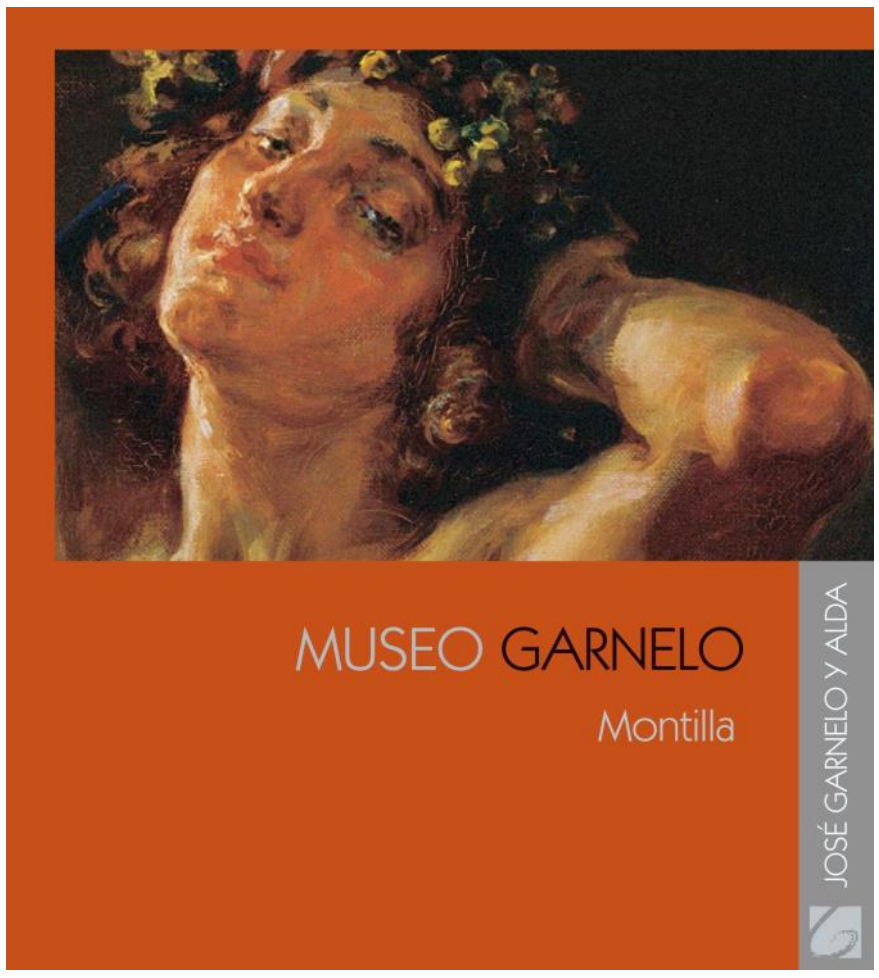


Fidel Romero
Museo Garnelo
Consejo de Dirección

El eco de su propia tinta

800 capítulos para una gesta centenaria de la AEPE

Para quienes trabajamos a diario en Montilla, rodeados de óleos, bocetos y recuerdos personales de José Garnelo, hablar de la Asociación Española de Pintores y Escultores no es evocar a una institución ajena o lejana. Significa, en gran medida, hablar de nuestra propia casa.

Garnelo fue el socio fundador número noventa y seis. Detrás de esa fría cifra está el hombre que trabajó codo a codo con Joaquín Sorolla, quien redactaba las actas de la junta con una pasión que desbordaba el papel y quien llegó a comprometer su propio patrimonio para intentar salvar el Tríptico de Monforte o el propio salón social de la Asociación. Cada vez que ordenamos sus cartas o revisamos los números de la revista *Por el Arte*, nos topamos con la misma obsesión que guió su vida, conseguir que el artista no estuviera solo frente a la miseria y que España aprendiera a cuidar su propio legado.

Desgranar ochocientos números de la *Gaceta de Bellas Artes* supone recorrer más de un siglo de entrega inquebrantable de la Asociación Española de Pintores y Escultores, de batallas materiales perdidas frente a la desidia de las instituciones y, también, de grandes triunfos morales. Pero no estamos haciendo un frío inventario de historia del arte. Estamos hablando de una herencia de solidaridad construida por muchos que, gracias al esfuerzo desinteresado de la Asociación, sigue en pie. Sean estas palabras nuestro homenaje y nuestra enhorabuena a esa casa común que hoy celebra una edición histórica. Un recordatorio de que, por encima de las modas y de los mercados, el arte sigue necesitando personas dispuestas a protegerlo.

No hay forma más honesta de poner de manifiesto las grandes gestas de la Asociación que acudir al rastro de su propia tinta. Cada comentario que hacemos aquí se abre y se sostiene sobre las palabras exactas que quedaron grabadas en los boletines y gacetas originales de la AEPE. Son citas directas, rescatadas de papeles amarillentos que un día se escribieron al calor de la urgencia, del dolor por un compañero perdido o de la alegría de una victoria moral. Queremos que se escuche ese eco sin filtros; el grito indignado de Garnelo ante el expolio, la firmeza de Sorolla defendiendo la belleza, o la valentía de las juntas de posguerra y transición reclamando dignidad para el oficio. Sus propias voces impresas os invitarán a tocar, a través de sus textos, el corazón latiente de quienes se negaron a dejar que la luz de nuestro país se apagara.

El escudo invisible: la trinchera donde el arte se hizo familia

«La unión de los artistas españoles era necesaria: representan cada uno una fuerza innegable que, aunada, debía hacerse invencible»
Gaceta de Bellas Artes, Año I, Núm. 1, julio de 1910

«La Asociación, que tiene la plena conciencia de su esfuerzo, su valía y su importancia, se crea con lo que es indiscutiblemente suyo y espera mantener la autoridad que le da la inconmensurable fuerza de su trabajo»
Ceferino Palencia Tubau,
Gaceta de Bellas Artes, Año I, Núm. 1, julio de 1910

Hubo un tiempo en que ser artista en España significaba caminar al borde de un precipicio silencioso. Detrás del aura romántica de la bohemia y del diletantismo perfumado de los cafés madrileños, latía una realidad atroz, la intemperie material más absoluta. Si un pintor perdía la vista, si un escultor sufría un temblor en el pulso o se rompía una muñeca frente al bloque de mármol, su sustento desaparecía de inmediato. No existía red de seguridad, ni seguro de enfermedad, ni jubilación, ni amparo frente a marchantes despiadados o falsificadores impunes. El creador era un paria solitario en un mercado salvaje que consumía su belleza y solo devolvía miseria.

Fue ante este abismo que, en abril de 1910, un grupo de titanes decidió rebelarse contra la fatalidad de su propio destino. No se unieron para fundar un club de té burgués ni para debatir plácidamente sobre la incidencia de la luz en el paisaje; lo hicieron empujados por un instinto de supervivencia colectiva y un coraje cívico sin precedentes. Figuras consagradas como Joaquín Sorolla, Miguel Blay, Cecilio Pla y Eduardo Chicharro aparcaron sus monumentales egos para levantar un escudo humano sobre el compañero vulnerable.

La Asociación Española de Pintores y Escultores nació como una auténtica «Liga de la Justicia del Arte»; era una cooperativa que adquiría materiales al por mayor para democratizar el oficio y, sobre todo, una Caja de Socorros y Pensiones financiada con las cuotas de sus propios miembros. Si el creador caía enfermo, la hermandad acudía con una pensión; si moría, su viuda y sus huérfanos no eran entregados a la indigencia. En sus boletines oficiales se prohibieron por estatuto las críticas de arte, censurando el elogio y el reproche entre asociados para neutralizar las envidias y forzar a que la trinchera se mantuviera unida en la defensa común. Aquella cohesión humana se convirtió en un pacto de sangre que operaba como una familia elegida.

lación con las dependencias que en aquellos locales se han de instalar, atendiendo de momento muy principalmente a cuanto al Museo se refiere, por ser de mayor urgencia que se lleve a efecto su traslación.

* * *

Nuevo monumento nacional

En la *Gaceta* se ha publicado una Real orden del Ministerio de Instrucción pública, por la que se declara monumento nacional, en vista de los informes favorables de las Academias de Bellas Artes y de la Historia, la iglesia de San Cebrián de Mazote, en la provincia de Valladolid.

La indicada iglesia es un antiguo templo románico, de elegantes naves y artística portada.

A pesar de su indudable interés artístico e histórico, el ilustre Machado no dice nada de aquel templo en su obra monumental *España*.

En San Cebrián de Mazote existió, y apenas quedan ya de él más que algunos vestigios, un notable convento de Dominicas, fundado en 1305 por la ilustre señora doña Teresa Alfonso Téllez Meneses, madre de Alburquerque, el restaurador de La Espina.

El pueblo de San Cebrián, perteneciente al partido de Mota del Marqués y a la diócesis de Palencia, está enclavado en un valle que rodean las escarpadas cumbres del monte Tuezos, terror de viajeros en lo antiguo, por ser guarida de bandidos.

* * *

Monumento a Cristóbal Colón

Anuncian de la Habana que el general Freyre de Andrade ha respondido favorablemente a la cooperación que de él solicitara el Alcalde de Baracoa para erigir un monumento a Cristóbal Colón en la playa de Miel, entre el puerto de Baracoa y Duany, sitio donde hubo de desembarcar cuando arribó a aquella isla.

El monumento tendrá proporciones colosales y será encargado a un famoso escultor, pues se quiere que responda a la grandiosidad del memorable suceso.

La iniciativa ha encontrado calurosa acogida en todos los elementos cubanos, quienes para demostrar la sinceridad de su afecto a España han pedido a las autoridades que se abra una suscripción pública, a fin de que puedan contribuir todos y se recauden cantidades suficientes para que el proyecto pueda realizarse con la mayor fastuosidad.

Con este motivo, la colonia española de Cuba se muestra altamente satisfecha y elogia la labor de acercamiento espiritual que los cubanos realizan, dando al olvido antiguas querellas.

Parece que el monumento tendrá como base una fuente colosal, en cuyo centro aparecerá Colón en una carabela, enarbolando el estandarte de Castilla y Aragón.

La Arqueología en Ibiza

Entre los elementos intelectuales de Ibiza hay el propósito de crear una Sociedad para estudios arqueológicos, solicitando del Ministerio de Instrucción pública facilidades y auxilios para realizar activas excavaciones en el «Puig d'es Molins», que ahora se hacen penosamente, porque la abertura del hipogeo es muy angosta y apenas practicable.

La riqueza arqueológica de este país es realmente asombrosa, a juicio de los eruditos.

Los Sres. Román, Vives Escudero, Pérez Cabrero y Costa Ferrer han desenterrado gran número de estatuillas, bustos, cabezas, ídolos, vasos, escarabeos, amuletos, collares, anillos y otra infinidad de objetos curiosos.

Los hallazgos del Sr. Costa Ferrer son de gran importancia, y hay entre ellos algunos ejemplares únicos en el mundo y absolutamente inéditos, cuya colección ha ofrecido al Museo Arqueológico de Barcelona, que no ha podido aceptar la ofrenda por carecer de dinero.

La abundancia de sepulcros en la necrópolis del «Puig d'es Molins», y la valía material de los objetos, hace sospechar que no sólo servía para enterrar a los pobladores de Ereso, sino también a los magnates y potentados fenicios.

Además de esa necrópolis hay en Ibiza otros muchos parajes interesantes, entre ellos el conocido por los naturales de la isla con el nombre de «Es Cuyeram», donde el 17 de Julio de 1907 se descubrió una cueva que, por las excavaciones practicadas, se vino en conocimiento de que sirvió de templo consagrado a la diosa Astarté, divinidad tutelar de los fenicios, análoga a la Venus Afrodita de los helenos.

Este templo era idéntico a los descubiertos precedentemente en la isla de Chipre y en el monte Iryx, en Sicilia, así como en el de Citerea, en Laconia. Se encontraron en la cueva de Cuyeram más de 600 figuras de forma acampanada, algunas de ellas polícromas y todas con manifiestos indicios de ser ex votos ofrecidos en acción de gracias a la diosa.

También había otras figuras con una antorcha en la mano, pebeteros en forma de cabeza de mujer y varias estatuas de Afrodita.

Otro sitio de gran importancia arqueológica es la isla de Plana, en uno de cuyos pozos se encontraron unos 50 ídolos que se reputan como los más antiguos de cuantos objetos se han hallado hasta ahora en Ibiza.

Procurador de la Asociación:

DON LUIS DOMÍNGUEZ

Ayala, 28.

En las páginas de su boletín oficial no había burocracia fría; la AEPE lloró a sus desaparecidos como hermanos de sangre, el dolor de uno era el dolor de todos. Cuando aún resonaba el lamento de las gacetas por la pérdida de Ignacio Pinazo en 1916, tras una tenaz dolencia que lo había aislado hasta su muerte en Valencia, el invierno de 1919-1920 golpeó con fuerza al colectivo. En el frío de diciembre de 1919, Pepe Llaneces ponía fin a sus días voluntariamente, le siguieron Gessa y Martínez Abades. Ante la tragedia de Llaneces, propiciada por un carácter melancólico e injustas críticas a su obra, la junta instauró un almuerzo fraternal el primer domingo de cada mes, con el único fin de mirarse a los ojos, estrecharse las manos y recordarse que seguían vivos y unidos; un astuto y cálido medio para supervisar los ánimos y proteger la vida del creador como primer paso innegociable para salvar el arte del país.

Entre las más enternecedoras muestras de este desvelo de la Asociación está el caso de Sebastián Gessa, el pintor de las flores; sus restos quedaron relegados al olvido más absoluto, enterrados en una fosa anónima, sin una triste cruz ni inscripción alguna en San Agustín de Guadalix. Indignada ante semejante desamparo, la Asociación de Pintores y Escultores se negó a permitir que la memoria de un hermano fuera borrada; puso en marcha una suscripción pública que reunió desde humildes aportaciones de 5 pesetas hasta donaciones de 1.000 para erigir sobre su tumba una lápida conmemorativa. El tributo dejó una escena de inmensa poética, las niñas y niños de las escuelas del pueblo acudieron al cementerio para devolver una corona de flores al pintor que tanto las amó. Una intervención parecida salvó en 1926 los restos de Leonardo Alenza de la febril expansión urbanística de Madrid. El camposanto donde se encontraban los restos del pintor iba a ser arrasado por las picas del progreso. Habiendo reunido, peseta a peseta, la cantidad necesaria para exhumar los restos, la lección de la AEPE no terminó en el cementerio. No se limitaron a trasladar el cofre a un lugar seguro. En un ejercicio de transmisión directa sobrecogedor, involucraron a los estudiantes de la Escuela de Artes y Oficios para que tallaran un busto de piedra en honor al maestro. Pusieron a los jóvenes aprendices a mancharse las manos de polvo, a sudar la piedra para dar forma al rostro de Alenza. Les enseñaron, con el cincel en la mano, que el arte no nace de la nada; requiere herencia, requiere respeto y requiere una memoria que se gana con el sudor de la frente.

