectura caldea y asiria.

En el apartado dedicado a la arquitectura primitiva, Luis Doménech sitúa el origen de la arquitectura en el Neolítico y estudia los más importantes monumentos neolíticos por países (Francia, Inglaterra, Irlanda, Escocia, Alemania, Holanda, Polonia, Rusia, Italia, Portugal y España) y áreas continentales (Escandinavia, el Cáucaso, islas del Mediterráneo, costas de África en el Mediterráneo, Asia menor, La India, América central y América del Sur).

En Francia, Luis Doménech destaca los monumentos megalíticos de Carnac; el grupo de Crozan, al sur de Brest; y el grupo de Rennes o Gré-de-Cojou. En Inglaterra, destaca los monumentos megalíticos de Averbury, Stonehenge, Aulesford (en Kent), Ashdown Uffington (en Berk), Penrith (en Cumberland), Derbyshire, Stanton Drew, Mulle Hill (en la isla de Men), los círculos de Burn Moor (en Wast-Water, Cumberland), el túmulo de Uley (en el condado de Gloucester), el túmulo de Plas-Newyold, el dolmen de Pentre Ifam (en el condado de Pembroke) y el dolmen del rey Arturo (en Gales). En Irlanda, destaca los monumentos megalíticos de Moytura, Cruacham, Longh-Crew, Ogham, el túmulo de Dowl o de Dubhat y la tumba de Dagdha. Y, en Escocia, destaca los monumentos megalíticos de Stennis, Callernish y los círculos de Aberdeen.

Para el caso español, y el estudio de sus monumentos megalíticos, Luis Doménech realiza una división por regiones (Baleares, Cataluña, Navarra, País Vasco, Cantabria, Asturias, Galicia, Extremadura, Andalucía, Valencia y Canarias). En el País Vasco, se estudia el dolmen de Eguilaz. En Cantabria, se estudia la piedra oscilante o dolmen de Abra. En Asturias, se estudia el dolmen de Cangas de Onís. En Galicia, se estudian la colina de Faxildre, el Corzán, las alineaciones de La Puebla, el dolmen de Fornello y el dolmen tumular de Granda. Y, en Andalucía, se estudian la Cueva de Mengal, el dolmen del Arroyo Salado, la cueva de La Pastora, el grupo de monumentos megalíticos de Dilar, el grupo de monumentos megalíticos de Montefrío (en Alcalá la Real), el grupo de monumentos megalíticos de los Eriacles, el grupo de las hazas de la Coscoja y el grupo de monumentos megalíticos de Gar (Doménech, 1886, 40-118).

En el segundo apartado de la obra, se dedica a la arquitectura egipcia, fundamentalmente, a la arquitectura funeraria y religiosa egipcia.

Por lo que respecta a la arquitectura funeraria egipcia, se estudian las tumbas, las mastabas y las pirámides del Imperio Antiguo; los hipogeos, las tumbas y las pirámides del Imperio Medio o Tebano; y, finalmente, las tumbas reales, syringas y templos conmemorativos del Imperio Moderno. En grabados, se reproducen el Obelisco de Luqsor, hoy en París, de la XIX Dinastía (Doménech, 1886, 297); la Gran Pirámide de Keops, en Guizeh, y sus anejas, vistas desde el Templo de la Esfinge (Doménech, 1886, 332); la pirámide de Gefrén, o segunda de Guizeh, con revestimiento en su parte superior (Doménech, 1886, 333); la pirámide escalonada de Sakkarah (Doménech, 1886, 334); la pirámide truncada de Daschar (Doménech, 1886, 336); las pinturas murales de los hipogeos de Beni-Hassán, según Prisse D'Avennes (Doménech, 1886, 356-357); y, la tumba de Abydos, según Mariette, Perrot y Chipiez (Doménech, 1886, 359). También, en este apartado de la arquitectura funeraria egipcia, se hace alusión a los sarcófagos, canopes o vasos canópeos, tablas o menas de ofrenda y de libación, estelas funerarias y pirámides etíopes. De hecho, en varios grabados, se reproducen la

