

Recibido en: 24/01/2013

Aceptado en: 4/10/2013

LA PROMOCIÓN DE 1915 DE LA ESCUELA ESPECIAL DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO DE MADRID: UNA VISIÓN GLOBAL

CLASS OF 1915-SCHOOL OF PAINTING, SCULPTURE AND ENGRAVING OF MADRID: AN OVERVIEW

JAVIER GARCÍA-LUENGO MANCHADO
Escuela Universitaria de Artes y Espectáculos TAI

Resumen

Se analiza la actividad de la promoción de 1915 de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, tanto desde el punto de vista profesional como humano. Se ha tenido en cuenta la relación de los estudiantes entre sí y la de éstos con sus profesores más destacados. Se incide especialmente en los artistas más sobresalientes de esta promoción: Joaquín Valverde, Timoteo Pérez Rubio y Gregorio Prieto. Todo ello se aborda desde la perspectiva del debate entre Tradición y Modernidad.

Palabras clave

Enseñanza artística. Escuela de San Fernando. Bellas Artes. Debate Tradición-Modernidad. 1910-1930.

Abstract

The aim is to analyse the activity of the class of 1915 at the School of Painting, Sculpture and Engraving of Madrid, both from a professional and human point of view. The relationship of students among themselves, as well as with their most outstanding teachers, is taken into account, specially with Joaquín Valverde, Timoteo, Pérez Rubio, and Gregorio Prieto. All of this is studied from the perspective of the discussion between Tradition and Modernity.

Keywords

Artistic Teaching. San Fernando School. Fine Arts. 1910'-1920'. Discussion Tradition *versus* Modernity.

El objetivo del presente artículo no es tanto hacer una reseña de los diferentes modos y sistemas de enseñanza que existieron en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid en los primeros años del siglo XX,

tema ya adecuadamente analizado por la historiografía¹, sino referir las experiencias profesionales y humanas de un grupo de jóvenes artistas que iniciaron en 1915 sus estudios en la referida institución. El arranque de aquella experiencia supuso el comienzo de unas relaciones profesionales y estéticas que se perpetuarían a lo largo del tiempo, pero también el comienzo de una amistad que influiría asimismo en su forma de concebir el mundo y, por tanto, en su manera de entender el arte.

Algunos de los creadores más destacados de aquella promoción, como Timoteo Pérez Rubio (1897-1977), Rosa Chacel (1890-1994), Joaquín Valverde (1896-1982), José Frau (1898-1976) o Gregorio Prieto (1897-1992)², mostraron una cohesión personal y estética esencial durante el tiempo que duró su formación en la que se seguía conociendo popular y oficiosamente como Escuela de San Fernando. Sin embargo, dicha cohesión, marcó además el ulterior devenir de quienes ya fueron consagrados artistas y quienes, como veremos, guardaron tan buenos recuerdos de sus compañeros de promoción.

1. EL INGRESO EN LA ESCUELA

El inicio de este peculiar recorrido lo ubicamos en un momento crucial para todos aquellos jóvenes que se habían decidido por la práctica artística a través de una formación reglada. Se trataba de obtener el apoyo familiar para llevar a cabo sus sueños y proyectos. En algunos casos, aunque no siempre, la oposición paterna obedecía al peso que en las primeras décadas del siglo pasado aun tenían ciertos tópicos sobre el Arte y los artistas, tales como el de vida bohemia, disoluta y pobre que tanto podía inquietar a los padres y parientes de algunos de nuestros protagonistas.

Caso paradigmático en este sentido fue el de Gregorio Prieto (fig. 1), cuyo padre, Ciriaco, quiso hacer de él un prestigioso ingeniero, lo que le llevó a matricularlo en la Escuela de Maestría Industrial. Sin embargo, la incompatibilidad mostrada por Gregorio para las matemáticas, hizo que su padre encaminara sus pasos hacia la taquigrafía y mecanografía, con el fin de preparar una oposición.