En apenas tres años desde su fundación, aquella unión de vulnerables edificó un imperio emocional que protegió la raíz del artista y sembró de luz la enseñanza del futuro. Nos demostraron que cuando los creadores caminan solos exponen sus carreras al olvido, pero cuando se unen tejen una red indestructible que ha salvaguardado el alma cultural y el patrimonio de todos hasta nuestros días.

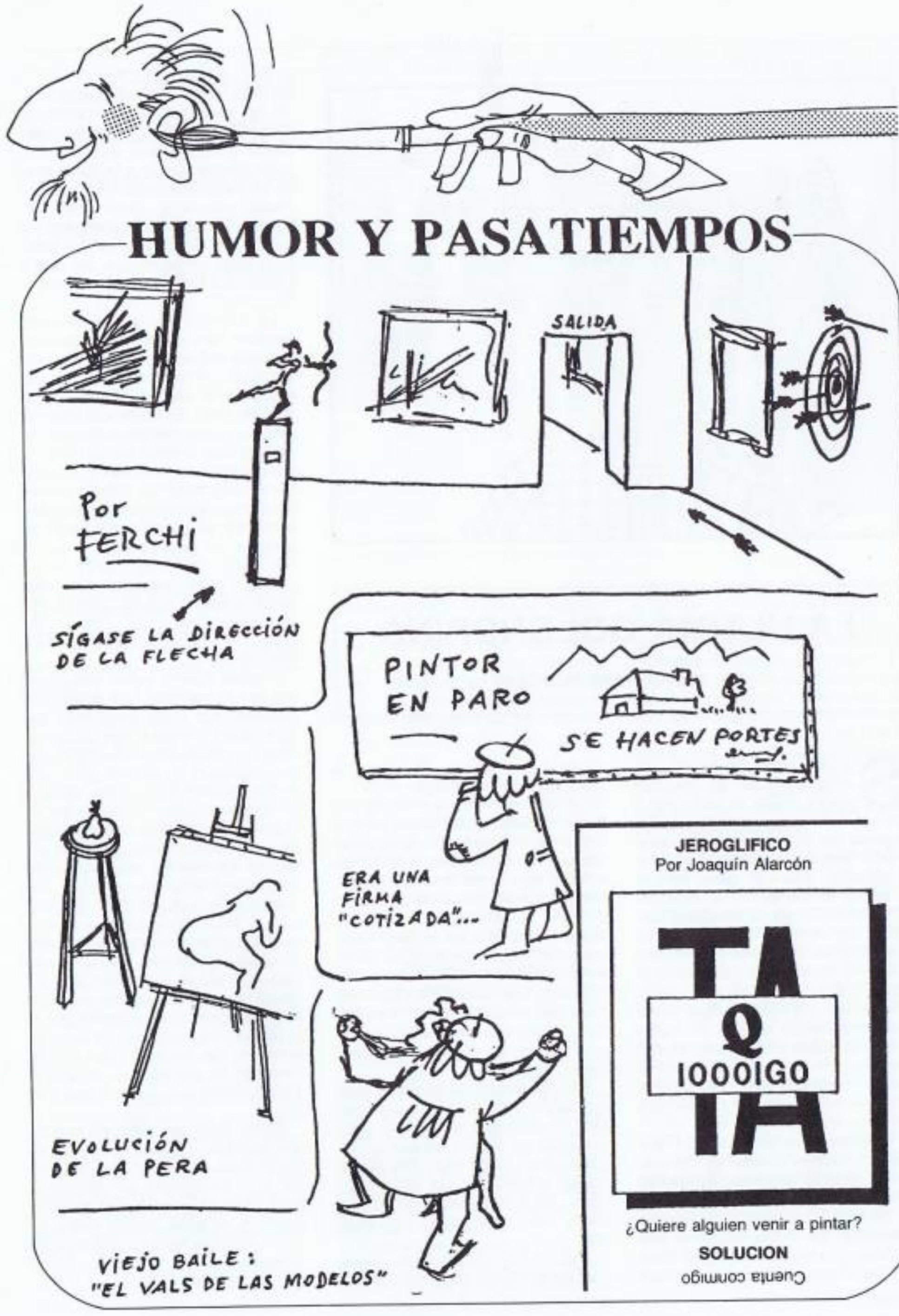
De la caridad al estado. El triunfo que erigió al artista en bien nacional

«[…] De acuerdo con el favorable informe emitido por el Consejo de Instrucción pública, y teniendo en cuenta los razonamientos en que tan alto Cuerpo fundamenta su dictamen, S. M. el Rey (q. D. g.) ha tenido á bien disponer que se declare de utilidad pública y con carácter de «Benéfica» á la Asociación de Pintores y Escultores, concediéndole los honores de Corporación oficial»
Portada de la *Gaceta de Bellas Artes,* Año II, Núm. 24, junio de 1912

«... no basta que el Ministerio de Instrucción pública nos invistiera con los honores que ya conocéis, es preciso que nuestros actos den fuerza á dicha Real Orden cumpliendo fines y realizando beneficios que sean notorios en provecho del Arte y los artistas»
José Garnelo en *Por el Arte*, Año I, Núm 1, enero de 1913

Desde sus primeros años de existencia, la Asociación Española de Pintores y Escultores contó con el respaldo explícito y constante de la monarquía española. Apenas veinticuatro meses después de su fundación, el 10 de junio de 1912, ese milagro frágil de solidaridad conquistó su victoria más rotunda. El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes emitió una Real Orden que declaraba a la Asociación «de utilidad pública», con el carácter de «Benéfica», y le concedía los máximos honores de «Corporación oficial».

En solo dos años, aquellos creadores pasaron de ser «artistas asustados con una hucha» a convertirse en el principal órgano consultivo del Gobierno en materia de arte. La declaración de utilidad pública demostró ante toda España que la Asociación no era una simple tertulia de café o un club social; eran los guardianes oficiales de la belleza y el patrimonio de la nación. Fue la claudicación del Estado ante la madurez y la ferocidad de los artistas; significó que la Caja de Socorros —ese fondo íntimo con el que se protegía a las viudas y se evitaba que un pintor ciego cayera en la indigencia— y la cooperativa que abarataba los lienzos Claessens a precio de coste ya no eran solo medidas de auxilio desesperado. Ahora, por ley, eran reconocidas como un escudo sagrado y un bien nacional imprescindible para el país. Muy poco después de su creación, el rey Alfonso XIII aceptó y asumió la Presidencia de Honor de la Asociación. El monarca respaldó personalmente diversas iniciativas organizativas y de defensa del arte, confiando a su junta proyectos como la organización de exposiciones en el extranjero y visitando en persona certámenes históricos como el primer Salón de Otoño en 1920. Diferentes miembros de la Familia Real mostraron una viva cercanía a las actividades promovidas o secundadas por la AEPE a lo largo de su historia; como ejemplos cabe citar el patrocinio de la Infanta doña María de la Paz, las visitas de la Reina Victoria Eugenia a las exposiciones de arte decorativo y la presencia constante de la Infanta doña Isabel en sus actos culturales.


HUMOR Y PASATIEMPOS
SALIDA
Por FERCHI
SÍGASE LA DIRECCIÓN DE LA FLECHA
PINTOR EN PARO
SE HACEN PORTES
ERA UNA FIRMA "COTIZADA"...
EVOLUCIÓN DE LA PERA
VIEJO BAILE : "EL VALS DE LAS MODELOS"
JEROGLIFICO
Por Joaquín Alarcón
TA
Q
IOOOIGO
TA
¿Quiere alguien venir a pintar?
SOLUCION
Cuenta conmigo

De esta relación germinó, en 1964, una visión destinada a inmortalizar la excelencia artística: el nacimiento del Premio Extraordinario «Princesa Sofía», concebido originalmente en el marco del emblemático Salón de Otoño. Aquella distinción pionera, otorgada en su primera edición al maestro Agustín Segura, floreció bajo el constante afecto de la Princesa doña Sofía. Con la proclamación de la soberana, el galardón fue rebautizado con orgullo como Premio Extraordinario «Reina Sofía», alzándose como el único certamen de carácter no oficial en España que mantiene y honra esta denominación real. Medio siglo después de su creación, al alcanzar su quincuagésima edición en 2014, la entidad dio un paso audaz al emanciparlo del Salón de Otoño y erigirlo en un certamen independiente que consagra el esfuerzo de los creadores. Convertido en el Premio Reina Sofía de Pintura y Escultura, la convocatoria de alcance internacional abre hoy sus puertas a artistas de cualquier rincón del mundo, contando con el respaldo de Google como Socio de Honor y fiel colaborador de la institución. La tradición de patrocinio real se mantiene plenamente vigente en la actualidad, ya que S.M. la Reina doña Sofía ostenta la Presidencia de Honor de la Asociación.

El alma más conmovedora del Premio Reina Sofía de Pintura reside en su devoción por la justicia poética y el mérito desnudo; cada lienzo y cada escultura se presentan ante el jurado identificados únicamente por un número de inscripción, sin firmas, nombres ni antecedentes que puedan inclinar la balanza. En ese templo de imparcialidad donde la obra se glorifica o se condena únicamente por su propia belleza e intensidad visual, la Asociación continúa impulsando a noveles promesas y consagrando a futuros genios en un gesto de entrega incondicional a las Bellas Artes.

La *gaceta de bellas artes* y *por el arte*.
Un siglo de combate impreso

«Bien está que el Boletín recoja las cuentas, los estados, las convocatorias, los anuncios de Exposiciones próximas, la noticia de las recompensas, etc. […] Pero esto, por ser de índole utilitaria, es menos alto y menos ideal que otros nobles estímulos artísticos. Eso es el final del arte; es el acabamiento material de las obras de belleza, que por ser como son, y dada la índole de la vida contemporánea, no pueden aspirar á galardones de una naturaleza más elevada»
Manifiesto "Lo que aspiramos a hacer", Año II, Núm. 28,
octubre de 1912

«La redacción y dirección de la Revista se hará eco de toda idea artística que nos eleve sobre las miserias de la vida»
Dirección y Redacción de *Por el Arte*, Año I, Número 1, enero de 1913

La *Gaceta de Bellas Artes* nació en 1910 como órgano de expresión de la Asociación Española de Pintores y Escultores. Sintiéndose consolidados, declararon que la Gaceta debía dejar atrás el tono utilitario de balances de cuentas, para dotar a la revista de un alma poética que hablara de la belleza como un «estímulo consolador y elevado» para la vida contemporánea. Surge una estrecha comunicación con los asociados, los amantes del arte y la cultura; así como con museos, administraciones e instituciones culturales y artísticas, informando sobre las actividades que tienen lugar tanto en el seno de la Asociación como fuera de ella.

La Gaceta fue también el cañón mediático de una resistencia tenaz. En sus páginas se libraron batallas jurídicas durísimas que sentaron las bases del copyright visual moderno. Ya en el Congreso Artístico Internacional de Roma de 1911, la AEPE, con tan solo un año de vida, fue requerida «con amable insistencia» por las autoridades italianas; presentó propuestas revolucionarias para separar la propiedad física del lienzo de la propiedad intelectual de la imagen, exigiendo el cobro de derechos de reproducción para que las editoriales y talleres no se lucrasen a costa del sudor del artista.

Si hay un nombre que personifica el paso de la supervivencia material a la elevación de esta revista como una obra de arte en sí misma, es el de José Garnelo y Alda. Él entendía que el arte requería teoría, debate, legislación y pedagogía compartida. En 1913, transformó la Gaceta en la mítica revista *Por el Arte*, la cabecera precursora que funcionó como una plataforma pedagógica de «código abierto».

GACETA DE BELLAS ARTES

ASOCIACION ESPAÑOLA
DE PINTORES Y ESCULTORES

INFANTAS, 30 - Tel: 522 49 61
Fax: 522 55 08
28004 MADRID

FUNDADA EN 1910

DECLARADA DE UTILIDAD PUBLICA
CON CARACTER DE BENEFICA Y HONORES DE CORPORACION OFICIAL

SUPLEMENTO INFORMATIVO
ENERO 1998

EDITORIAL

Comienza mi segundo año al frente de la Asociación Española de Pintores y Escultores. Como resumen al año que ha finalizado sólo puedo decir que el balance ha resultado enormemente positivo. Se ha mantenido el habitual incremento de unos cien socios por año y esto ha ocurrido a lo largo de 1997. Nuestra exposición estrella que es el Salón de Otoño en esta ocasión ha pasado de los 50.000 visitantes y se han vendido casi 400 catálogos. Las críticas al mismo han sido en general también satisfactorias. No quiero olvidar además de las múltiples exposiciones que hemos realizado en Madrid, las de las celebradas por las Delegaciones de Málaga, Fuengirola y Torremolinos que han contado con una enorme participación y un éxito sin precedentes. Los talleres de pintura y grabado en la sede de la calle Infantas han funcionado hasta el máximo de alumnos gracias al "nombre" de los diversos profesores que han impartido los cursos. Las conferencias que se han realizado sobre "Recursos y Técnica de la Acuarela", por nuestro Vicepresidente D. Rafael Requena, la de "Criterios para restauración de un cuadro del siglo XVII", por los profesores Sánchez Cifuentes y Prieto de la Universidad Complutense, y la de "Artistas manchegos del S.XX" por Dª Gianna Prodán han sido seguidas por numeroso público.

A pesar de todo, sí echo en falta un contacto más directo con vosotros y sería muy interesante que me hicierais llegar vuestras sugerencias, bien por escrito o por teléfono directo a la sede de Madrid en el 91.522.55.08 todos los lunes de 18.00 a 19.00 horas, siendo esta una forma que a mi juicio puede favorecernos a todos los que formamos parte de esta Asociación Española de Pintores y Escultores.