decoración de la parte superior de un ataúd de madera del sacerdote Her, del British Museum; el sarcófago de mármol negro de la reina Ansenraneferhat, esposa de Amasis II, de la XXVI Dinastía, del British Museum; el sarcófago de granito rojo de Kaskatu, sacerdote de Menfis, de la XXVI Dinastía, del British Museum; el sarcófago de un escriba real de la XIX Dinastía, del Museo del Louvre; el canope del genio Amsit, el canope del genio Hapi, el canope del genio Tiumutf y el canope del genio Hobhsonnuf, encontrados todos en el sepulcro de Netkmuft, del British Museum; y, finalmente, la estela sepulcral de madera dedicada a Nasui, también del British Museum (Doménech, 1886, 387-394).

Por lo que respecta a la arquitectura religiosa egipcia, se da noticia, principalmente, de los más importantes templos del Imperio moderno, de los templos de Tebas (el templo de Karnak, el templo de Amenhotpu III, el templo de Khons o Khoróu, el templo de Luqsor, el templo de Medinet-Nou, el Amenophteon, el Rameseón o templo de Ramsés II, y el templo de Thutnós), de los templos de Abydos (el templo de Seti I y el templo de Ramsés II) (Doménech, 1886, 438-450) y de los templos ptolomaicos y de época imperial de Egipto, en Denderch (el templo de Hathor, el templo de Isis y el templo de Esnech), en Edfú y en Kom-Ombos (el templo mayor y el templo de Kalabcheh) (Doménech, 1886, 454-461). También, se habla de los templos del Imperio moderno o nuevo, edificadas en Nubia y Etiopía, en Napata (actual Gebel-Barkal) y en Naga (Doménech, 1886, 450-454). En una magnífica ilustración, se reproducen las ruinas del gran templo de Karnak, en Tebas (Doménech, 1886, 429).

En un capítulo menos extenso, se trata, también, la arquitectura civil egipcia, haciendo referencia a sus casas y palacios, y obras públicas (Doménech, 1886, 462-490).

Finalmente, el tercer apartado del primer tomo de la Historia general del Arte de la editorial Montaner y Simón se dedica a la arquitectura caldea y asiria, centrándose en la arquitectura religiosa y en la arquitectura civil asirias.

En cuanto a la arquitectura religiosa asiria, se hace referencia a ruinas de templos, torres escalonadas, templos de los más diversos

tipos, altares o aras, estelas funerarias, bajorrelieves, obeliscos y mojones (Doménech, 1886, 645-675). En seis grabados, se reproducen el estado de la Torre escalonada de Khorsabad, o Zigurat, según Thomas (Doménech, 1886, 649); el Templo en un parque real, tomado de un bajorrelieve de Kuyundjik, del British Museum (Doménech, 1886, 663); un altar en mármol y una estela de Assurnazirpal, hallados en Nimrud, del British Museum (Doménech, 1886, 665); un mojón llamado Caillou Michaux, con altares figurados en su parte superior, del Museo del Louvre (Doménech, 1886, 667); y, una estela del rey babilonio Merodach-Idin-Akhi, del British Museum (Doménech, 1886, 671).

Por lo que se refiere a la arquitectura civil asiria, en la obra, se estudian las casas, palacios y restos de palacios en las ciudades de Warka, Tello, Mugheir, Abu-Sharein, Babilonia, Calach (Nimrud), Nínive (Kuyundjik), Ur, Huruk, Hillah y Sargón, con sus famosas puertas y muralla (Doménech, 1886, 675-725). En dos grabados, se reproducen la planta de las ruinas del palacio de Sargón en Khorsabad, según las excavaciones y planos de Botta, Place y Thomas; y un león de bronce, sirviendo de argolla de amarre, hallado en el palacio de Sargón, del British Museum (Doménech, 1886, 684 y 690).