¹ ARAÑÓ GISBERT, J. C., *La enseñanza de las Bellas Artes en España, 1844-1980*, Madrid, Universidad Complutense, 1988; ESTEVE BOTEY, F., *La Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid: apuntes de su historia y resumen de su plan de estudios y del reglamento de régimen interior*, Madrid, 1950.

² Para la contextualización de estos pintores véanse las siguientes referencias: PÉREZ SEGURA, J., *Timoteo Pérez Rubio*, Madrid, 2012; VV. AA., *Timoteo Pérez Rubio. 1896-1977*, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo; Junta de Extremadura, 1996; VV. AA.: *José Frau: o artista no seu século*, Vigo, Concellería de Cultura, 1998; LA-FUENTE FERRARI, E., *El pintor Joaquín Valverde*, Madrid, 1994; CORREDOR MATHEOS, J., *Gregorio Prieto*, Madrid, Fundación Gregorio Prieto, 1998 y GARCÍA-LUENGO, J., *Gregorio Prieto y la Universidad*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007.

Ante el desconcierto y disgusto del joven, Ciriaco terminó por colocarlo de taquillero en el cine de la Flor.

Mientras todo esto sucedía, Gregorio, a espaldas de su padre pero con el beneplácito materno, frecuentaba como dibujante el Casón del Buen Retiro, entonces Museo de Reproducciones Artísticas, contactando allí con otros adolescentes de similares inquietudes, quienes le animaron a asistir a las clases de la Escuela de Artes y Oficios. Finalmente la profunda vocación pictórica de Gregorio, hizo que su progenitor cediese ante la evidencia, permitiendo y apoyando la dedicación del benjamín de la casa al mundo de la pintura³.

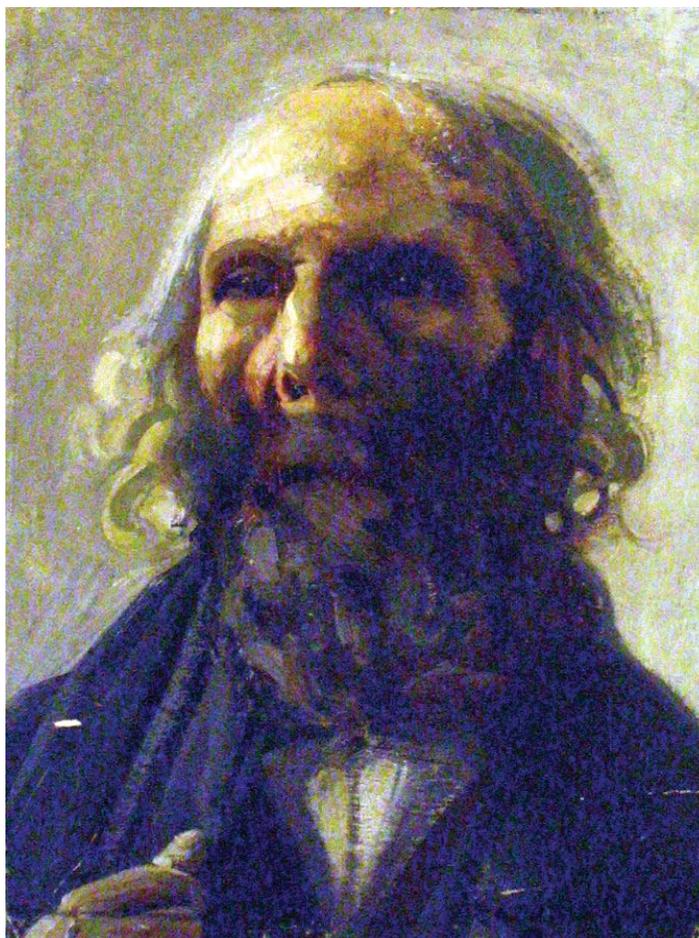


Fig. 1. *Estudio de cabeza de hombre.*
Gregorio Prieto. Hacia 1915.
Fundación Gregorio Prieto.
Valdepeñas (Ciudad Real).