Con una generosidad conmovedora, Garnelo democratizó el conocimiento técnico. Frente al secretismo paranoico de los antiguos gremios, que guardaban bajo llave las fórmulas de aglutinantes o la preparación de lienzos, Garnelo y su equipo compartieron abiertamente en las páginas de la revista recetas químicas, astucias del oficio y estudios de conservación. Cualquier pintor de provincias, aislado y sin recursos, podía «descargar» aquel conocimiento para mejorar su trabajo y defenderse de los abusos de los marchantes. Garnelo no escribía actas con la frialdad de un burócrata; redactaba alegatos incendiarios desde la trinchera, convencido de que el arte era seña de identidad de España y que su defensa era una devoción sagrada.

Ningún episodio desgarró con tanta violencia el corazón de la Asociación como el calvario del Tríptico de Monforte. Corría el rumor de que los propietarios de *La Adoración de los Reyes*, una impresionante obra maestra flamenca de Hugo van der Goes custodiada en el colegio de jesuitas de Monforte de Lemos, planeaban venderla a marchantes extranjeros. Ante la pasividad e incompetencia del Estado, José Garnelo y Joaquín Sorolla se plantaron con firmeza; aquella tabla no debía cruzar la frontera.

Conocedora de que las arcas gubernamentales estaban cerradas, la AEPE organizó una titánica suscripción nacional para comprar el cuadro ellos mismos y donarlo al Museo del Prado. Fue una gesta de comunicación asombrosa en una era sin transferencias rápidas ni redes sociales. Inundaron España con cartas y telegramas. Sorolla aportó 1.000 pesetas de su bolsillo, Miguel Blay donó 500 y, el propio José Garnelo, que ya había contribuido para mantener el local social de la Asociación, en la madrileña calle de Los Caños, entregó otras 1.000 pesetas de su mermado patrimonio personal.

Albañiles, maestros de escuela, ateneos obreros y ciudadanos humildes de toda España respondieron al llamamiento enviando sus pocas pesetas. Por primera vez en la historia de la nación, el pueblo llano no defendía una imagen por fervor religioso local, sino por el respeto sagrado a la belleza pura y para que el patrimonio perteneciera a todos en un museo público.

El gobierno de España desoyó el clamor de los artistas y del pueblo, dejando vencer los plazos y autorizando oficialmente la exportación de la obra. La recaudación no tuvo éxito y el cuadro partió para siempre rumbo a Berlín, donde hoy se conserva, mientras «el marchante extranjero celebraba la desidia del Estado abriendo champán a diario en su hotel de Madrid».

«Todos sabéis que este pleito está
perdido, pero podéis estar satisfechos,
como lo estamos
nosotros, de haber defendido una
causa noble, de haber levantado
hasta donde ha sido
posible el espíritu público y
de haber alzado esta sociedad su
nombre, su voluntad y
su abnegación en favor de
una idea que está por encima
de los mezquinos intereses
que de día en día van
empequeñeciendo nuestra patria»
José Garnelo y Alda,
Memoria Anual de la AEPE, diciembre de 1913

Aquella derrota física dejó a Garnelo destrozado y con el alma rota, pero su discurso ante la junta directiva elevó la capitulación a la categoría de victoria moral eterna. Demostró que la AEPE no era un club de artistas, sino una institución dispuesta a sangrar por la dignidad nacional. La humillación encendió las conciencias de la sociedad española, convirtiéndose en el catalizador moral que impulsó salvamentos heroicos *in extremis* en los años siguientes, como la restauración popular de la Torre de Espantaperros en Badajoz.

Gaceta de Bellas Artes

Año XXI — Madrid, 15 de Noviembre de 1930 — Núm. 396

SUMARIO: «Nuestro teatro musical en el siglo XVIII», por José Subirá.—«El X Salón de Otoño», por Javier Tasara.—«Othon Friesz», por Ramón García-Diego.—«Crónica de las Exposiciones», por Piero Torriano.—Calificación del Jurado del X Salón de Otoño de 1930.—Vida social.—Actualidad artística en España.—A nuestros asociados.

MÚSICA

Nuestro teatro musical en el siglo XVIII

La restauración de la zarzuela con su sello específico—constante alternación de cantado y declamado—, su división en dos actos y su carácter popular, acaece una vez entrada la segunda mitad del siglo XVIII, por obra de don Ramón de la Cruz, cuyo realce bajo tal sentido no suele apreciarse en su medida justa, y sus colaboradores musicales Antonio Rodríguez de Hita («La Briselda» y «Las labradoras de Murcia»), una heróica y otra burlesca; Fabián García Pacheco en la titulada «En casa de nadie no se meta nadie o El buen marido», don Ventura Galbán en «Las foncarraleras», don Antonio Palomino en «La mesonerilla», don Manuel Pla en «Quien complace a la deidad, acierta a sacrificar», zarzuela denominada «drama cómico armónico»; don Luis Misón en «El tutor enamorado», zarzuela denominada «ópera cómica»; don Pablo Esteve en «Los zagales del Genil», don Antonio Rosales en «El tío y la tía», y tenían un solo acto. Algunas de estas zarzuelas se destinaron a mansiones privadas, para conmemorar acontecimientos o fiestas solemnes; las más se destinaron al teatro público. En no pocos de estos casos, la respectiva música se halla entre los copiosos fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid. También figuraron como zarzuelas, por su adaptación a la escena española, varias óperas extranjeras refundidas por don Ramón de la Cruz, y cuyos autores musicales eran los italianos Piccini, Scolari, Galuppi, Sacchini y Paisiello, el francés Grétry y el bohemio Gassman, a quien Mitjana denomina Guzmán, suponiéndole español. Ofrece muy especial interés, musicalmente considerada, la adaptación que Cruz efectuó de la ópera «Los potentosos efectos de la naturaleza», pues don Pablo Esteve utilizó la partitura que para dicha obra escribiera José Scarlatti añadiendo algunos números.

También las comedias admiten números de canto (ya como residuos de los antiguos «cuatro», ya para varios solistas concertantes, ya para uno solista) y otros puramente instrumentales (bailes, batallas, tempestades u otras piezas descriptivas), durante la segunda mitad del siglo XVIII. Los autores son aquellos músicos que se dedicaban a la composición de tonadillas, y ellos ilustran, cuando la ocasión es oportuna, los trozos musicales de obras antiguas, como las de Calderón, cuya «reprisse» se efectuaba entonces, por haberse perdido los textos musicales primitivos o por considerar de mayor interés ofrecer otros nuevos. A cerca de medio millar se eleva el número de comedias cuya música, escrita en ese período, posee la Biblioteca Musical de Madrid. Ni su sencillez ni sus formulismos pueden impedir que los compositores acentuasen con gran frecuencia esa fuerza expresiva que venía desde antiguo ligada a la tradición artística española.

Los sainetes de la segunda mitad del siglo XVIII admitían una perseverante intervención musical, siguiendo una tradición que no falta en las obras que les había antecedido. Porque nuestro sainete se caracteriza por su antiguo abolengo, y entre sus predecesores mencionaremos las representaciones hechas en la noche de Carnaval por Juan de la Encina, las «farsas» de Lucas Fernández, y los «pasos» de Lope de Rueda y Juan Timoneda y los «entremeses» de Cervantes. Durante el siglo XVIII, las palabras «entremeses» y «sainete» acaban identificándose, pero se mantienen ambos vocablos, sin embargo, aplicándose el primero cuando la respectiva pieza se colocaba como intermedio tras la primera jornada de la comedia, y aplicándose el segundo si se colocaba tras el segundo intermedio. Y no era raro que una misma obra ocupase alternativamente esos dos lugares en diversas representacione, con lo cual recibía sucesivamente ambas denominaciones genéricas.

Llegan cerca de los quinientos los sainetes de la segunda mitad del siglo XVIII y albores del XIX cuya música conserva la Biblioteca Municipal de Madrid. Más de la tercera parte figuran como anónimos. Antonio Guerrero, Misón, Esteve, Laserna y Rosales son los autores que más contribuyeron a esa producción en las obras cuya paternidad aparece registrada.

Guardianes de las piedras vivas.
Restauradores de la verdad, la memoria y el paisaje

«Se ha hundido en Granada, víctima de un
lamentable abandono, la única casa árabe
del siglo XIV que quedaba dentro del recinto
de la Alhambra [...] El Estado adquirió
recientemente la casa, pero después de hecha
la adquisición, nadie se ha preocupado de
sostener el edificio realizando las
necesarias obras, y así se ha perdido
todo de una vez»
Gaceta de Bellas Artes, Año VII, Núm. 63, diciembre de 1916

Ese mismo celo feroz por proteger la belleza viva los llevó a convertirse en los primeros y más rigurosos defensores del patrimonio histórico español. No hacían protestas vagas ni lamentos poéticos; investigaban y denunciaban con nombres y apellidos. La AEPE, como en otros muchos casos, alzó su voz indignada en 1916, cuando la dejadez de las autoridades provocó el abandono y el derrumbe de una casa árabe del siglo XIV en el recinto de la Alhambra de Granada, negándose a culpar al paso del tiempo de lo que en realidad era el fruto podrido de la desidia institucional.

De igual modo, llenaron páginas enteras debatiendo con un rigor académico asombroso las fechas exactas de la iglesia templaria de la Veracruz en Segovia. ¿Por qué les importaba tanto un baile de fechas a unos pintores en medio de un mundo en crisis? porque sabían que desvirtuar la historia de un monumento es el primer paso para despreciarlo, la puerta abierta a restauraciones nefastas y al olvido. Defender la autenticidad de cada piedra era un antídoto contra la homogeneización cultural y la pérdida de identidad de un pueblo.

«[…] Esta es en síntesis la historia de los dos templos
desde su fundación hasta el momento en que,
reconquistada Jerusalén por los musulmanes,
son expulsados de ella los Cruzados, fecha que
corresponde con pocos años de antelación a
la en que fué construída la iglesia de
la VeraCruz, de Segovia, y veintiún años
antes de su consagración.»
Gaceta de Bellas Artes, Año X, Núm. 130, octubre de 1919

La mirada de la AEPE sobre el patrimonio nunca fue nostálgica o pasiva; fue de una hiperactividad militante y vigilante. Se convirtieron en los perros guardianes de unas piedras que consideraban los cimientos sobre los cuales los creadores del mañana debían proyectar sus nuevas vanguardias.

En 1920, la Asociación alzó un clamor público desesperado para rescatar la ermita de San Antonio de la Florida en Madrid. Las locomotoras de la Estación del Norte asediaban el santuario con sus «ronquidos wagnerianos», mientras un tráfico caótico de automóviles envolvía los maravillosos frescos de Francisco de Goya en un «humo pestífero» y hollín letal. La AEPE no atacaba el progreso tecnológico, pero exigió desviar las carreteras y prohibir los vehículos de petróleo cerca del recinto. Argumentaban que la conexión espiritual con el arte exige un silencio y un espacio de contemplación que las máquinas no tienen derecho a asfixiar. Ante la lentitud del Estado, José Garnelo y Eduardo Chicharro idearon un «torniquete de emergencia» de pura guerrilla patrimonial; instalaron enormes bastidores de madera con telas impermeables bajo la cornisa de la cúpula, aislando los frescos del hollín de las velas hasta que, años después, el Estado erigió una capilla gemela para el culto y reservó la original exclusivamente como museo.

«San Antonio de la Florida está descentrado, fuera de su sitio. Queremos
unos cuantos buenos amigos del Arte español
retenerle en donde naciera [...] entre los árboles seculares
que le dan poesía y sombra, frente al río, sin carruajes
movidos por petróleo más o menos refinado»
Gaceta de Bellas Artes, Año XI, Núm. 157, noviembre de 1920

En ese mismo 1920, el agua de lluvia se filtraba por los ajimeces del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada, deshaciendo sus delicadas yeserías, de valor incalculable, como si fueran azúcar. Mientras los presupuestos de conservación quedaban bloqueados en un laberinto ineficiente de burocracia y papeleo fiscal, la AEPE tomó la voz por el Patio de los Arrayanes y se unió a las protestas civiles para detener la tala y desmoche indiscriminado de los árboles del bosque de la Alhambra, porque comprendían que la naturaleza y los jardines históricos son el marco sagrado que dota de atmósfera al monumento.

«Lamentando el desmoche que se efectúa en los poéticos
arbolados que rodean el incomparable monumento, acordóse acometer
obras de importancia [...] pidiéndoles que se
ordene la suspensión de toda obra que afecte al arbolado de la
Alhambra hasta que el Ingeniero agrónomo se encargue de la
conservación y repoblación de aquel bosque...»
Gaceta de Bellas Artes, Año XI, Núm. 152, septiembre de 1920

Presencia de nuestra Asociación en el Festival de Bagdag



Representación de los artistas españoles, en el stand de España, acompañados de nuestro Embajador, don Juan López de Chicheri.

EL 24 de octubre de 1988 fue inaugurado el II Festival de Artes Plásticas de Bagdad, en el que han tomado parte artistas pertenecientes a más de sesenta países.

La Asociación de Artistas Plásticos Iraquíes, a través de la Embajada de Iraq en Madrid, invitió al Certamen a un grupo de artistas pertenecientes a nuestra Asociación, integrado por los pintores Manuel de Iñigo, Carmen Charro y Felipe de Madariaga; el escultor Damián Gironés y el ceramista Juan Francisco Ribes, además del escultor Manuel Rodriguez, autor del "Monumento al héroe", encargado por el Ministerio de Cultura iraquí, y la pintora Cristina Barcala, los cuales se unieron al grupo en los preliminares del viaje. Acudieron también, expresamente invitados, el director de la Revista "Correo del Arte", Antonio Morales, y el autor de esta breve crónica, en representación de la Junta Directiva de la Asociación.

Además de otros numerosos invitados –artistas, críticos, periodistas y diplomáticos de diversos países–, asistieron el Embajador de España, Juan López de Chicheri, y el Consejero Cultural, Juan Casado, a quienes dimos la bienvenida en el stand donde se mostraban las obras de nuestros asociados, que fueron muy elogiadas por autoridades, críticos y el numerosísimo público que se dio cita en el Saddan Arts Center, magnífico y colosal edificio que albergó la obra de más de seiscientos artistas, amén de permitir la celebración en su amplio salón de actos de una serie de conferencias y conciertos en los que intervinieron destacadas personalidades y notables compositores, a los que tuvimos ocasión de escuchar y aplaudir.

Puede decirse que el Certamen, en términos generales, ofreció un nivel aceptable y que constituyó un éxito para los organizadores. Del conjunto de obras expuestas, dentro de la gran profusión de estilos y técnicas desarrolladas, destacaron las obras presentadas por Yugoslavia, Japón y España, países que, como Italia, no tenían representación en el Comité de Calificación y que a mi juicio merecieron estar entre los premiados por su gran calidad plástica.