Al escribir este primer tomo de la *Historia general del Arte* de la Editorial Montaner y Simón, Luis Doménech y Montaner era catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. Luis Doménech y Montaner (Barcelona, 21.XII.1850 – 27.XII.1923) estudió arquitectura en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona y en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, donde obtuvo el título de arquitecto en el año 1873. Al año siguiente, en 1874, en colaboración con el arquitecto José Vilaseca, consiguió el primer premio en el concurso celebrado para la construcción del monumento fúnebre dedicado al músico y poeta José Anselmo Clavé, en Barcelona. En 1888, Luis Doménech participó, como arquitecto, en la Exposición Universal de Barcelona, construyendo, entre otros, un café-restaurant, edificio que serviría para albergar, tras la celebración de la citada Exposición Universal, a la Escuela Municipal de Música de Barcelona, por lo que pasó a denominarse Palacio de la Música de Cataluña. Durante la citada Exposición Universal de Barcelona de 1888, Luis Doménech llegó a hacerse cargo, incluso, de la decoración de las habitaciones destinadas al alojamiento de S.M. la Reina regente, María Cristina de Habsburgo-Lorena, en el Palacio municipal.

Además de las edificaciones que llevó a cabo durante la Exposición Universal de 1888, las principales construcciones, en Barcelona, de Luis Doménech son las siguientes:

- El Hospital de San Pablo.
- La Casa Lleó y Morera, en el Paseo de Gracia.

Además, Luis Doménech edificó el manicomio de Reus (Tarragona).

Desde el año 1875, Luis Doménech fue profesor de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, de la que llegó a ser director desde el año 1901. Además, fue académico correspondiente en Barcelona de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y llegó a ser presidente del Ateneo de Barcelona en los años 1898, 1911 y 1913.

Además del primer tomo de la *Historia general del Arte* de la Editorial Montaner y Simón (Barcelona, 1886), Luis Doménech publicó las siguientes obras: *Cartas de Armando Palacio Valdés a Luis Doménech* (manuscrito), *Acústica aplicada a la arquitectura* (Barcelona, s.e., s.f.), *Iluminación solar de los edificios* (Barcelona, s.e., 1877) e *Indicador general de Valencia* (Valencia, Imprenta de F. Doménech, 1895). Además, fundó y dirigió la biblioteca de Arte y Letras de Barcelona.

Miembro del partido Lliga catalana, Luis Doménech participó, en 1892, en la asamblea que redactó las Bases de Manresa. Además, durante dos legislaturas, del 5 de junio de 1901 al 27 de marzo de 1903 y del 18 de mayo de 1903 al 17 de agosto de 1905, Luis Doménech fue diputado de la Lliga por la circunscripción electoral de Barcelona (a.c.d., *Serie Documentación electoral*, 115, nº 8 y 117, nº 8). El arquitecto Luis Doménech falleció en su ciudad natal, Barcelona, el 27 de diciembre de 1923.

El segundo tomo de la *Historia general del Arte* de la editorial Montaner y Simón, publicado en 1901 y dedicado, también, a la arquitectura, fue escrito por el arquitecto José Puig y Cadafalch.

Este segundo tomo de la *Historia general del Arte*, se divide en quince extensos capítulos, dedicados a: Fenicia y sus colonias; la arquitectura de Judea; los restos arqueológicos de la civilización hetea; los nuraghes, talayots y templos de Malta y el Gozzo; los restos arqueológicos de las civilizaciones de Asia Menor anteriores a Grecia; la arquitectura persa; la arquitectura griega; la arquitectura etrusca, la arquitectura romana; la arquitectura latina en Occidente; las arquitecturas cristianas orientales; las arquitecturas musulmanas; la arquitectura románica; la arquitectura gótica; y, el Renacimiento y las modernas escuelas de arquitectura.

De entre las numerosas ilustraciones, láminas y grabados que se reproducen en este segundo tomo de la *Historia general del Arte* de la editorial Montaner y Simón, destacan los siguientes: el teatro de Bacchus, en Atenas (Puig, 1901, 310); el arco de Adriano y los restos del templo de Júpiter, en Atenas (Puig, 1901, 418); una panorámica de Pompeya (Puig, 1901, 430); el anfiteatro de Pompeya (Puig, 1901, 442); el interior de la iglesia de Santa Sofía, en Constantinopla (Puig, 1901, 482); el interior de la iglesia de San Vital, en Rávena (Puig, 1901, 500); la pintura sobre cuero de la bóveda encamonada central de la Sala del Tribunal de la Alhambra de Granada (Puig, 1901, 576); las tumbas de los califas, en El Cairo (Puig, 1901, 590); la catedral de Burgos (Puig, 1901, 812); el patio del palacio de la Potestad, del siglo XIV, en Florencia (Puig, 1901, 886); y, el patio del palacio Vecchio de Florencia (Puig, 1901, 882).