Librada la batalla en pro de las Bellas Artes en el ámbito familiar, cuando ésta era necesaria, el siguiente paso consistía en la preparación del examen de ingreso a la Escuela. Con el fin de superar dicha prueba, los entonces adolescentes, se adiestraban en el dibujo y la pintura durante un año o en ocasiones más tiempo. En esta labor fueron muy importantes las Escuelas de Artes y Oficios,

³ PRIETO, G., *El libro de Gregorio Prieto*, Madrid, Escelicer, 1962, pp. 16 y ss.

entre las que sobresalía la de calle de La Palma, donde ejerció su brillante magisterio Marceliano Santa María⁴. Sin ser incompatible con lo anteriormente referido, cabe destacar asimismo el papel que, en una línea similar, jugaron las diferentes academias particulares.

Para conocer la actividad de dichas academias y para entender su funcionamiento, resulta de gran interés y suma utilidad el testimonio de Carlos Sáenz de Tejada, pintor, ilustrador y dibujante de una promoción inmediatamente posterior a la que aquí se aborda, cuya proximidad en el tiempo nos ofrece una visión muy cercana al objeto de nuestro estudio. Con el deseo de matricularse en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, el referido creador frecuentó durante un tiempo la conocida Academia de López Mezquita.

El magisterio de López Mezquita, pintor de fama consolidada por su cosmopolitismo, como así lo ha señalado el profesor Pérez Rojas⁵, se caracterizaba por la libertad que otorgaba al alumno. Su estudio, sito en la madrileña calle de Ayala, tenía un taller en la parte superior para él mismo y un obrador en la parte inferior destinado a los discípulos, donde bajaba dos o tres veces por semana para comprobar los progresos de sus aprendices. Según Sáenz de Tejada, cuando el maestro hacía alguna corrección, todos sus compañeros, y él mismo, admiraban maravillados cómo un par de pinceladas del genial granadino lograban hacer lo que el aprendiz había intentado durante horas e incluso días⁶.

Los alumnos congregados en esta academia, como en cualquier otra, iban desde los interesados por ingresar en la Escuela, hasta los que allí se inscribían por puro esnobismo, pasando por quienes buscaban una formación complementaria, como era el caso de los estudiantes de Arquitectura. Es importante destacar la influencia que estos maestros particulares podían ejercer en sus alumnos, para comprender la opción inicial de aquéllos por un determinado lenguaje estético cuando ya ingresaban en la Escuela Especial.

Por otro lado, y según distintos testimonios, en las academias particulares también surgían grupos de amigos movidos por similares inquietudes, llevando a cabo diferentes actividades grupales, tales como salir a pintar al Retiro o al Parque del Oeste, debatían sobre arte y, por supuesto, se convertían en asiduos visitantes de exposiciones, como las celebradas en la Casa Iturriz, sita en la

⁴ Sobre el papel de Marceliano Santa María en la enseñanza de dibujo artístico en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, de la que, por cierto, llegaría a ser su director en 1934, véase: PUENTE, J. de la, *Marceliano Santa María. Pintor de Castilla*, Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico Obrero, 1976, pp. 63-70.

⁵ PÉREZ ROJAS, F. J., *López Mezquita, 1893-1954. Épocas e itinerarios de un pintor cosmopolita de Granada a Nueva York*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2007, pp. 114 y ss.

⁶ ARCEDIANO, S. y GARCÍA DIEZ, J. A., *Carlos Sáenz de Tejada*, Vitoria, Fundación Caja de Ahorros de Álava y Vitoria, 1993, pp. 32-34.

calle Fuencarral, donde podían admirar obras de Casimiro Sanz, Bertuchi, Cecilio Plá o Santa María⁷.