Nuestra estancia en Bagdad tuvo como colofón una importante reunión con los directivos de la Asociación de Artistas Plásticos Iraquíes, celebrada en el Hotel Babylon, en el transcurso de la cual quedaron establecidos los términos esenciales para la redacción del protocolo de intercambio entre nuestras respectivas Asociaciones.

También se llevaron a cabo conversaciones con representantes de Arabia y de los Emiratos Arabes, interesados por exponer la obra de artistas españoles en Bahrin, Qatar y Yemen del Sur, que contarán con el apoyo de los Ministerios de Cultura y de las Asociaciones de Artistas Plásticos de los citados países, interviniendo nuestra Asociación en el estudio del posible intercambio de artistas. Además, puede considerarse de interés para todos el ofrecimiento que nos ha hecho Boushahri Gallery, de Kuwait, y el Centro Saudí de Artes Plásticas, de Yeddah, para exponer en sus salas las obras de nuestros asociados.

Hay que señalar las atenciones recibidas de los directivos de la Asociación de Artistas Plásticos Iraquíes, así como de nuestra representación diplomática, y muy especialmente la cordialidad dispensada por el Consejero Cultural, Juan Casado, durante nuestra estancia en Bagdag. Y, finalmente, dejar constancia de la eficaz colaboración que nos prestó el pintor y grabador sudanés Rashid M. Diab, de quien tuvimos ocasión de ver sus obras expuestas en el Saddan Arts Center. Artista singular, excelente conversador y conocedor del mundo árabe, que con su dominio del idioma hizo posible que nuestras entrevistas se desarrollaran con gran eficacia, razón más que sobrada para expresarle desde aquí nuestro reconocimiento.

Pedro M. Trapero

El valor de la obra. Contra la profanación del arte

«[…] se refugió en el apartado rincón de su hogar para devorar en silencio de las amarguras, las tristezas de ingratitudes y envidias. Era un convencido de que la gloria no es para quien la busca por la senda del trabajo, la honradez y el altruismo...»
Gaceta de Bellas Artes, Año XVI, Núm. 255, enero de 1925

La Asociación criticó que, a pesar de su inmenso talento, Ricardo Bellver fuera víctima de envidias y amarguras, muriendo recluido en su hogar y olvidado por el sistema oficial que le negó cualquier reconocimiento o «pedestal» en vida. Para la AEPE, Bellver se convirtió en el reflejo trágico del talento genuino aplastado por la vanidad y el nepotismo del gremio. Desde sus boletines alabaron la trascendencia de su obra maestra fundida en bronce, *El Ángel Caído* (ubicada en el Parque del Retiro de Madrid). La Asociación resaltó el vigor técnico de esta pieza y cómo Bellver logró darle un «pedestal eterno» a la cultura del país mediante este monumento que hoy admira a todos aquellos que pasean por el Parque del Retiro.

En 1928, la lucha de la Asociación no se limitaba a salvar cuerpos, piedras o maderas; era también una batalla intelectual y moral contra la creciente superficialidad de un mercado del arte que empezaba a premiar el escándalo fácil, el esnobismo y la provocación barata por encima del oficio. Ya en 1926, el escultor José Clará pronunciaba ante la Asociación una declaración de guerra contra lo que denominó «los insignes profanadores del arte», denunciando cómo el dinero rápido y la frivolidad mercantil erosionaban la maestría técnica que exige años de sacrificio y sudor. Santiago Rusiñol se sumaba a este combate fustigando con ironía a los «aficionados sin alma» de la alta sociedad, aquellos que adoptaban la pintura como un pasatiempo de moda, despojando al oficio de su carácter devocional y sagrado.

A mediados de la década de los cincuenta, el expresionismo abstracto de Nueva York y la provocación sistemática de Salvador Dalí, deconstruyendo *La encajera* (de Vermeer) en cuernos de rinoceronte, acapararon el mercado. Frente a la frivolidad mercantilista y la tiranía del atajo fácil, la AEPE defendió la honradez profesional y el rigor del dibujo académico como una exigencia moral. Esta devoción se tradujo en la mítica «Operación Fortuny», cuando Luis Alegre cruzó una Italia devastada de posguerra para presentarse en el Palacio Pesaro-Fortuny de Venecia. Alegre no iba buscando lienzos, logró convencer a la viuda del maestro para rescatar y traer a España las 28 pesadas planchas de cobre originales grabadas por Fortuny, depositándolas en la Calcografía Nacional para salvar la matriz del trazo de un genio.

El compromiso de la AEPE con el respeto a la obra es constante hasta nuestros días. En 1973 alzaron la voz contra lo que denominaron el «enmascaramiento fraudulento» de las pinturas clásicas, oponiéndose frontalmente a la moda de limpiar y repintar lienzos antiguos solo para dejarlos «bonitos», al gusto contemporáneo. Introdujeron y defendieron a ultranza un concepto bellísimo: el respeto al «tiempo pintor». Sostenían que el paso de los siglos, el craquelado de los barnices, la alteración física de los pigmentos y la oxidación de los aceites no son imperfecciones que deban corregirse, sino parte inalienable de la biografía del cuadro. Intentar limpiar un lienzo del siglo XV hasta llegar al color puro del primer día no solo era una quimera técnica, sino una mutilación histórica. Sentenciaron con una frase que hoy, en nuestra era digital obsesionada con los filtros de plástico y la juventud artificial, resuena como una advertencia profética: limpiar en exceso equivale a dejar una fruta sin piel. Destruir la veladura y la pátina que el tiempo —actuando como un paciente y silencioso segundo pintor— ha depositado sobre la obra es despojarla de su verdad. Defendieron el derecho del arte a envejecer con dignidad, exigiendo que la intervención humana fuera invisible y estrictamente científica.

Entre 1987 y 1989, la revista actuó como un dique frente a la prisa devoradora. El pintor Manuel Alcorlo definió allí al creador como un «semáforo» en rojo que obliga a detenerse ante la belleza. Se defendió la obra bien hecha, la ecología dolorosa de poemas como *He robado un paisaje* y la piedad del cuento *Un cuadro en el museo,* de María Teresa Zubia: la historia de un muchacho miserable que ahorró peseta a peseta para comprar un lienzo abstracto que visitaba todos los días en el museo y que, finalmente, terminó olvidado en un sótano. El cuento funciona como una reflexión poética y piadosa sobre el amor desinteresado por el arte, contraponiendo la vivencia íntima y sincera del espectador frente al desinterés del mercado o las instituciones. Aquella enseñanza permanece viva; la obra jamás pertenece a los críticos o al mercado, sino al espectador interpelado que halla en ella un eco de su propia identidad.

COLECCIONES PARTICULARES



Rembrandt

Retrato de la hermana del artista, de la colección del poeta Goy de Silva.



"Sta. Rosa de Lima"
Lienzo de Zurbarán, de la colección del poeta Goy de Silva, que en nuestro número anterior dijimos erroneamente se titulaba "Santa Casilda."

La ley. Recursos frente al despojo y el expolio.
Le droit de suite

«[…] Preciso es que el inmenso tesoro artístico que las generaciones pasadas legaron a la presente sea transmitido a las venideras, ya que no es la persona individual o la jurídica la que puede disponer a su antojo de aquello que constituye un patrimonio nacional»
Gaceta de Bellas Artes, Año XIV, Núm. 208, enero de 1923

La defensa del pan y de la dignidad se trasladó también al terreno de la ley, donde la Asociación armó una Sección de Propiedad Artística liderada por un abogado en nómina que enseñó a la sociedad civil y a las editoriales, a base de requerimientos legales, que la obra de un artista no es un recurso gratuito para adornar páginas. En 1920 llevaron al mismísimo Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes ante los tribunales para exigir una indemnización; cuando la escultura *Roseta,* de Ignacio Pinazo, sufrió daños severos bajo la custodia del Estado. Persiguieron a la revista *Voluntad* por reproducir sin permiso el diseño de un copón del orfebre de Valeriano García Carrasco, introduciendo el concepto pionero de «lucro cesante». El mensaje fue demoledor: el sudor, el talento y el tiempo de un creador se respetan y se pagan.

En 1923, se emprendió una agresiva campaña desde las páginas de la *Gaceta de Bellas Artes* para detener lo que calificaban como una hemorragia cultural y desangramiento del patrimonio. La entidad denunció con firmeza el desahogo comercial de familias nobles, comunidades religiosas e iglesias parroquiales que malvendían reliquias, tapices, pinturas y esculturas históricas, cuyo destino principal eran las colecciones privadas de millonarios en Estados Unidos. Tal es el caso del Sepulcro del Virrey de Nápoles (Ramón de Cardona) en Bellpuig, una pieza monumental que estuvo a punto de ser embalada y exportada al extranjero si no hubiera sido por una contundente postura jurídica y moral de la Asociación. La AEPE argumentó que el concepto clásico de propiedad privada derivado del derecho romano no podía aplicarse a los tesoros artísticos. El derecho de disposición individual debía limitarse cuando una obra encarnaba la identidad y la historia espiritual de todo un pueblo. Defendieron que vender una joya escultórica para arreglar una infraestructura dañada era el equivalente a venderse un riñón para comprarse un abrigo de invierno; aliviaba el frío momentáneo, pero mutilaba el cuerpo de la nación de forma irreversible.

En 1926, cuando las agujas de las torres de la Catedral de Burgos amenazaban ruina y colapso, la AEPE volvió a demostrar que sus acciones no quedaban en resignados lamentos. La *Gaceta de Bellas Artes* lanzó una campaña mediática demoledora. Utilizaron la revista como un cañón para señalar con nombres y apellidos la negligencia de las instituciones públicas.

Años más tarde, en 1930, la AEPE volvió a bajar a la arena del combate legal. Al alinearse frontalmente con la arqueología científica de Pere Bosch i Gimpera, la Asociación plantó cara a los saqueadores de los yacimientos iberos. Denunciaron a gritos que el pasado no podía ser tratado como un botín comercial, un objeto de adorno para los salones de la burguesía o un trofeo de mercaderes. Defendieron la estratigrafía y la ciencia del subsuelo porque comprendieron que desenterrar una vasija sin método es mutilar la historia, corromper la riqueza sobre la cual los artistas del mañana debían programar las nuevas vanguardias.

«El Comité de las Galerías, organizador de las Exposiciones, se ha visto obligado, a causa de las circunstancias anormales creadas por consecuencia de la guerra, a hacer grandes desembolsos en el retorno de los cuadros. Solamente el seguro del cruce del Canal de la Mancha aumentó 200 libras esterlinas sobre el costo de ida»
Gaceta de Bellas Artes, Año IV, Núm. 31, marzo de 1915

En 1913, las creaciones de los pintores españoles habían viajado a Brighton y, posteriormente, a las prestigiosas Galerías Grafton de Londres. Era un escaparate dorado, pero el estallido repentino de la Gran Guerra transformó el viaje de vuelta en una pesadilla. El Canal de la Mancha se tornó en un abismo de fuego y minas; de hecho, solo el seguro para cruzar ese estrecho brazo de mar aumentó en doscientas libras esterlinas, una suma prohibitiva y aterradora en tiempos de miseria. La AEPE asumió la comisión de gestionar el regreso de los lienzos. Garnelo, que no era ya el secretario oficial de la casa, se encargó de la gestión. El peligro más desgarrador no aguardaba en los buques ingleses bajo la amenaza de los torpedos, sino en la aduana de la propia patria. Al arribar la expedición a España, la Casa Garrouste, un agente de transportes y exportación local, secuestró los cuadros en Irún. Exigía el pago inmediato de una fuerte suma bajo el pretexto del flete interior, negándose en redondo a liberar las obras si no se le abonaba en mano el dinero de inmediato. Fue una extorsión despiadada; si no se claudicaba, las obras de decenas de creadores se perderían para siempre en un almacén aduanero.

GACETA DE BELLAS ARTES

FUNDADA EN 1910

DECLARADA DE UTILIDAD PÚBLICA
CON CARÁCTER DE BENÉFICA Y HONORES DE CORPORACIÓN OFICIAL

Director: Juan de la Cruz Pallarés Garcia



ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE PINTORES Y ESCULTORES (AEPE)

ENERO 2015

La Asociación se interpuso con valentía admirable, comprometiendo sus firmas como garantía de pago de una deuda que sabían injusta. No fue hasta que se cruzó una correspondencia agónica por carta y telegrama con el director del Museo de Brighton, Mr. Henry D. Roberts, cuando se descubrió la infamia. La casa exportadora londinense ya había abonado por adelantado la totalidad del trayecto de Londres a Madrid. Garrouste pretendía cobrar dos veces, lucrándose a costa del pánico de los creadores en medio del caos bélico. El chantaje fue desmontado, las obras fueron devueltas a sus autores depositándose primero en la Academia de San Fernando. El honor de la pintura española fue salvado una vez más por el temple legal e infatigable de la AEPE.

Una extraordinaria batalla culminó en 1954 cuando Federico Romero publicó en la *Gaceta de Bellas Artes* su alegato «Alerta, pintores...», exigiendo la implantación del *droit de suite* (el derecho de participación en sucesivas ventas). Romero denunciaba una de las prácticas más oscuras de la posguerra: la irrupción de especuladores que compraban cuadros al peso con fajos de billetes en los bolsillos, tratando las obras de nuestros genios como lingotes de oro o mercancía inmobiliaria para protegerse de la inflación. Frente a esta rapiña, la Asociación alzó la voz para recordar el caso trágico de Jean-François Millet, el autor de *El Ángelus;* mientras su obra generaba millones en reventas por Europa y América, su viuda vivía en la más absoluta miseria. La AEPE recordaba a todos que el lienzo mantiene un cordón umbilical invisible, intelectual y espiritual con la persona que lo creó y que merece un blindaje legal inalienable.

Defendiendo las aulas

«El IV Congreso Internacional tendrá lugar en Dresde, en los días 12 al 17 de Agosto de 1912, y de igual modo que en los precedentes, se celebrará, con motivo de aquel, una Exposición de material de enseñanza. El IV Congreso se propone, como los anteriores, practicar un esfuerzo para que la enseñanza del dibujo y la de las artes cuenten con una base cada vez más sólida. Así mismo trata de demostrar la gran importancia del dibujo, tanto en la educación general como en los diversos oficios y profesiones, realzando de ese modo la consideración que merecen esa rama del saber y los que á enseñarla se dedican.»
Gaceta de Bellas Artes, Año II, Núm. 24, de julio de 1912

A comienzos del siglo XX, la formación oficial en las academias españolas de bellas artes se hallaba encorsetada en un método profundamente rutinario. El sistema imperante obligaba a los alumnos a dedicar años al dibujo sistemático de moldes de escayola, figuras geométricas y fragmentos de estatuas clásicas. Desde la Asociación Española de Pintores y Escultores se denunció con firmeza que este adiestramiento mecánico convertía a los estudiantes en meros ejecutores técnicos o, en términos actuales, escáneres humanos incapaces de comprender el comportamiento de la luz, el color directo del natural o la integración de la belleza en la vida cotidiana.