El segundo tomo de la *Historia general del Arte* de la Editorial Montaner y Simón, fue escrito por el arquitecto José Puig y Cadafalch. José Puig y Cadafalch [Mataró (Barcelona), 15.X.1869 – Barcelona, 23.XII.1956] estudió Ciencias Físicas en la Universidad de Barcelona, especialidad de la que llegó a ser doctor por la Universidad Central de Madrid en 1888. Así mismo, en el año 1891, obtuvo el título de arquitecto por la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. Arquitecto municipal de Mataró, desde el año 1893, José Puig y Cadafalch realizó las siguientes obras en su ciudad natal: el edificio

para el Museo Arqueológico; el edificio para la Escuela de Artes y Oficios; la casa Coll y Regás; la casa de los Garí, de estilo neogótico; la restauración del salón de sesiones del Ayuntamiento; y, finalmente, cabe destacar, el proyecto y ejecución parcial de la red de tuberías de la ciudad. Abandonando su puesto de arquitecto municipal de Mataró, José Puig y Cadafalch desarrolló su trayectoria, como arquitecto profesional independiente, en la ciudad de Barcelona, donde llevó a cabo las siguientes señaladas construcciones: el edificio de los Quatre Gats, en la calle Montesión; la casa Amatller, en el paseo de Gracia; la casa Macaya, en el paseo de San Juan; la casa de las hermanas Terradas, en la Gran Vía Diagonal; la casa de Triuxet, en la calle Córcega; y, la casa de Serra, en la Rambla de Cataluña. Además, realizó otras obras arquitectónicas, en Cataluña. Son las siguientes: en los picos de Montserrat, erigió un gran Crucifijo, monumento que representa el quinto misterio, junto a un retablo de azulejos, cerrado por una valiosa reja, que representa el tercer misterio; el quiosco de la casa Bosch en la estación de ferrocarril de Badalona; el castillo señorial del barón de Quadras, construido en Hostalrich; la decoración de la joyería Maciá, en Barcelona; y, unas grandes bodegas, para la conservación del cava Codorníu.

José Puig y Cadafalch llegó a ser catedrático de hidráulica y resistencia de materiales de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, y fue presidente de la Junta de Museos de Barcelona y vicepresidente del Instituto de Estudios Catalanes, del cual presidió la sección de Historia y Arqueología, desde su fundación.

Además del segundo tomo de la *Historia general del Arte* de la Editorial Montaner y Simón (Barcelona, 1901), José Puig y Cadafalch publicó las siguientes obras: *Notes arquitectòniques sobre les esglèsies de Sant Pere de Terrassa* (Barcelona, 1889); en colaboración con Casimiro Brugués, su *Estudi d'arqueologia arquitectónica sobre el sepulcre romà de Fabara* (Barcelona, 1892); el artículo "Les influences lombardes en Catalogne", presentado al *LXXIII Congrès archéologique de France* (Caen, 1908); su importantísima obra *L'Arquitectura románica a Catalunya*, en tres volúmenes, publicada en Barcelona, por el Instituto de Estudios Catalanes, entre 1909 y 1924 (existen dos ediciones facsímiles de los años 1983 y 2001, publicadas por el Instituto de Estudios Catalanes de Barcelona); *El Palau de la Diputació General de*

Catalunya (Barcelona, 1911); el artículo "La casa catalana", presentado al *Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (Barcelona, 1913); en colaboración con Pedro Pujol, su *Santa María de la Seu de Urgel* (Barcelona, 1918), basada en las obras de restauración que llevó a cabo en el citado templo; *Le premier art roman* (París, Henri Laurens, 1920); *La seu visigótica d'Egara* (Barcelona, Instituto de Estudios Catalanes, 1935); *La Geographie et les Origines du Premier Art Roman* (París, Henri Laurens, 1935); *Els banys de Girona* (Barcelona, Instituto de Estudios Catalanes. Imprenta de la Casa de la Caridad, 1936); *La basílica de Tarragona. Períodes paleocristia i visigòtic* (Barcelona, Instituto de Estudios Catalanes, 1936); y, *L'escultura románica a Catalunya* (Barcelona, Alpha, 1952).