Por lo que a nosotros nos interesa, lo cierto es que la actividad de este tipo de academias no se reducía a la formación previa al ingreso en la Escuela Especial, sino que numerosos estudiantes oficiales de pintura completaban su práctica artística en dichos centros, con el fin de perfeccionar técnicas o preparar exámenes. Famosa era entonces la Academia Libre fundada por Julio Moisés, ubicada en el Pasaje del Alhambra, o la Hidalgo de Caviedes, sita en la calle Hermosilla.

2. AMBIENTE ARTÍSTICO Y HUMANO. EL DEBATE ESTÉTICO

En septiembre de 1915, superada la correspondiente oposición de ingreso para la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, los artistas que centran este artículo, junto con sus compañeros de promoción, darían sus primeros pasos en el mundo del arte de la mano de esta institución y lo harían, claro está, con dispar suerte y fortuna, según los casos.

Rosa Chacel, de vocación escultórica, a la que precisamente una bronquitis provocada por el frío de los talleres de modelado le terminaría por llevar con singular fortuna hacia los derroteros de la Literatura, describió el panorama humano de aquel primer curso de 1915-1916. Distinguía la intelectual vallisoleтана varios grupos de alumnos: los que se preparaban para ingresar en Arquitectura, y a los que se denominaba con cierta socarronería “niños litri”; los chicos de clase media, “medianamente vestidos y medianamente alimentados”; y, por fin, los jóvenes de pueblo, poco preparados pero con auténtica vocación. Junto a la variedad de caracteres, aptitudes e intenciones estaban, también, las distintas edades de los condiscípulos que ocupaban las aulas, pues ésta podía ir desde los mayores de veinticinco años hasta los más pequeños que rondaban los catorce o quince. Dentro del heterogéneo panorama y plantel de alumnos que inician el nuevo curso, destacarán, además de los nombres ya citados, los de Victoriana Durán, Margarita Villegas y Paz González⁸.

En las primeras décadas de siglo, la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado vivía cierta crisis, no tanto por el descenso en el número de alumnos, que en todo momento se mantuvo estable, como por las críticas vertidas contra ella y contra su sistema de enseñanza. En este sentido, una de las personalidades más trascendentales en la modernización del arte español, Juan de la Encina,

⁷ PRIETO, G., *ob. cit.*, 1962, p. 16 y ss.; y GÓMEZ-SANTOS, M., “Gregorio Prieto cuenta su vida. III”, *Pueblo*, Madrid, 21/04/1962.

⁸ CHACEL, R., *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 11 y 12.

mostró en muchos de sus artículos y crónicas su parecer respecto a la ineficacia de la institución:

“¿qué influencia tiene en el arte nacional contemporáneo esa escuela? ¿Cuál es su necesidad? Quien recuerda el panorama del arte español de los últimos cincuenta años hallará probablemente que la Escuela de Bellas Artes de Madrid no pinta ningún papel influyente, y mucho menos decisivo, en lo que ese arte puede tener de vivo y perdurable. Los movimientos artísticos que se han sucedido en ese periodo han sido ajenos a la escuela, y en no pocas ocasiones ha estado en oposición franca y opresiva contra sus enseñantes”⁹.

En otra ocasión escribirá:

“Porque hay que convenir que nuestras escuelas de bellas artes están completamente fracasadas. Es más, nuestras escuelas de bellas artes han contribuido a empobrecer, a degradar nuestra cultura artística contemporánea. Nada han producido. Todos los valores artísticos nacionales -los auténticos- los desdeñan con justicia y se ríen de sus enseñanzas...”¹⁰.

No obstante, para una justa contextualización de las afirmaciones aquí aludidas de Juan de la Encina con respecto a las enseñanzas oficiales y su diálogo con la Modernidad, hay que decir, como ha escrito M. Alzuri Milanés, que el precitado crítico abogó siempre por un arte de su tiempo:

“...un arte figurativo, sobrio de expresión y respetuoso con el pasado, con la tradición, pero a la vez, capaz de revestirse, sin excesos de formas modernas... Así, si bien desde *España* cuestionó la eficacia del arte propuesto desde las instituciones oficiales, prefirió mantenerse a distancia de las primeras irrupciones de los lenguajes de vanguardia (Celso Lagar, Rafael Barradas) producidas en nuestro país a finales de los años diez, al considerar que unos y otros postulaban unas actitudes ya agotadas”¹¹.