Frente a esta enseñanza pasiva, la AEPE promovió una renovación pedagógica profunda, centrada en la «educación de la memoria artística», una propuesta impulsada por docentes y creadores como José Garnelo e Isidoro Garnelo. En lugar de la copia continua donde el ojo salta de forma automática entre el modelo inerte y el papel, este método exigía observar atentamente la naturaleza viva o la figura en movimiento para, a continuación, dibujarla de memoria. De este modo, el alumno se veía obligado a asimilar la estructura esencial de la escena, ejercitando la capacidad de síntesis, la digestión intelectual y la interpretación personal antes que el simple calco de proporciones.

CUADROS VENDIDOS

ESPAÑOLES

D. Enrique Serra ha recibido un telegrama del rey Nicolás I, de Montenegro, comunicándole que al inaugurar la Exposición de Bellas Artes que se celebra en su capital, Cettigne, había adquirido el cuadro del Sr. Serra que allí había expuesto.

También ha vendido dicho artista el otro cuadro que expuso en la sección española de la Exposición de Bruselas.

FRANCESES

Cuadros diversos pertenecientes á distintos coleccionistas.

Precio en francos.

Fragonard: La Aurora, 4.500.—Teniers (D.) Interior de una taberna, 4.500.—Proud'hon: Figura alegórica (dibujo), 1.400.—Schmidt: Retrato de Carlos Nicolás Cochin (hijo), dibujo, 3.800.

Colección Duval de Lieja.

Rembrandt: Una vieja sentada en una butaca (sanguine), 7.580.—Saskia en su cuarto de *toilette*, pluma y bistre, 11.760.—Una mujer joven dando de mamar á su hijo, pluma, 7.770. Lapithe en lucha con un centauro, pluma, 4.410.—El Profeta Abdon, muerto por un león, por haber desobedecido á Dios, pluma, 4.300.—Figura oriental con turbante y un ropón, 2.100.

Rubens: (P. P.): Cabeza de niño—supónese la del hijo del artista—piedra negra, sanguine y lapiz blanco, 5.250. Dos escenas de la vida de Aquiles.—Dibujos para tapicerías, pluma, bistre y blanco, 2.100.—San Antonio de Padua recibiendo al Santo Niño de manos de la Virgen, pluma y bistre, 1.890.

Valkentarch (Lucas van): Paisaj. flamenco (gouache), 3.040.—Velde (A. van de): Dos lugareños con lios de ropa, sanguine, 2.040.—Veune (A. van de): Retrato de Federico, conde palatino, Rey de Boheme á caballo y de frente, tinta china, sobre piel, 3.000.—Veune (I van der): La iglesia de Saint-Bavon en Harlem, y vista de una parte del mercado, pluma y tinta china, 1.260.—Visscher (Corn): Retrato de una mujer vieja sentada en una butaca, piedra negra, 1.820.—Wijnants (J.): Paisaje formado por encinas viejas, piedra negra, 1.260.

Venta realizada en la Galería Georges Petit.

Precio en francos.

Tournieres (Roberto de Prac).—Retrato de mujer joven, 7.500.

Acuarelas, dibujos, gouaches y pasteles.—(Lemoine): Retrato de Carolina des Courtils, marquesa de Leusse, pastel, 1.350.—Roslin (María Susana): Retrato de hombre, pastel, 9.000.—Escuela francesa, siglo xviii; retrato de Gluck, pastel, 1.150.—Escuela francesa, siglo xviii; Los pescadores (gouache), 1.100.

Cuadros antiguos pertenecientes á distintos coleccionistas.

Bcechey (Lis W): Retrato de hombre, 2.300.—Cappelle (J. van der); Marina, 28.000.—Cappelle (J. van der): Marina, 2.800.

Dou (Gerad): Retrato de una mujer de porte distinguido, 14.200.—Retrato de un gentil hombre, 14.100. - El dibujante, 9.000. — Dyck (A. van): Retrato de un abad mitrado, 1.100.—Fragonard (atribuído): El comerciante de Orvietan, 5.200.—Fragonard (atribuído): Tres montantes de puertas representando la Arquitectura, la Pintura y la Escultura, 4.750.—Gerard (Mlle. Marguerite): La carta interrumpida, 4.800. — Krafft; Retrato de mujer, 4.400.—Largilliere (N. de): Retrato de la marquesa de Dougeau, 20.000. - Lancilliere: Retrato del pintor Audry, 8.100. - Leoine (Fr.): Hércules y Ompholia, 2.500.—Hermanos Le Nain.—Familia de Lugareños, 3.050,—Le prince.—El Pachá, 3.100.—Loo (Van): La visita al escultor, 3.000.—Morealse: Retrato de una mujer holandesa, 3.400.—Mostaer: Margarita de Austria, mujer de Filiberto, duque de Saboya, 11.500.—Orlade (Ad. van): El fumador, 5.500.—Oudry (J. B.): Naturaleza muerta, 6.000.—Ruisdael (Jacobo): El arroyo, 15.800.—Lauterpe (J. B.): Marquesa de Rubés, 7.000.—Schall: La joven de la rosa, 10.100.—Tremolliere, Venus y el Amor, 6.600.—Velde (Ad. van der): Animales pastando, 2.500. —Vesties: Retrato de la vizcondesa de Favieres, 3.200. — Watteau (atribuído): Una ninfa, 2.800.

Venta total, 253.000.

Esta visión del dibujo como disciplina del pensamiento tuvo su proyección internacional en 1912, cuando José Garnelo y Alda acudió como delegado español al Congreso Internacional para la Enseñanza del Dibujo, celebrado en Dresde. En aquel foro, Garnelo defendió que el dibujo no debía considerarse una mera habilidad manual o un adorno escolar, sino un verdadero lenguaje cognitivo y una herramienta de alfabetización visual indispensable desde la infancia. Su planteamiento sostenía que enseñar a un niño a analizar la estructura geométrica de un capitel o un arco moldeaba su criterio estético para el futuro; al llegar a adultos, aquellos ciudadanos y responsables públicos no verían en el patrimonio histórico «ladrillos viejos que estorban», sino un testimonio cultural que merecía ser respetado y conservado.

Paralelamente, la AEPE combatió la rígida jerarquía académica que relegaba la cerámica, la forja, la ebanistería y el textil a categorías menores frente a la pintura de historia o la gran escultura. En las páginas de la Gaceta de Bellas Artes, Rafael Doménech reclamó con vehemencia la creación de un Museo Nacional de Artes Decorativas que no funcionase como un catálogo estático; no podía concebirse como un «cementerio de objetos viejos» o un «escaparate de animales rellenos de paja», sino como un espacio serial, tecnológico y vibrante que educara el gusto del público, el de artesanos y el de jóvenes diseñadores; orientaba a elevar la calidad del diseño industrial del país. La Asociación trasladó esta exigencia de rigor a la selección del profesorado y a la práctica directa de taller. Para la AEPE, las escuelas no debían ser factorías estandarizadas de docentes, sino espacios de aprendizaje práctico.

Garnelo fue el socio fundador número noventa y seis. Detrás de esa fría cifra está el hombre que trabajó codo a codo con Joaquín Sorolla, quien redactaba las actas de la junta con una pasión que desbordaba el papel y quien llegó a comprometer su propio patrimonio para intentar salvar el Tríptico de Monforte o el propio salón social de la Asociación. Cada vez que ordenamos sus cartas o revisamos los números de la revista *Por el Arte*, nos topamos con la misma obsesión que guió su vida, conseguir que el artista no estuviera solo frente a la miseria y que España aprendiera a cuidar su propio legado.

Desgranar ochocientos números de la *Gaceta de Bellas Artes* supone recorrer más de un siglo de entrega inquebrantable de la Asociación Española de Pintores y Escultores, de batallas materiales perdidas frente a la desidia de las instituciones y, también, de grandes triunfos morales. Pero no estamos haciendo un frío inventario de historia del arte. Estamos hablando de una herencia de solidaridad construida por muchos que, gracias al esfuerzo desinteresado de la Asociación, sigue en pie. Sean estas palabras nuestro homenaje y nuestra enhorabuena a esa casa común que hoy celebra una edición histórica. Un recordatorio de que, por encima de las modas y de los mercados, el arte sigue necesitando personas dispuestas a protegerlo.

No hay forma más honesta de poner de manifiesto las grandes gestas de la Asociación que acudir al rastro de su propia tinta. Cada comentario que hacemos aquí se abre y se sostiene sobre las palabras exactas que quedaron grabadas en los boletines y gacetas originales de la AEPE. Son citas directas, rescatadas de papeles amarillentos que un día se escribieron al calor de la urgencia, del dolor por un compañero perdido o de la alegría de una victoria moral. Queremos que se escuche ese eco sin filtros; el grito indignado de Garnelo ante el expolio, la firmeza de Sorolla defendiendo la belleza, o la valentía de las juntas de posguerra y transición reclamando dignidad para el oficio. Sus propias voces impresas os invitarán a tocar, a través de sus textos, el corazón latiente de quienes se negaron a dejar que la luz de nuestro país se apagara.

EXPOSICIONES

Por AGUSTIN ROMO



ALMARAZ
Galería Infantas
(Madrid, Diciembre 1988)

El detalle, la perfección y el equilibrio son el soporte de la obra de este artista comprometido consigo mismo.



AZPILICUETA
Caja Municipal
(Pamplona, Octubre 1988)

Exposición póstuma de José Abad Azpilicueta en su tierra natal. Sus acuarelas han emocionado a sus paisanos.



DOLORES BALSALOBRE
Mutua Unión Patronal
(Alicante, Noviembre/Diciembre 1988)

Hay poesía en la concepción y hay maestría en la ejecución de los óleos y acuarelas de esta artista alicantina.



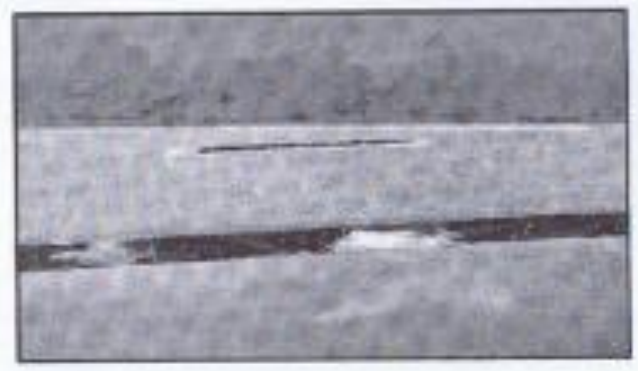
JULIO BARBERO SANCHEZ
Banco Bilbao-Vizcaya
(Valladolid, Noviembre/Diciembre 1988)

El estilo y la técnica de Barbero Sánchez rinden culto al rigor y a la belleza, que es la verdad del arte.



CHUS BELLA
Caja de Ahorros
(Segovia, Septiembre 1988)

Las acuarelas de Chus Bella están ejecutadas con la "atrevida sencillez" que el género requiere.



BEULAS
Galería Carmen Andrade
(Madrid, Octubre 1988)

Lo que más interesa a José Beulas del paisaje es su austeridad. Por eso se recrea magistralmente en las tierras resecas de Aragón y Castilla.



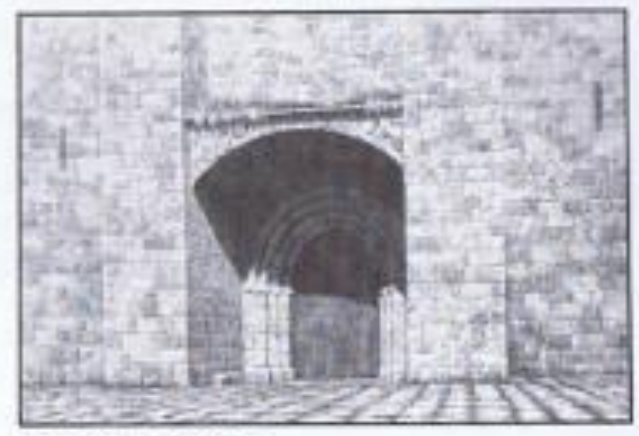
MANUEL CANO
Sala Floridablanca
(San Lorenzo de El Escorial, Julio/Agosto 1988)

Todo el encanto de la naturaleza y del ambiente rural está llevado con rigor y maestría al lienzo de este singular artista.



CARMEN CHARRO
Galería Espín
(Bilbao, Octubre 1988)
Centro Arte
(León, Enero 1989)

Los óleos de Carmen Charro –pintora vigorosa– están tratados con la seguridad de quien sabe lo que quiere.



KAZUO CHIBA
Galería Novart
(Madrid, Octubre/Noviembre 1988)

Kazuo Chiba, pintor japonés afincado en Asturias, tiene una sólida formación académica que le permite acometer la creación rigurosa.

El Salón de Otoño: la rebelión de las vidrieras contra el sesgo y la parcialidad

«[…] conocido el calvario que los artistas jóvenes tienen que recorrer, la esclavitud que supone toda autoridad, todo Jurado, todo examen previo, todo egoísmo en el de arriba y falta de medios en el de abajo, venía imponiéndose la necesidad de facilitar todo a todos»
Propósitos y fines del Salón de Otoño, Año XI, Núm. 141, marzo de 1920

Las exposiciones oficiales en España estaban carcomidas por un caciquismo feroz y jurados elitistas que controlaban el grifo de la supervivencia del artista. Si el jurado te rechazaba, estabas condenado al ostracismo y al hambre. Ante esta tiranía rancia, la AEPE asestó un golpe de mano revolucionario inaugurando, el 15 de octubre de 1920, el Primer Salón de Otoño en el Palacio de Exposiciones del Retiro.

Concebido como «la puerta monumental de entrada al laborioso invierno», el Salón de Otoño dinamitó las reglas del juego. No era un capricho ornamental, sino una herramienta de supervivencia laboral colectiva. Se eliminaron las jerarquías académicas para colgar la obra del joven desconocido justo al lado de la del maestro consagrado.