L'Arquitectura románica a Catalunya de José Puig y Cadafalch, como ya se ha comentado, es una obra que consta de tres volúmenes. En el primer volumen, se rastrean los orígenes de la arquitectura paleocristiana y románica en Cataluña; el segundo volumen se dedica al estudio de la arquitectura románica de los siglos IX y X; y, finalmente, el tercer volumen se dedica al estudio del románico de los siglos XII y XIII. La mayoría de los monumentos estudiados, en esta obra, eran inéditos, no habiendo, por tanto, investigaciones anteriores sobre los mismos. Con esta obra, *L'Arquitectura románica a Catalunya*, José Puig y Cadafalch fue distinguido con premio Martorell del año 1909 y con el premio Raul Dusseigneur de la Academia de Inscripciones y Bellas Artes de París.

En 1902, José Puig y Cadafalch fue elegido concejal de la ciudad de Barcelona, llevando a cabo el saneamiento del suelo y del subsuelo de la ciudad condal. Miembro del partido Solidaridad Catalana, durante la legislatura 1907-1910, del 29 de abril de 1907 al 14 de abril de 1910, fue diputado de Solidaridad Catalana por la circunscripción electoral de Barcelona (a.c.d. *Serie Documentación electoral*, 121, nº 8). El arquitecto José Puig y Cadafalch falleció en Barcelona, el 23 de diciembre de 1956.

El tercer tomo de la *Historia general del Arte* de la editorial Montaner y Simón, publicado en 1901 y está dedicado, también, a la arquitectura, en este caso, mediante un conjunto de láminas, en las que se recopilan las principales construcciones de la historia general

de la arquitectura, recopilación realizada, conjuntamente, por Luis Doménech, catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, y el arquitecto José Puig y Cadafalch.

El cuarto tomo de la *Historia general del Arte* de la editorial Montaner y Simón, publicado en 1895, dedicado a la historia de la pintura y de la escultura, en el que se proporcionan noticias biográficas de los artistas más importantes desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, e ilustrado con 1.157 grabados, fue escrito por Joaquín Fontanals del Castillo. Joaquín Fontanals del Castillo (Barcelona, 1842–1894), académico numerario de la Academia de Bellas Artes de Barcelona y académico correspondiente en Barcelona de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, además de miembro de la Comisión de Monumentos de la ciudad de Barcelona, fue un crítico de arte que colaboró en *La Ilustración Española y Americana* de Madrid y el *Diario de Barcelona*. Además, fue autor de la obra *El pintor Viladomal, su estilo y su época* (Barcelona, 1885) y de diversos estudios sobre Fortuny, Rosales, Madrazo, Haes y Vicente López.

El quinto tomo de la *Historia general del Arte* de la editorial Montaner y Simón, publicado en 1897, dedicado a la ornamentación, al estudio analítico de los elementos que la integran y al estudio sintético de sus diferentes evoluciones a través de los más importantes estilos, fue escrito por Federico Cajal y Pueyo, catedrático de Artes Industriales y director de la Escuela de Artes y Oficios de San Martín de Provensals (en la actualidad, anexionado como un distrito a la ciudad de Barcelona). Este tomo, el quinto, de la *Historia general del Arte* de la editorial Montaner y Simón, tiene ciento cuarenta y cuatro páginas de texto, texto en el que se intercalan numerosos grabados, y está ilustrado y contiene ciento quince láminas, láminas que reproducen una gran cantidad de figuras.