Sin embargo, la Escuela no sólo recibiría ataques. Numerosas personalidades defenderán también la labor desempeñada por la misma. De este modo, otro intelectual no menos representativo por lo que a modernización del arte se trataba, José Francés, decía:

“... Por lo que se refiere a la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, estos ataques son tan crónicos como injustos por lo menos desde que Miguel Blay la dirige, en cuyo periodo hemos tenido ocasión de comprobar cómo el insigne escultor la ha transformado en un sentido progresivo y sobre todo útil. Ha transmitido el dinamismo profundo de sus iniciativas personales [...] La Escuela deja de ser la campana neumática donde van a asfixiarse por igual las crías aquili-

⁹ DE LA ENCINA, J., “La Escuela Nacional celebra estos días oposiciones para cubrir la plaza del Profesor Sorolla”, *La Voz*, Madrid, 13/10/1923.

¹⁰ DE LA ENCINA, J., “Artistas y títulos”, *El Sol*, Madrid, 15/10/1932.

¹¹ ALZURI MILANÉS, M., “Juan de la Encina crítico de arte”, en VV. AA. *Juan de la Encina y el arte de su tiempo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 36.

nas y los vulgares gorriones. Es un organismo bien de su época sin necesidad de que lo estimulen los ataques ajenos, consciente de su responsabilidad y de sus límites”¹².

Ambos testimonios, tan diferentes, de dos personalidades de la importancia señalada, dan pie a la necesidad de plantear una reflexión sobre el papel real de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado en la formación de los artistas que estudiamos y el impacto efectivo que dicha institución podía tener en la sociedad del momento, pues lo cierto es que para un joven que deseaba iniciarse en el mundo del Arte pocas opciones más le quedaban. Por otro lado, quienes criticaban la labor de la Escuela, procedentes en su mayoría de aquellos grupos que abogaban por la renovación estética, no ofrecían alternativas concretas y eficientes a este modelo tradicional.

Pero además del debate sobre la funcionalidad y efectividad de la Escuela, ésta acogía en su seno otra lucha no menos intensa durante los años que aquí nos ocupan. Se trata de la diversidad de lenguajes estéticos que comienzan a aflorar por entonces: maestros que continúan fieles a la tradición academicista; sorollistas; alumnos que apuestan por una no muy bien entendida Modernidad procedente del otro lado de los Pirineos, etc. Dichas poéticas debían convivir y enfrentarse a diario, dando lugar a capítulos altamente positivos por sus enriquecedoras influencias o, por el contrario, a episodios un tanto críticos, pues en algunos casos las preferencias estéticas condujeron a enfrentamientos ocasionalmente tensos.

Otro tema que generará ciertas tensiones y cuyas principales víctimas en alguna ocasión fueron los alumnos de la promoción de 1915, será el de la orientación de la enseñanza, dividiéndose entre aquellos profesores que reclaman para el Arte un papel más útil, es decir, enfocado hacia las Artes Industriales y Decorativas, y los que desean continuar con la idea tradicional de la creación artística¹³.

La metodología docente en este momento realmente mostraba cierta inercia respecto a los modelos finiseculares. En efecto, el sistema de enseñanza de la Escuela arrastraba todavía el viejo esquema basado en la copia y el dibujo, dis-

¹² FRANCÉS, J., *El año artístico. 1923-1924*, Madrid, Calpe, 1925, pp. 174 y ss.