El Salón fue un sismógrafo premonitorio de la historia nacional; en su edición de 1935, Cossío del Pomar colgó su cruda *Escena revolucionaria de Suramérica*, un fusilamiento goyesco que parecía anticipar el terremoto de violencia que estaba a punto de devorar España.

La resiliencia institucional de la AEPE alcanzó cotas milagrosas durante sus Bodas de Plata en 1935. Con el país paralizado por huelgas, escasez y una conflictividad asfixiante, los artistas cargaron personalmente con óleos delicadísimos y pesadas esculturas de bronce cruzando las calles revueltas de Madrid. Decidieron montar la exposición en el Palacio de Cristal del Retiro. La imagen es de una belleza poética desgarradora; mientras el horizonte histórico de España se oscurecía con nubes negras de polarización y violencia, aquellos creadores cobijaron y expusieron su arte en el edificio más frágil, transparente y luminoso de la capital. Fue un acto de rebeldía estética descomunal que demostró que la pureza y la calidad de la belleza no retrocederían ni un ápice.

Tras la Guerra Civil, recuperar la palabra escrita era solo el primer paso; los lienzos y las esculturas necesitaban paredes reales para interactuar con el público. La Asociación volcó sus escasas energías en reactivar su mayor escaparate, el Salón de Otoño. Para comprender la dimensión de este esfuerzo, hay que recordar que la AEPE no nació en 1910, en el estudio de Eduardo Chicharro, como un club de debate aristocrático, sino con un fin estrictamente sindical, la defensa material de los artistas. Esa herencia de compromiso y mirada directa a la oscuridad humana —tan deudora de la veta goyesca de nuestra pintura— marcó el regreso de las exposiciones. Por ello, al organizar el decimoctavo Salón de Otoño en la penuria de 1944, la Asociación se negó a fingir una normalidad burguesa. En un gesto de delicadeza y justicia histórica conmovedoras, instauraron las «salas de recuerdos», de cuyo valor moral hablaremos más adelante. La AEPE obligó a las instituciones y al público a mirar de frente el vacío inmenso que había quedado tras la guerra. Aquellas salas no eran meros espacios de exhibición; eran santuarios de duelo colectivo, un acto de resistencia contra el olvido de los desaparecidos que decía en voz alta: no los vamos a borrar.

La pugna por mantener viva la llama de la exposición se mantuvo intacta en el XXVI Salón de Otoño de 1954. La Asociación de Pintores y Escultores se enfrentó a un serio contratiempo; el Ministerio de Educación Nacional no les concedió el habitual Palacio del Retiro para celebrar la exposición. Ante este obstáculo, la Junta Directiva movilizó sus influencias y logró el respaldo del Ayuntamiento de Madrid, encabezado por el alcalde Conde de Mayalde, quien cedió varios salones del Museo Municipal de Madrid para acoger el certamen. La directiva logró, una vez más, un espacio para sus asociados. El Salón de Otoño se erigió así en un símbolo definitivo para la AEPE, donde el arte se transformó en refugio, memoria colectiva y resistencia.

PROCEDIMIENTOS PICTORICOS

Técnica de la imitación de tapices

A. López Piñeiro
Pintor



Figura 1.

El tapiz mural es, desde su origen, un bello y rico elemento ornamental, de efecto muy peculiar, que se exalta al combinársele con cuadros y esculturas, y constituye, por su brillante policromía y característica vibración, inapreciable pieza de fondo para muebles, objetos de arte y personas.

Sin limitación en cuanto a tamaño, tema y posibilidades de conservación, tiene, sin embargo, una que lo hace inasequible para el bolsillo de artistas y aficionados: su coste, que en cualquier caso, sea el tapiz antiguo o moderno, alcanza, por los materiales que entran en su fabricación, laboriosa y especializada, una cotización elevada.

De ahí resulta que, al no poder tener la pieza auténtica, se recurra, exclusivamente con fines decorativos, a la imitación, en la que si bien no es posible engañar al tacto y conseguir la «calidad», si está a nuestro alcance lograr que a cierta distancia el espectador no especializado en tal género artístico sienta la impresión, ante el tapiz pintado, de hallarse ante un tapiz auténtico.

Es de universal conocimiento que, en líneas generales, la ejecución del tapiz consiste en manejar variadísima gama de hilos coloreados, que se sujetan a la urdimbre, «copiando» lo más exactamente posible el «cartón» original, y el entretejido que ello supone da espontáneamente el efecto de su peculiar factura. En el procedimiento de imitación, este efecto ha de lograrse deliberadamente y conseguirlo ha de ser la preocupación básica y constante de nuestro trabajo, ya que, de no lograr el «efecto de tapiz», el entremezclado característico de los contornos y la vibración cromática y concepto de tinta plana de los tonos oscuros, nuestra obra no pasará de ser una copia absurda, en una tela inadecuada, con leve barrunto de una intención fracasada.

Este trabajo de imitación, realizado por un pintor, es sin duda alguna mera artesanía, puesto que sus conocimientos profesionales superan en mucho todo posible problema de oficio: si lo emprende un pintor acuarelista, lo realizará a maravilla en cuanto se haya familiarizado con el cambio de materiales y el tamaño de las superficies, generalmente mucho más extensas que las que habitualmente maneja. El problema mayor es para el aficionado, y en atención a éste, y con el deliberado propósito de que su «enfermedad artística» se acentúe, seré prolijo en detalles que el profesional ha de estimar



Figura 2.

Guerras, entreguerras y posguerras. solidaridad y neutralidad del arte

«[…] Con igual entusiasmo hubiéramos acogido el trabajar en pro de una Exposición de artistas de otro país, sea el que fuere, pues el arte y la caridad no tienen fronteras ni color político alguno»
Gaceta de Bellas Artes, Año VII, Núm. 60, noviembre de 1916

El instinto de protección de la AEPE nunca entendió de pasaportes ni de colores políticos. En 1916, en plena Gran Guerra, con sus propias cuentas tiritando y la revista *Por el Arte* suspendida por falta de fondos, la Asociación contempló con el corazón desgarrado la tragedia de los pintores y escultores de Bélgica, mutilados y desterrados. Sin dinero en las arcas, movilizaron su influencia social para organizar en el Palacio del Retiro una gran Exposición de Arte Belga Contemporáneo, convirtiendo la neutralidad de España en un activismo humanitario fervoroso.

Frente al mito romántico de la bohemia española en el París de los años veinte, marcado por las tertulias y las copas de absenta, los archivos de la AEPE desgarran esa pátina romántica para revelar una realidad atroz: tuberculosis, frío húmedo que cala hasta el alma en buhardillas mugrientas, enfermedad y, por encima de todo, hambre pura y dura. La prioridad de la Asociación, plasmada de forma descarnada en su declaración de intenciones de 1929, no era teorizar sobre estéticas parisinas de vanguardia; era, exactamente, articular una red de salvamento humano para evitar que sus compañeros murieran de inanición o de miseria en el extranjero. Recurriendo al mutualismo más puro y solidario, crearon una caja auxiliar en París para intervenciones quirúrgicas de emergencia.

Aquella caja no pagaba sueldos mensuales pero garantizaba un plato de comida caliente para el pintor enfermo. Cubría la factura urgente de un médico que el artista no podía costear. Y, si la situación llegaba al límite, facilitaba un billete de tren en tercera clase para traer al compañero de vuelta a España, asegurando que pudiera sanar en casa y evitando que muriera solo y desamparado en una fría buhardilla.

Ese mismo instinto de protección integral alumbró en 1928 uno de los proyectos más hermosos y humanos de la Asociación: la Hospedería de Artistas en Toledo. Concebida como un refugio físico y mental, la Hospedería abría sus puertas, en una ciudad de una carga estética abrumadora, para que los creadores sin recursos tuvieran un techo asegurado bajo el cual trabajar sin la angustia del alquiler o el desalojo. La forma de levantar y amueblar este espacio es un monumento a la humildad y a la empatía gremial. Los llamamientos de la *Gaceta de Bellas Artes* no iban dirigidos a banqueros ni a aristócratas; se dirigían a los propios miembros de la comunidad artística. Se les pedía un libro ya leído para armar una pequeña biblioteca; un boceto o un carboncillo para vestir las paredes desnudas de los cuartos; o incluso muebles viejos y rotos que los propios inquilinos pudieran lijar, reparar y utilizar. Era un hogar construido con retales de solidaridad.

En 1931, en medio del júbilo desbordante que inundaba la Puerta del Sol y la Plaza Mayor de Madrid por la proclamación de la II República, empezó a vislumbrarse que el arte podía ser objetivo político. La marea humana dañó seriamente la estatua ecuestre de Felipe III, una pieza monumental iniciada por Juan de Bolonia y culminada por Pietro Tacca en el siglo XVII. Frente a los destrozos, la reacción del Ayuntamiento fue delegar la restauración de manera rutinaria. Fue entonces cuando la AEPE hizo su aparición. Sin poseer un solo gramo de poder coercitivo, sin armas ni presupuestos, los artistas se plantaron ante el alcalde. Exigieron, con una autoridad moral aplastante, que aquella joya no fuera entregada a talleres de albañilería comunes o a manos inexpertas. La AEPE aglutinaba a las firmas más respetadas y a las mentes más preclaras de la intelectualidad española. Su voz, amplificada con valentía a través de las páginas de la *Gaceta de Bellas Artes*, se erigió como la verdadera conciencia estética del país.

Un día de 1933, en la aparente calma cotidiana de las dependencias de la Diputación de Ciudad Real, un hombre se acercó con paso firme a un lienzo majestuoso. No había tumultos en la calle en ese preciso instante, ni el estruendo de una guerra declarada ensordecía las plazas; sin embargo, poseído por una efervescencia política ciega, aquel diputado socialista levantó una herramienta y rasgó la carne de un «retrato del natural» de Carlos Vázquez. La tela se abrió en un lamento mudo, desmembrada a sangre fría. Aquella herida física en el lienzo no era solo un ataque a un trozo de tela pintada; era el síntoma desgarrador de un país que, en su fractura ideológica, empezaba a devorar sus propios símbolos y a confundir la belleza con el enemigo. Para nosotros, los del Museo Garnelo, es imposible no encontrar analogías con el daño sufrido recientemente por el lienzo *Primeros homenajes del Nuevo Mundo Colón*, propiedad del Museo Naval.

Exposiciones y concursos.

Bourdeaux.

4.ª EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD DE PINTURAS.—Del 19 de Noviembre á fin de Diciembre. Los envíos de pintura, escultura, artes aplicadas, bordados, encajes, etc., á la Casa de la Sociedad, 2, rue Bordinau.

—

12 SALÓN DE OTOÑO.—De 13 de Octubre á 15 de Noviembre.—BELLAS ARTES Y ARTES APLICADAS, ARTE HUMORÍSTICO, FOTOGRAFÍA. Dirigirse á Mr. Bedel, 308, rue Lecorbe, París.

Bourges.

EXPOSICIÓN CON SECCIONES DE BELLAS ARTES Y ARTES APLICADAS, dedicadas á la Industria del Libro. De 22 de Octubre á 20 de Noviembre.

Bruselas.

EXPOSICIÓN UNIVERSAL É INTERNACIONAL.—Secciones de Bellas Artes. De Mayo á Noviembre.

Buenos Aires.

EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES.—Abierta durante el año de 1910.

Chicago.

EXPOSICIÓN DEL INSTITUTO DE ARTE.—23 salón anual de pintura y escultura. Del 18 de Octubre al 27 de Noviembre.

Epinal.

SOCIEDAD VOSGA DE ARTE.—Julio del año 1911. EXPOSICIÓN DE PINTURA, ESCULTURA, ARTES DECORATIVAS Y ARTES APLICADAS Á LA INDUSTRIA.

Filadelfia.

ACADEMIA DE BELLAS ARTES. 18 EXPOSICIÓN DE ACUARELISTAS.—Del 14 de Noviembre al 18 de Diciembre.

—

9.ª EXPOSICIÓN ORGANIZADA POR LA SOCIEDAD DE MINIATURAS DE PENSILVANIA.—Del 12 de Noviembre al 11 de Diciembre.

Madrid.

EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES.—Inauguración 3 de Octubre.—Dirección: Palacio de la Exposición, Parque de Madrid, Secretaria.

Monte Carlo (Principado de Mónaco).

19 EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES EN 1911. PALACIO DE BELLAS ARTES.—De Enero á Abril. Depósito de obras: Mr. Robinot, 80, rue Vaneau.—Del 20 de Octubre á 20 de Noviembre. Envíos directos antes del 1.º de Diciembre. Para información, dirigirse á Mr. Sacquier, Secretario general, 50, rue Vaneau.

Nancy.

SOCIEDAD DE LOS AMIGOS DEL ARTE EN LORENA.—EXPOSICIÓN.—De 2 de Octubre á 13 de Noviembre. Caduca el plazo de envíos y admisión de obras, del 5 al 10 de Noviembre.

París.

GRAND PALAIS. 8.ª EXPOSICIÓN DE ESCUELA FRANCESA.—Del 10 de Enero á fin de Febrero de 1911. PINTURA, ESCULTURA, GRABADO Y ARTE DECORATIVO.—Información, monsieur Paul de Plument, Presidente del Comité de la Exposición de la Escuela Francesa, 24 bis, rue Bois-le-Sent, París (16.º)

—

MUSEO DE ARTES DECORATIVAS.—Exposición organizada por la Unión Central del trabajo de la mujer. Pavillon Marsan. De 1.º de Abril á 1.º de Mayo de 1911. Trabajos modernos.

—

GALERÍA ALLARD, 20, rue de Capucines. EXPOSICIÓN DE GRABADO ORIGINAL EN NEGRO.—Del 28 de Octubre al 29 de Noviembre.

—

GRAND PALAIS. SALÓN DE INVIERNO.—11.ª Exposición de la Asociación Sindical profesionales de la pintura y escultura francesas. De 22 de Enero á 28 de Febrero.

—

PEQUEÑO MUSEO BEAUDONIN, 253, rue Saint-Honoré.—Exposición de pasteles, por M. Camille Manclair. Del 15 de Octubre al 10 de Noviembre.

—

GRAND PALAIS. SALÓN DE OTOÑO. De 1910.—Del 1.º de Octubre á 8 de Noviembre. Envío de las obras al mismo Salón de Pintura, Grabado y Dibujo, los días 5 y 6 de Septiembre. Escultura, Arquitectura y Artes decorativas, el 3 de Septiembre.