El quinto tomo de la *Historia general del Arte* de la editorial Montaner y Simón, dedicado, como ya se ha comentado, a la ornamentación, se divide en dos grandes apartados: la parte teórica, en la que se tratan los fundamentos de la ornamentación, en dibujo, pintura y composición, y la parte histórica, que, a su vez, se divide en cinco apartados (los estilos primarios, los estilos clásicos, los

estilos medievales, los estilos modernos y los estilos orientales) y quince capítulos, relacionados con los cinco apartados y estilos citados (ornamentación de objetos de las tribus salvajes de Oceanía, Egipto, Babilonia y Asiria, Persia, La India, Grecia, Roma, ornamentación cristiana medieval, Bizancio, ornamentación ojival o gótica, ornamentación árabe, el Renacimiento, los siglos XVII y XVIII, China y Japón).

El segundo capítulo del tomo quinto de la *Historia general del Arte* de la editorial Montaner y Simón se dedica a la ornamentación en Egipto, concretamente, al estudio de las pinturas en ataúdes de momia y a los adornos en sarcófagos de madera, ataúdes y sarcófagos del Louvre y del British Museum (Cajal, 1897, 29-38).

El sexto capítulo se dedica a la ornamentación en la Grecia clásica, concretamente, al estudio de la ornamentación en la cerámica, en las esculturas y en las estructuras arquitectónicas. Sin embargo, por el número de objetos reproducidos mediante grabado, cincuenta y siete en total, destaca el estudio que se realiza de la ornamentación en vasos griegos y etruscos, depositados en el Louvre y el British Museum (Cajal, 1897, 55-64).

El séptimo capítulo se dedica a la ornamentación en la época romana, concretamente, al estudio de la ornamentación en bronce (lámparas, candelabros, bisellium o sillas de honor para los magistrados, trípodas como el de Herculano y pequeñas máscaras), mosaicos pompeyanos, pinturas murales y bajorrelieves, todos ellos, procedentes de Pompeya y conservados en el Museo de Nápoles (Cajal, 1897, 65-74).

El décimo capítulo se dedica a la ornamentación en el arte gótico, centrándose en la ornamentación de vidrios (pintura en cristal o vidrio), mosaicos de madera, esculturas (pintadas o esmaltadas), estructuras arquitectónicas (pinturas murales y de techos), iluminación de manuscritos, tejidos y bordados. Destaca el pormenorizado estudio que se realiza de la ornamentación y decoración de la catedral de Colonia, paradigma de la arquitectura gótica, de la que se reproducen, mediante ilustraciones, los siguientes motivos

ornamentales: una hoja trepadora; adornos de moldura de arco; sus canalones; la estatua de San Simón, ubicada en el coro de la catedral; el dibujo de las ropas de una estatua de la catedral; y la ornamentación en esmalte del relicario de los tres Santos Reyes, del siglo XIII, existente en la catedral (Cajal, 1897, 93-102).

El undécimo capítulo se dedica a la ornamentación musulmana, aunque, también, se dedican muchas ilustraciones y láminas a los denominados arte persa (cuya ornamentación recibe la influencia del arte musulmán), arte turco y arte árabe-morisco. El arte musulmán se centra en la ornamentación de esculturas, mosaicos, libros iluminados (fundamentalmente, El Corán, en ediciones de los siglos XIV, XVI, XVII y XVIII), tejidos y bordados. Aunque en las páginas dedicadas al arte musulmán, se hace referencia y se reproducen, mediante ilustraciones, diversas esculturas monumentales que decoran las mezquitas de En-Nasiriyé, Kalaún, El-Barcuquiyé, Kabein, Bordeyny y Tulún, estas dos últimas en El Cairo, sobresale el estudio que se dedica a la Alhambra de Granada, monumento paradigmático del arte musulmán. En doce figuras, se reproducen, mediante grabados, diversos adornos de la Alhambra de Granada, en la Sala de Embajadores, el Patio de la Mezquita y el Patio de los Leones. También, en dos láminas, se reproducen trozos de lienzos de pared revestidos de azulejos barnizados de la Alhambra, así como varias policromías, en la decoración mural y en un nicho, de la Alhambra de Granada. Por lo que respecta al denominado arte turco, hay que destacar el rosetón central y los ornamentos que decoran la cúpula de la mezquita de Solimán I en Estambul y los azulejos de los sepulcros del sultán Mahometo I y del sultán Amurates I en la gran mezquita de Oli-Dchama, en Brusa (Cajal, 1897, 102-112).