¹³ En este sentido, son sumamente significativas las siguientes palabras de Marceliano Santa María: “El arte inicia ahora un rumbo que conviene defender. La pintura, sobre todo, debe caminar del brazo del dinero, sirviendo a intereses industriales, buscando derroteros dentro de la expresión decorativa; entendiéndose que esta dirección será el único puerto capaz de librarla del naufragio. Sigamos, pues, las corrientes porque caminar aguas arriba es siempre peligroso, y las manifestaciones más o menos elevadas de la pintura, deben por su espíritu de conservación enfocarse hacia el arte decorativo: y esta orientación, recomendable a los jóvenes, la patentiza el grabado”. SANTA MARÍA, M., *Contestación al discurso de D. Enrique Vázquez en el acto de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, el día 27 de Noviembre de 1927*, recogido en ARAÑO GISBERT, J. C., *ob. cit.*, p. 130.

ciplinas sin las cuales no se comprendía la práctica artística¹⁴. Se entendía que la copia y el estudio de los antiguos maestros eran fundamentales para que el futuro creador supiera componer y desarrollar así su capacidad inventiva e imaginación artística. De alguna manera, como afirma Moreno de los Herreros, este método era heredero directo de las Academias dieciochescas donde, más que enseñar a pintar, se imponía una forma de gusto con objeto de unificar estilos¹⁵.

Por otra parte, el ambiente que se vivía dentro de aquellas aulas y talleres procuraba reproducir lo que podía ser la actividad artística real, pues si el trabajo del profesor se limitaba a la corrección y la selección de modelos, entre los alumnos se intentaba establecer cierta competencia y competitividad, tal y como sucedía en el mundo artístico español mediante el sistema de selección y galardones de lo que aún constituía el evento artístico anual por excelencia, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, a través, por ejemplo, del procedimiento de Premios Extraordinarios o la concesión de pensiones que existían en esta institución¹⁶.

Esta práctica basada en la competencia, provocaba en ocasiones disensiones entre alumnos y profesores o, algo más dramático aún, de los propios estudiantes entre sí; generalmente estos problemas se derivaban del sistema de calificaciones y su arbitrariedad. Para solventar estos asuntos la Escuela contaba con una reglamentación interna dada por la Junta de Disciplina¹⁷. De hecho, los alumnos no podían manifestarse en contra de los criterios del profesor so castigo de hasta tres años de inhabilitación. A la aplicación de este Reglamento se debe, por ejemplo, poco tiempo después de la etapa que aquí estudiamos, la conocida expulsión de Salvador Dalí.

¹⁴ No obstante, eran ya muchas las voces que dentro del ámbito docente de las Bellas Artes se levantaban contra estos sistemas por las consecuencias trascendentales que traían consigo: “Su procedimiento común es derivar del estudio de las obras maestras ciertos cánones, que imponen luego a la producción ulterior, y de cuya observancia esperan lograr frutos de análoga importancia a los de sus fuentes. Su lema es “la imitación de los buenos modelos”. El error estriba, ante todo, en pretender convertir en tipo absoluto y perfecto el arte de una expresión temporal, pasajera y relativa: error que ha conducido a predicar la inmovilidad, la imitación y el menosprecio de cuantas obras no obedezcan a aquel canon”. GINER DE LOS RÍOS, F., “Estética con especial aplicación a las Bellas Artes”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, LVIII (1923), p. 123.

¹⁵ MORENO DE LAS HERAS, M., “El taller, la academia y el estudio”, en CARRETE PARRONDO, J. (com.), *La formación del artista de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*, cat. de la exp., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando - Calcografía Nacional, 1989, p. 58.

¹⁶ ARAÑÓ GISBERT, J. C., *ob. cit.*, pp. 130 y ss.

¹⁷ *Ib.*, p. 238; y ESTEVE BOTEY, F., *ob. cit.*, 1950.