—

GRAN PALAIS. EXPOSICIÓN DE ARTES DECORATIVAS DE MUNICH.—Salón de Otoño. De 1.º de Octubre á 8 de Noviembre. Dirigirse á Mr. Otto Grantoff, 11 Quai de Bourbon, París, IV. Horas: de cuatro á seis, los sábados.

—

EXPOSICIÓN DE ARTE RELIGIOSO.—Mes de Noviembre. Para información, dirigirse al Secretario de la Exposición, rue Laffitte, 7.

—

Chateaux d'Eté.—EXPOSICIÓN DE LA UNIÓN INTERNACIONAL DE ARTE Y LETRAS.

—

EXPOSICIÓN CROSS.—Rue Richepanse.—Maison Bernheim Frérés.

Roma.

EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES.—De Marzo á Noviembre de 1911. Envío de las obras, á París, Comisaría general de Exposiciones, Grand Palais. Del 28 de Noviembre al 3 de Diciembre de 1910. Desde las nueve de la mañana hasta las cuatro de la tarde.

Santiago (Chile).

EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES.—Inauguración en Septiembre.

Toulon.

SOCIEDAD DE LOS AMIGOS DE LAS ARTES.—EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES. Inauguración el 8 de Abril de 1911. Para información, dirigirse á Mr. J. Boyer, Presidente de la Sociedad, Boulevard de Strasburgo. 56, Toulon.

Vevey (Suiza).

Museo Jenich.—EXPOSICIÓN DE TARJETAS POSTALES ILUSTRADAS. De 15 de Octubre al 15 de Noviembre.

Para ciertas facciones radicalizadas de la época, las iglesias, los óleos aristocráticos y los palacios no representaban patrimonio, sino los símbolos de siglos de opresión monárquica o clerical. Para la Asociación, el arte no pertenecía a las trincheras del momento, sino a una línea temporal eterna que debía ser custodiada para las generaciones del futuro. Frente al «inexplicable fanatismo político», levantaron la bandera universal del espíritu creador. En esta batalla épica, la AEPE encontró un aliado providencial en la figura de Ricardo de Orueta, nombrado director general de Bellas Artes. Orueta encarna la contradicción más hermosa y ejemplarizante de aquel periodo. Siendo un alto cargo del engranaje estatal republicano durante el bienio revolucionario, decidió rebelarse contra el propio sistema político para salvar el arte de los desmanes partidistas. Su promesa al asumir el cargo fue la de actuar como un «cancerbero», un perro guardián incansable dispuesto a morder para evitar que el tesoro artístico nacional fuera expoliado o cruzara las fronteras. Desde la humildad de su cuarto, más parecido al de un estudiante que al de un alto cargo, fue un escudo físico contra el expolio, guiado por la convicción de que un pueblo solo puede proteger lo que se le enseña a amar.

La AEPE realizó en 1936 un movimiento editorial estratégico; en lugar de emitir una protesta convencional o entrar en disputas partidistas, rescataron y reeditaron íntegramente un decreto promulgado el 16 de diciembre de 1873 por Emilio Castelar, presidente del Gobierno de la Primera República. La elección de Castelar no fue casual; al tratarse de uno de los intelectuales y políticos republicanos más respetados e indiscutibles de la historia de España, su figura desarmaba la retórica de los revolucionarios. En aquel decreto de 1873, Castelar condenaba la devastación de monumentos motivada por lo que calificaba de un «inexplicable fanatismo político» y afirmaba tajantemente que «la República no puede ser la destrucción» ni hacerse «cómplice de estos actos vandálicos»

Hoy paseamos por los pasillos climatizados de nuestros museos, rodeados de sensores de humedad, cámaras térmicas y cristales blindados, asumiendo con ligereza que la cultura se protege a sí misma mediante presupuestos e inercias administrativas. Olvidamos, con una ingratitud que hiela la sangre, que el arte sobrevive única y exclusivamente cuando hay seres humanos dispuestos a interponer sus propios cuerpos entre la obra y la barbarie. Entre 1931 y 1936, en el corazón convulso de la Segunda República Española, ese escudo humano tuvo un nombre imperecedero, la Asociación de Pintores y Escultores.

En julio de 1936, un silencio espeso y plomizo cayó sobre el pensamiento estético español: la *Gaceta de Bellas Artes*, que había sido el corazón palpitante de la Asociación durante más de veinticinco años, fue suspendida de forma fulminante. El espacio para el debate y la creación fue devorado por las trincheras, el exilio y la lucha más elemental por conseguir un trozo de pan.

En 1944, la Gaceta volvió a la vida con el editorial «Nuestro saludo», asumiendo la alta responsabilidad de «velar por el honor estético de España» en un país en ruinas. En el Salón de Otoño de aquel año, la Asociación instauró de manera heroica las, ya citadas, «salas de recuerdos». Se cedieron metros cuadrados valiosísimos para homenajear a los compañeros caídos y desaparecidos en la contienda, localizando las obras a través de viudas y madres de luto, y asumiendo los costes de transporte y seguro de sus propios bolsillos vacíos. Este renacimiento estuvo marcado por el luto y las ausencias. Entre sus páginas resonaba el dolor por los caídos, personificado en el sobrecogedor homenaje a Enrique Estévez Ortega. Aquel crítico fundamental, autor de *El alma de Galicia* y defensor acérrimo de los certámenes de la Asociación, fue llamado con dolor «el inmolado», un recordatorio de que los supervivientes caminaban mirando constantemente por encima del hombro a los compañeros truncados por la violencia. Entendieron que el arte no era un lujo de tiempos de paz, sino un mecanismo psicológico vital para recordar a una sociedad rota que seguía siendo humana. La belleza se convirtió en un ancla de resistencia.

Esta actitud resiliente hizo que, en mayo de 1945, la AEPE convocase el Segundo Congreso de Bellas Artes en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde Eduardo Chicharro exigió la creación de una Mutualidad de Auxilios. Fue la propuesta de José Aguiar la que hizo temblar los cimientos de la burocracia estatal: exigir al Estado una dotación de diez millones de pesetas para fundar una corporación nacional de artistas plásticos. Pedir diez millones de pesetas en la España autárquica y hambrienta de 1945 parecía un delirio; sin embargo, detrás de esa cifra aparentemente escandalosa latía una estrategia brillante. La Asociación sabía que el régimen intentaba proyectar hacia el exterior una imagen de reconstrucción y orgullo cultural. Con esa exigencia, no pedían una limosna; fijaban el precio real de lo que costaba mantener viva la «industria» cultural de un país. No querían subsidios a fondo perdido para vivir en la bohemia; demandaban herramientas financieras, la creación de un banco de crédito, becas de viaje y estudios a precios módicos. Si el pintor podía acceder a un préstamo blando, podía comprar lienzos, pagar carbón para calentar el estudio y producir una obra que enriquecería el patrimonio nacional. Entendían la cultura como un sector productivo real, defendiendo la profesionalización del oficio frente a la caridad paternalista del Estado.

Enero 2016

Gaceta de Bellas Artes

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE PINTORES Y ESCULTORES

Fundada en 1910
Declarada de Utilidad Pública con carácter de Benéfica y Honores de Corporación Oficial
Directora: Mª Dolores Barreda Pérez



Asociación Española de Pintores y Escultores AEPE

Ya en 1976, tras la muerte del dictador, España ardía en continuo debate y el arte fue arrastrado al centro de la arena política, exigiendo a los creadores alinear sus pinceles con banderas ideológicas. Este choque estalló en la Bienal de Venecia de 1976 cuando, tras ser bloqueado el pabellón oficial, se organizó la muestra alternativa, «España: vanguardia artística y realidad social (1936-1976)». El comité de selección repudió la maestría técnica y la innovación plástica para imponer una criba puramente ideológica: quien no sirviera como herramienta de propaganda quedaba excluido, ignorando el sudor entregado al taller.

Ante este sectarismo, la Asociación Española de Pintores y Escultores protagonizó un acto de heroísmo solitario. Calumniados y apedreados por ambos lados de la trinchera, denunciaron la politización absoluta de la cultura y defendieron que el artista debe juzgarse únicamente por el rigor de sus manos, la honestidad ante el caballete y su sacrificio silencioso. En un tiempo donde rechazar un carné político se pagaba como traición, la AEPE asumió la soledad para mantener sus salas como un territorio inviolable y libre de cadenas estatales o partidistas.

Esa resistencia ética otorgó a la AEPE la autoridad moral para liderar el resurgimiento cultural de 1977, reabriendo el Palacio de Cristal del Retiro para el 45º Salón de Otoño. Aquel encuentro rindió tributo a la emoción y al sacrificio de creadores que, desde los rincones más remotos del país y pagando los portes de su propio bolsillo, enviaban sus lienzos con la sola esperanza de confrontar su alma con el mundo. Ese mismo año, mientras nacía el primer Ministerio de Cultura y César Manrique fusionaba en Lanzarote una fortaleza militar con la vanguardia de Miró y Tàpies, la gaceta de la AEPE publicó una propuesta que sintetiza su esencia viva: erigir un Monumento al Artista Desconocido. Lejos de glorificar al genio célebre o al pintor mimado por el mercado y las modas ideológicas, el manifiesto reivindicó a quienes, con su entregada paleta, subsisten en la lucha diaria del taller. Sin alcanzar jamás la fama, su constancia silenciosa e ingrata es la verdadera piedra angular que sostiene el edificio de la cultura humana.

Esa protección del talento humano alcanzó su cenit al reparar la memoria secuestrada. En 1987, Antonio Cobos publicó *El ayer y el hoy de la pintura femenina española,* desgarrando el mito de la mujer artista como novedad del siglo XX. Denunció a la sociedad decimonónica que las confinaba al bordado y recuperó voces borradas: la monja Ende iluminando manuscritos medievales, «La Roldana» esculpiendo en la sombra hasta ser nombrada escultora de cámara por Carlos II, las hermanas Masip, o triunfadoras del siglo XX como Rosario Velasco, Marisa Gil Röeset (sic) y Julia Minguillón.

Vanguardia y memoria.
La refundación ética de la AEPE en 1973

«Haced vuestras obras con amor, que con parecido amor serán tratadas y juzgadas, porque no existe mayor garantía que ser comprendidos y juzgados por compañeros a los que les cuestan los mismos sudores y trabajos concebir lo que se pretende que sea una obra de arte»
Editorial de la *Gaceta / Boletín Informativo,* n.º 13, junio de 1975

La década de los setenta fue una época brutal, pero hermosa y estimulante. España se retorcía en una transición feroz, sacudida por la agitación social y un torbellino político que amenazaba con devorarlo todo. En mitad de esa tempestad, los artistas de la AEPE no se refugiaron en el silencio de sus talleres; lucharon con uñas y dientes para salvar la belleza, la integridad del arte y el patrimonio nacional de ser aplastados por la inercia o instrumentalizados como armas políticas.

Hacia 1973, la AEPE comprendió que no podía defender el arte exterior si su propio hogar seguía adoleciendo de las viejas inercias del pasado. La Asociación arrastraba un boletín humilde, casi testimonial, pero en sus páginas comenzó a gestarse un impulso visceral de supervivencia. En un editorial que todavía estremece por su desarmante honestidad, la Junta Directiva lanzó una petición desesperada a sus socios: «Haced vuestras obras con amor». Esa confesión de vulnerabilidad rompía con el tono gélido de cualquier boletín oficial; era un grito de auxilio y de fe en la esencia pura de la vocación.

Para afrontar el vendaval que se avecinaba, era necesario limpiar el lienzo interno. El reglamento se modificó con una firmeza casi dolorosa para democratizar la Junta y extirpar las «camarillas»; esos círculos de prestigio e influencia, formados alrededor de figuras consagradas que controlaban los jurados, dictaban quién exponía, quién ganaba las medallas y quién permanecía en la sombra. Con una ética implacable, se estableció por estatuto que los miembros directivos no podían ostentar la mayoría en los jurados de calificación. Además, se impuso una carga moral altísima; todo aquel que por compromisos o exceso de trabajo no pudiera entregar su tiempo real a la causa, debía rechazar el cargo. No querían nombres ilustres para decorar folletos; exigían manos manchadas de óleo, de arcilla y de tinta.



Fragmento del Diploma de los concursos nacionales. (Aguafuerte y aguatinta)

PROCEDIMIENTOS GRAFICOS DE SENCILLA REALIZACION

EL AGUATINTA

GENERALIZADA la idea de que las prácticas del grabado son de tan difícil ejecución que requieren largo y metódico aprendizaje, muchos artistas a quienes agradaría su ejercicio lo rehuyen, temiendo a la disciplina necesaria para lograr esa habilidad manual que consideran indispensable y, sobre todo, a que le falte la paciencia, que asombra a las gentes, para llegar a la consecución inicial de la obra soñada. Por eso no es extraño que se considere al auténtico grabador como un ser privilegiado en el disfrute del sosiego que se pone al servicio de la meticulosidad con parsimoniosa calma, al modo indudable con que los cenobitas medievales mimaban las historiadas capitulares de los códices manuscritos, que son gala y prez de la característica raiz del libro español, famoso en los fastos de la ilustración artística.

Ciertamente el género gráfico se deslinda en variados procedimientos que, en buena parte, requieren cuidados inherentes a su especial manifestación, y en los cuales han de ser atendidas sus prácticas con toda la pasión que los amantes ponen en el objeto de sus ilusiones. Pero queda un margen de facilidades en el género, que al pintor-grabador cabe aprovechar con toda la corte de sus recursos técnicos. Y en el empeño de sugerirlas ponemos en estas líneas nuestra esperanza.

No se puede negar que el verdadero grabador goza llevando al más alto grado de perfección su obra; pero no ha de estimarse, por lo mismo, que ésta haya de ser exclusivamente virtuosa en el sentido preciosista de los trazos hendidos con disciplinada dirección por el aguafuerte o por la seguridad clásica de la talla dulce, condicionada al paralelismo caligráfico y a los cruzados correctamente romboidales, entretallados y con puntos de espiga sistematizados en las diagonales, por los maravillosos buriles de un Charles-Clément Bervic, o por los magistrales de nuestro Manuel Salvador Carmona, ya que gustamos de argumentar siempre preferentemente con la producción española. No. En el Arte, la espontaneidad necesita de fáciles medios de expresión para traducir con rapidez el pensamiento, sin menoscabar la fuerza de su impulso, y el grabado se los ofrece, ora con los que llevamos apuntados en números anteriores, ora con los que restan por tratar, como la punta seca, la pluma, la linoleografía, la propia xilo-

En ese año de 1973, con el país suspendido en la incertidumbre del tardofranquismo, la Junta Directiva acudió al Palacio de la Zarzuela. Aquella recepción por parte de los entonces príncipes don Juan Carlos y doña Sofía, no fue un acto de sumisión cortesana, los Príncipes rompieron el protocolo para interesarse por la vida íntima de la Asociación e inauguraron posteriormente el Salón de Otoño. En un momento de extrema vulnerabilidad política, aquel respaldo institucional funcionó como un escudo de legitimidad invaluable frente a los sectores más inmovilistas. La AEPE actuó como un restaurador meticuloso sobre un cuadro del siglo XIX; retiró con cuidado el barniz amarillento y oxidado por los años para que volvieran a respirar los colores originales de su fundación en 1910, dotando al lienzo de la resistencia necesaria para soportar las inclemencias del nuevo siglo.