El capítulo duodécimo se dedica a la ornamentación en el Renacimiento, distinguiéndose el Renacimiento italiano, del Renacimiento francés y del Renacimiento alemán, que son los tres estudiados. En la parte dedicada a la ornamentación en el Renacimiento italiano, se estudian los ornamentos de mármol (incrustaciones) y bronce, la ornamentación esgrafiada, la pintura mural aplicada a fachadas y la pintura de techos, la ilustración de manuscritos, los embutidos, los bordados y las alfombras tejidas (tapices, terciopelos, sederías y alfombras del Museo de Antigüedades Nacionales de Stuttgart), las labores de encaje (encajes venecianos) y los azulejos de loza. La ornamentación

esgrafiada se estudia a través de las casas de la ciudad de Roma que la presentan, representadas mediante ilustraciones en la obra: la casa número 82 de la Via Giulia; la casa número 148 de la Via dei Coronari; la casa número 31 y 32 de Vicolo Calabragia; la casa número 27, Vigna alla via Porta San Sebastiano; y la casa número 4, Borgo al vicolo del Campanite. En cuanto a la pintura mural y de techos, destacan los detalles de las galerías de Rafael en el Vaticano, reproducidos, en la obra, mediante ilustraciones. En la parte dedicada a la ornamentación en el Renacimiento francés, se estudian los adornos tipográficos, la pintura mural y de techos (en el castillo de Blois), la escultura polícroma, los ornamentos de piedra y madera (marcos de ventanas, chimeneas, etc.), tejidos, bordados y tapices (tapices de los Gobelinos, en el castillo de Blois, del tiempo del rey Francisco I), pintura de esmalte sobre metal, pintura sobre loza e incrustaciones de metal (el esmalte de Limoges), y, finalmente, la joyería esmaltada, del gran maestro de mediados del siglo XVI Benvenuto Cellini, conservada en la galería de Apolo del Museo del Louvre. Finalmente, en la parte dedicada a la ornamentación en el Renacimiento alemán, se estudian la ornamentación en piedra, la pintura mural y de techos, los metales preciosos esmaltados, la metalistería (armaduras de lujo, de los reyes de Francia, reproducidas por medio del grabado al aguafuerte, el cincel y el repujado a martillo), bordados (del Museo Nacional de Munich), y adornos tipográficos, entre los cuales destaca la orla del Devocionario del emperador Carlos V, debida a Alberto Durero (Cajal, 1897, 113-120).

El capítulo decimotercero se dedica al estudio de la ornamentación en los siglos XVII y XVIII, referida a bordados, galones y otros tejidos, pinturas murales y de techo (hecha con estuco, cuero prensado y pintura) y adornos en esculturas. Muchos de los objetos, que aparecen representados, pertenecen al Museo de Antigüedades Nacionales de Stuttgart y se clasifican, al gusto francés, por estilos: estilo Luis XIV, estilo Luis XV o rococo, y estilo Luis XVI o del siglo XVIII (Cajal, 1897, 121-124).

El capítulo decimocuarto se dedica al estudio de la ornamentación en el arte chino, más exactamente, al estudio de la colección de vasos chinos pintados existente en el Museo de South Kensington de Londres, que se reproducen en catorce láminas (Cajal, 1897, 125-132).

Finalmente, el capítulo decimoquinto se dedica al estudio de la ornamentación en el arte japonés, basándose en la colección de dibujos del Sr. Passos, en la colección del profesor Bealz (establecido en Tokio) y de los objetos japoneses presentados a la Exposición Internacional de Objetos de metales preciosos y aleaciones de Nuremberg de 1885. Así, se estudian la laca y la pintura sobre laca, el tejido japonés, los esmaltes (platos y jarrones esmaltados con dibujos), y la porcelana japonesa decorada con pintura (las lozas de Satsuma) (Cajal, 1897, 133-138).