3. PROFESORADO Y DOCENCIA

El claustro de profesores y las materias que cada uno de ellos impartían en los cursos 1916-1917 y 1917-1918 y que conocemos gracias a las listas conservada en el Archivo Histórico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense¹⁸, fue el siguiente: *Teoría de las Bellas Artes*, Rafael Doménech; *Historia de las Bellas Artes*, Leopoldo Soler Pérez; *Perspectiva*, Manuel M^a. Magallón y Manuel Marín; *Anatomía artística*, José Posada Santorín y José Parada; *Dibujo del natural*, José Moreno Carbonero; *Paisaje*, Antonio Muñoz Degrain; *Colorido y Composición*, Alejo Vera y Juan Antonio Benlliure; *Modelado del natural y Composición*, Miguel Blay; *Modelado del antiguo y ropajes*, Miguel Ángel Trilles; *Grabado en dulce*, Carlos Verger; *Grabado en hueco*, José Esteban Lozano; *Teoría estética del color*, Cecilio Plá y Gallardo; *Pintura decorativa*, Enrique Simonet y Emilio Limones; *Ropajes*, Julio Romero de Torres; *Estética de las Bellas Artes*, Ramón María del Valle-Inclán.

Además de los docentes referidos, la nómina de profesores que pasaron por la Escuela durante los años en que la promoción de 1915 permaneció allí, se completa con los nombres de Joaquín Sorolla y Bastida, José Garnelo, Ramón Parada Fustel, etc.

Así pues, a la luz de estos nombres, apreciamos cómo las enseñanzas impartidas en este centro quedaban integradas por creadores que practicaban los más diversos lenguajes estéticos, aunque, eso sí, cercanos siempre a la tradición decimonónica. De igual modo, junto a artistas de primera categoría hay otros que, sin ser mediocres, no llegan al nivel de las primeras figuras.

Lo cierto es que desde el ámbito político hubo interés por dotar a este centro de un profesorado digno y competente. Por ello, con el fin de que personalidades de contrastado prestigio pudieran ejercer su magisterio aquí, se dispuso el Real Decreto de 6 de noviembre de 1918 sobre la provisión de cátedras para la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, facultando para ello a “artistas de fama indiscutible”¹⁹.

Gracias a tal disposición se debe el breve paso por la Escuela del ya citado Joaquín Sorolla y Bastida, que ingresa en 1918 como Catedrático de Colorido, Composición y Paisaje -ambas Cátedras se unificaron en este año-, pero su muerte, acaecida en 1923, truncó la proyección docente del insigne valenciano. Resultan entrañables las palabras de Carlos Sáenz de Tejada describiendo cómo en los últimos tiempos de Sorolla un grupo de alumnos iba a buscarlo a su do-

¹⁸ Archivo Histórico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, C. 192 y ESTABAN DRAKE, M., *De El Paular a Segovia. 1919-1991*, Segovia, Diputación de Segovia - Ayuntamiento de Segovia, 1991, pp. 19-20.

¹⁹ ARAÑÓ GISBERT, J. C., *ob. cit.*, p. 233.

micilio para que pudiera impartir las clases correspondientes, ya que su progresiva enfermedad le imposibilitaba cada vez más desplazarse por sí mismo.

Otra de las consecuencias más afortunadas que tuvo el precitado Real Decreto, fue la incorporación al claustro de Ramón María del Valle-Inclán. De hecho, en la comunicación del Director General de Bellas Artes, Virgilio Anguita, al Director de la Escuela, José Esteban Lozano, confirmando la plaza asignada al célebre escritor para la recién creada Cátedra de Estética se afirma:

“...que se encargue de su desempeño un literato de reconocido prestigio, sancionado por la crítica y la opinión. S. M. el Rey (Q. D. G.) ha tenido a bien nombrar profesor especial de dicha enseñanza a D. R. M^a. del Valle-Inclán, en quien concurren la expresadas circunstancias”²⁰.

Valle-Inclán, junto a su indiscutible prestigio literario, conocía perfectamente los fondos museísticos más importantes y había ejercido como crítico en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. A pesar de su breve estancia en la institución, entre 1917 y 1919, su dinámica personalidad y sus gustos estéticos, relacionables con las ideas de Ruskin, hicieron escuela, dejando una huella imborrable en los estudiantes de la promoción de 1915.