Una vez limpia la casa, la Asociación se lanzó a una doble misión que, a ojos de un espectador superficial, podría parecer contradictoria, pero que encerraba una coherencia espiritual profunda. Por un lado, la AEPE abrazó la vanguardia más radical; por el otro, se erigió en defensora acérrima de las piedras más antiguas de la península.

En sus páginas de 1973, la AEPE defendió con pasión el proyecto del nuevo Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), concebido por Luis González Robles en la Ciudad Universitaria de Madrid. Aquel edificio inmenso de siete mil metros cuadrados desafiaba las leyes de la museología tradicional; se diseñó por completo sin puertas ni ventanas fijas en sus salas. Era una locura arquitectónica y logística, una pesadilla curatorial de espacios fluidos. Sin embargo, la lógica detrás de este vacío era de una clarividencia poética; si el arte del futuro iba a desbordar los marcos tradicionales, no se podían construir habitaciones rígidas con puertas estrechas que condenaran a los futuros directores a rechazar obras maestras simplemente porque no cabían por el umbral. El museo debía ser un ente orgánico, vivo, con seminarios de investigación y debates constantes.

«La primera premisa que nosotros hemos tenido que aceptar para concebir este Museo es que teníamos que crear un cubículo para el arte del futuro, arte cuyas características, dimensiones y estructuras no podemos predecir ni conocer, ni siquiera intuir; por lo tanto hemos creado un inmenso espacio de siete mil metros cuadrados, susceptible de varias plantas, prescindiendo por completo de las tradicionales salas, de forma que los futuros directores no se vean supeditados a las determinadas medidas de ventanas y puertas, al suprimirlas.»
Don Luis González Robles.
Gaceta / Boletín Informativo, Núm extraordinario, 1973

«Un Museo de Arte Contemporáneo no puede ser un local en el que se almacenen las obras eternamente, porque las que en él figuren deben ser revisadas de continuo, sustituyendo aquellas que pierdan vigencia por las nuevas expresiones de los creadores.»
Gaceta / Boletín Informativo, n.º 14, septiembre de 1975

Pero al pasar las páginas de ese mismo boletín futurista, el lector se topa con la AEPE en pie de guerra, librando batallas implacables para salvar el casco antiguo de Gijón, las murallas de Olmedo, la villa de Ledesma o el templo de Diana en Sagunto. No lo hacían por una nostalgia arqueológica o un conservadurismo estéril; lo hacían porque sabían que la vanguardia necesita tener raíces profundas para no convertirse en un artificio vacío y frío. Para aquellos hombres y mujeres, defender un templo romano en Sagunto y proyectar un museo sin paredes en Madrid eran dos formas de proteger el mismo cordón umbilical ininterrumpido de la cultura. No hay ramas sin cimientos, no hay porvenir sin memoria.

Diciembre, 1910

Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores

AÑO I • Núm. 6 | DIRECTOR Y REDACTOR JEFE, CEFERINO PALENCIA TUBAU | Admón. - Ayala, 26

Á PROPÓSITO DE LA CREACIÓN DE UN MUSEO DE ARTES DECORATIVAS

Si hiciésemos el inventario de todas las cosas que tenemos en España, impuestas por la civilización moderna, apenas si echaríamos de menos media docena. Y esta afirmación no es hija de un optimismo más ó menos juvenil; es todo lo contrario: un pesimismo bien amargo.

Porque, de esas cosas (instituciones, cargos personales, ideas, etc., etc.), sólo tenemos de bueno y deslumbrador la envoltura; dentro, ó hay género viejo, ó es nuevo averiado, ya, ó sólo existe una regular cantidad de perdigones. Éste ha sido nuestro proceder, salvo alguna que otra equivocación.

Hemos cogido las cosas viejas, y á la manera de los tenderos cucos, la envoltura suya la hemos roto sustituyéndola por otra flamante. Cuando hemos querido proceder con verdadero espíritu reformador, hemos fabricado á prisa y corriendo una novedad, y después de copiar una brillante etiqueta extranjera, hemos lanzado al público la última creación de nuestro espíritu progresivo. Pero, si las prisas han sido muchas, y nuestra blandura de corazón grande hacia cualquier prójimo desvalido, hemos resuelto la *reforma*, con sólo fabricar el envase y llenarlo de perdigones.

Así, casi toda nuestra vida moderna, es una ficción y una pura trampa. En país alguno del mundo como en España, son dados sus habitantes á la crítica, y ¡á fe que tienen razón! Tanto critican lo propio y alaban lo extraño, que esto constituye una nota típica de nuestro temperamento nacional. Á veces me doy á pensar, que las ficciones las hacemos, no por mala intención, sino, para satisfacer esa necesidad nuestra de vituperar todo lo que tenemos y todo lo que tratamos de crear.

Entre esas pocas cosas de civilización moderna, que aun no hemos fabricado, están los Museos de Artes decorativos. Apenas si tenemos unos cuantos locales con un rótulo que cambia cada quinquenio y que dice *Escuela de Artes y Oficios*, ó *Escuela de Artes é Industrias*, y dentro una cosa, cuyo peso específico es grande, y ya queremos celebrar Exposiciones especiales de Artes decorativas. Es aquello que dice Heine en sus *Cuadros de viaje*, sobre la moderna Atenas del Norte: no tiene aun á Alcibíades, pero ya posee su perro.

Queremos premiar nuestra producción decorativa, y aun no la hemos creado.

Y por aquí hay que comenzar. Yo no discuto ahora que nuestras Escuelas sirvan ó no sirvan para el caso. Seamos optimistas, y vengan á nuestro espíritu, todas las ilusiones del gran Tartarín, y todas las bondades de juicio del inmortal Cándido; tenemos excelentes Escuelas de Arte aplicado.

Pero ¿basta esto para la educación de los artistas? No. ¿Y del público? Menos, por la sencillísima razón de que éste no va á dichas Escuelas.

El Museo, es como la Biblioteca: un complemento imprescindible de la enseñanza regulada y cristalizada en cursos y profesores. Tiene el Museo, como la Biblioteca, la particularidad de que sirve por igual, á los discípulos, á los maestros y al público. Ese órgano de saber hay que crearlo, en lo que se refiere á las artes decorativas.

Hasta el presente, por una orientación de sabios puros y de románticos enamorados de la belleza pura, hemos creado sólo los Museos de Bellas Artes. Está bien; pero, ésto no es todo. Los cuadros

Los nuevos cancerberos de la democracia.
La independencia del altruismo táctico

«Sobrevivir sin ningún tipo de subvención, sin costar a los españoles ni un solo euro, sin comprometer nuestra libertad para acusar a quienes viven del cuento, de explotar una imagen y crear una corriente de opinión, no es algo de lo que presumir hoy en día»
Editorial de la *Gaceta de Bellas Artes*, mayo de2020

En abril de 1987, tras un largo silencio, la *Gaceta de Bellas Artes* reabrió sus páginas. Lo hizo con la penumbra opresiva de *¡Y aún dicen que el pescado es caro!*, de Joaquín Sorolla; la salvación de un marinero agonizante en la bodega de un barco. Aquella obra no fue azar, sino el reflejo de la propia AEPE, un salvavidas lanzado en un océano de indiferencia, un pacto sagrado para no dejar morir a ningún creador.

Mientras la España de los ochenta se emborrachaba de modernidad —con la Movida, la integración europea y la opulencia institucional del Centro de Arte Reina Sofía—, una AEPE exhausta de recursos invirtió sus últimos alientos en imprimir su revista. Fue un acto de supervivencia heroico; frente al *marketing* de consumo y los museos convertidos en mausoleos, la AEPE operaba en la sala de máquinas. La Gaceta fue un ágora para vencer la soledad bajo el lema «ayudarnos los unos a los otros». En sus páginas convivían las «Recetas de nuestra cocina», donde «Montañés» compartía sin egoísmo los secretos químicos del taller; y peticiones de espacio literario como los de la asociada María Dolores, demostrando que el arte era un cordón umbilical de fraternidad.

En febrero de 1990, el editorial «¿Sirvo para algo?» desnudó la fragilidad de la AEPE narrando el agotamiento físico de ensobrar miles de cartas a mano, lamer sellos y cargar fardos para vencer la indiferencia. Frente a la frustración, brotó la resolución indómita que define su alma: «A mí me da igual. Yo seguiré saliendo». La AEPE no solo batallaba en salas modestas, sino también en los palacios. En su 80º aniversario, la junta directiva encabezada por Wifredo Rincón fue recibida por el rey Juan Carlos I, un aval ante la burocracia que blindó su certamen estrella, el Salón de Otoño, y el Premio Reina Sofía. En paralelo, la campaña «Los 80 son vuestros» rescató la intrahistoria de España, pidiendo a los socios desempolvar catálogos y recortes efímeros para no ser borrados por el tiempo.

El salto a la modernidad

«A partir de ahora, las exposiciones de la AEPE formaran parte del Google Cultural Institute»
Gaceta de Bellas Artes, abril de 2016

La AEPE ha cruzado el siglo XX y se ha adentrado en el XXI con la misma terquedad militante. En la década de los noventa, mientras España corría tras la modernidad de 1992, la Asociación relanzó la Gaceta de la mano de Ceferino Palencia y bajo el lema del escritor Ramón Pérez de Ayala: «En puridad no hay nada nuevo, si no es viejo y nuevo al mismo tiempo». En una época de polarización feroz entre abstractos y figurativos, la AEPE funcionó como un inmenso paraguas pacificador donde cabían todos con la misma dignidad. El tramo final de la década exigió audacia. En 1998, ante la piratería y la precarización, la Asociación reformó sus estatutos para defender en los tribunales los derechos de autor y la propiedad intelectual. Ese mismo año se lanzó al abismo digital con el Proyecto GENEA, picando código a mano en conexiones agónicas. Con la misma paciencia con la que se ensobraban cartas, se consiguió que el 64º Salón de Otoño tuviera un espejo virtual accesible desde cualquier parte del mundo.

Al adentrarse en el nuevo milenio, bajo la presidencia de Rosa Martínez de la Hidalga y posteriormente de José Gabriel Astudillo López, la AEPE impulsó su modernización. En 2006 firmó un convenio histórico con la Universidad Complutense para catalogar su patrimonio, mientras Paulino Lorenzo Tardón comenzaba la digitalización de los viejos armarios de fichas de cartulina.

En 2008, cuando el Ministerio de Cultura intentó bloquear el acceso totalmente gratuito de los estudiantes de Bellas Artes a los museos estatales, la AEPE libró una batalla feroz en los despachos, planteando una analogía demoledora: cobrar a un pintor por entrar al Prado con su material para estudiar a Velázquez es el equivalente exacto a cobrar a un cirujano por entrar a la biblioteca del Colegio de Médicos. El Prado no es un parque de atracciones para el turista; es el laboratorio del creador.

Hoy, en este año 2026, la AEPE se yergue como un milagro de independencia radical. En un sector cultural acostumbrado a la subvención sumisa y al aplauso condicionado, la Asociación se financia de manera exclusiva con las cuotas de sus socios, rechazando depender de las administraciones. Su Junta Directiva trabaja con un «altruismo táctico» absoluto, asumiendo pesadas responsabilidades legales sin percibir un solo euro. Es un escudo medieval para blindar su libertad creativa; si no deben dinero al poder, no le deben ideología ni favores políticos.

Durante la pavorosa tormenta de la pandemia en marzo de 2020, la AEPE multiplicó su actividad inventando la iniciativa de resistencia cívica *confinARTE*, abriendo las fronteras informáticas y convirtiendo el canal de YouTube, *enterARTE,* en un refugio psicológico y emocional en tiempo real para sus socios. Bajo el impulso actual de María Dolores Barreda Pérez, Secretaria General y Perpetua, la pluma de la Asociación ejerce una labor forense admirable, rescatando del olvido las biografías de las primeras mujeres artistas y exponiendo hitos policiales y de archivo históricos en este 2026; como la milagrosa recuperación de la obra perdida *Sendas obstinadas,* de Pedro Gross; o de la pieza robada *Alegoría de Extremadura*, que formaba parte del monumento a Hernando de Soto en Badajoz, de Enrique Pérez Comendador.

Hay organizaciones que se sostienen porque los presupuestos oficiales justifican su inercia; hay otras, escasísimas y casi sagradas, que sobreviven porque en su pecho late un fuego moral incombustible. Mantener a flote una institución durante más de ciento quince años ya es un logro monumental; pero hacerlo cruzando el abismo de una guerra civil, dos dictaduras, crisis económicas cíclicas que todo lo arrasan y, recientemente, una pandemia que congeló el pulso del planeta entero, roza lo milagroso.

Hoy, frente a la tiranía de las redes sociales y el consumo efímero de algoritmos devoradores de imágenes de quince segundos, la AEPE ofrece gravedad, peso histórico y un anclaje existencial. Demuestra al artista que no está solo en este desierto, sino que es el eslabón de una cadena de oro indestructible que le conecta directamente con Sorolla, Chicharro, Pla, Benlliure y, por supuesto, con nuestro amado José Garnelo. Pintar y esculpir son actos personales de coraje, defender ese coraje con las manos vacías de dinero estatal pero llenas de pasión es, sencillamente, la mayor gesta artística que España ha presenciado en el último siglo.

Desde el Museo Garnelo, custodio de la memoria de aquel director que lo dio todo por la Asociación, alentamos a José Gabriel Astudillo y a María Dolores Barreda a mirar atrás no con la distancia del historiador, sino con la emoción del heredero. No es una adulación lisonjera en días de celebración, sino un deber de justicia elemental, recordar que la belleza de nuestra memoria colectiva no ha sobrevivido por casualidad o por milagro gubernamental; lo ha hecho gracias a defensores activos de nuestro patrimonio, de nuestra cultura y de nuestra alma común.