Los tomos sexto y séptimo de la *Historia general del Arte* de la editorial Montaner y Simón, publicados en 1893, están dedicados a la historia del traje, comprendiendo, además, armas, joyas y otros adornos para los vestidos, de los pueblos antiguos y modernos, ilustrados con doscientas cuarenta láminas al cromo y numerosos grabados cada uno, y fueron escritos por Friedrich Hottenroth. Friedrich Hottenroth (Johannisberg, 06.II.1840 – Frankfort del Meno, 26.V.1917) fue un pintor, litógrafo e investigador del traje alemán. De 1873 a 1877, trabajó, como ilustrador, para Wilhelm Zimmermann, y su *Historia ilustrada del pueblo alemán*. Después, de 1879 a 1902, trabajó en su *Manual del traje en Alemania*, en el que realiza un exhaustivo estudio de los trajes típicos de Alemania.

Finalmente, el octavo tomo de la *Historia general del Arte* de la editorial Montaner y Simón, publicado en 1897, dedicado a la historia del mueble, al tejido, al bordado y al tapiz, a la metalistería, la cerámica y los vidrios, fue escrito por Antonio García Llansó, conservador del Museo Municipal de Barcelona, y Francisco Miquel y Badía, coleccionista privado, especialista en los temas que se tratan en la obra, y cuya colección privada se reproduce y estudia en la misma. Francisco Miquel y Badía se ocupó de escribir la parte dedicada a la historia del mueble, tejidos, bordados y tapices, mientras que Antonio García Llansó escribió la parte dedicada a metalistería, cerámica y vidrios. El octavo tomo de la *Historia general del Arte* de la editorial Montaner y Simón, como los tomos anteriores, aparece ilustrado con innumerables grabados impresos, intercalados en el texto, en varios colores, y ochenta y siete láminas al cromo y la fototipia.

El octavo tomo de la *Historia general del Arte* de la editorial Montaner y Simón, publicado en 1897, se divide en siete grandes apartados: la historia del mueble, la historia del tejido, la historia del bordado, la historia del tapiz, metalistería, cerámica y vidrios.

Francisco Miquel y Badía, uno de los dos autores del tomo octavo de la *Historia general del Arte* de la editorial Montaner y Simón, era coleccionista particular, privado, cuya colección estaba formada, principalmente, por telas y objetos metálicos (de hierro), cerámicos y vidrios.

Por su parte, Antonio García Llanso (Barcelona, 1854-1914) fue conservador del Museo Municipal de Barcelona y de la Biblioteca-Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú. Licenciado en medicina por la Universidad Central de Madrid, desde 1870, fue profesor de fisiología, higiene e historia natural en la Institución Libre de Enseñanza.

Además, fue académico de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, académico correspondiente de la Academia de Arqueología Luliana de Palma de Mallorca y jurado en la Exposición Universal de Barcelona de 1888.

Colaborador de *La Ilustración*, *La Crónica de Cataluña*, *El Barcelonés* y *La Dinastía*, dirigió, durante cuatro años, *La Ilustración de la Mujer*, fundó, en 1887, la *Revista de Ferrocarriles* y, desde 1890, fue redactor artístico de *La Ilustración Artística*.

Además de las partes dedicadas a metalistería, cerámica y vidrios del tomo octavo de la *Historia general del Arte* de la editorial Montaner y Simón, Antonio García Llanso publicó las siguientes obras: *La primera Exposición Universal Española* (Barcelona, Imprenta de Luis Tasso Serra, 1888); *Una visita al Museo-Biblioteca Balaguer de Villanueva y Geltrú* (Barcelona, Imprenta de Jaime Jesús y Roviralta, 1893); *Armas y Armaduras* (Barcelona, Tipolitografía de Luis Cano, 1895, obra ilustrada con 161 dibujos); *El Museo-Biblioteca de Ultramar*

(Barcelona, Tipolitografía de Luis Tasso, 1897); *Historia de la mujer contemporánea* (Barcelona, Hijos de Jaime Jepiús, 1899); *Manual de la propiedad intelectual* (Barcelona, Luis Tasso, 1901); *Dai Nipon o El Japón* (Barcelona, Sucesores de Manuel Soler, 1903-1910); *Numismática de los países del Extremo Oriente* (Barcelona, Salvat, s.f.); y, *Artistas lírico-dramáticas. Bosquejos biográficos* (1915). Antonio García Llanso falleció en Barcelona en el año 1914.