Casi todos los miembros de esta generación recordaron siempre no sin cierta nostalgia múltiples anécdotas de Valle-Inclán, historias que a veces, como su propio protagonista, rozaban lo legendario, siendo por ello en cualquier caso sus clases las más queridas. Al parecer, aburrido el gallego de la docencia en el edificio de la calle de Alcalá, citaba a los estudiantes en el Museo del Prado, donde su fantasía no tenía límites. Fue en este Museo donde tuvo lugar una de las anécdotas más repetidas por los aquellos discentes:

“Un día nos dio una clase entera sobre Adán y Eva basándose, sin darse cuenta, en el cuadro de “Las cuatro edades de la vida”. Razonó de tal manera las cuatro mujeres, desde la recién nacida hasta aquella otra que es casi un esqueleto, que nos hizo ver, como en una visión mágica, a nuestros primeros padres²¹.”

Coincidió Valle-Inclán en el claustro durante estos años con su amigo y admirado pintor Julio Romero de Torres. Las ideas estéticas del primero y la plástica del cordobés, buscaban, mediante criterios semejantes, la Modernidad a través de la tradición. Consecuentemente, siguiendo este ejemplo, aplicable a otros casos, podemos inferir que el ambiente entre el profesorado en absoluto debió ser tan violento como en algunas ocasiones se ha descrito, si bien es cierto que podían existir, y de hecho existían, como en cualquier centro de enseñanza, rencillas o competencia entre alguno de ellos.

Precisamente uno de los capítulos más desagradables en relación con el profesorado tuvo lugar en el tiempo que nos ocupa y en él se vería implicado

²⁰ Cfr. ESTEBAN DRAKE, M., *ob. cit.*, p. 15.

²¹ GÓMEZ-SANTOS, M., *ob. cit.*

incluso Gregorio Prieto, cuando tras conseguir el título de Profesor de Dibujo, optó a la vacante para la Cátedra de Pintura al aire libre convocada 1922²².

En la oposición, celebrada en el mes de junio, Prieto quedó eliminado tras los dos primeros ejercicios, uno teórico y otro práctico, unas pruebas que se convirtieron en un auténtico escándalo donde se entremezclaron diferentes intereses. Estudiantes e intelectuales esperaban y deseaban que el puesto fuese para el admirado Daniel Vázquez Díaz, reconocido por ser un auténtico adalid de la Modernidad, pero el pintor nervense sólo contó con dos votos del tribunal, mientras que el resto de los candidatos no obtuvo ninguno, por lo que la plaza quedó desierta. Con tal motivo los estudiantes llevaron a cabo una serie de revueltas importantes. La cuestión llegó a la política y, por supuesto, a la prensa, dando todos los diarios de tirada nacional cumplida información de lo acaecido²³.

Continuando con los profesores más influyentes en esta generación de creadores, según sus propios testimonios, hay que referir la labor desempeñada por Rafael Doménech y Gallisá. La lección de Doménech que mejor aprendieron aquellos neófitos anhelantes de una Modernidad que trascendiera el viejo sistema de copia, fue su idea de un arte no mimético. Para el entonces Catedrático de Teoría de las Bellas Artes, el auténtico creador, partiendo de la realidad, debía generar su propia verdad. “El mundo del arte –afirmaría Doménech- no es el mundo de la realidad, es otro creado por el artista, aunque emplee componentes que toma de la realidad”. Nada más odioso para Doménech que la copia y el preciosismo técnico. El arte, según él, debía hacer pasar la Naturaleza a través del temperamento²⁴.

Sin lugar a dudas, las ideas aquí sucintamente reseñadas no hicieron sino intensificar la posición que Frau, Valverde o Pérez Rubio tomaron por un Arte que se entendería como moderno cuanto más personal fuese, sin que ninguno de ellos llegara a renunciar a la figuración, a lo concreto, por mucho que se aproximaran a la abstracción en momentos muy avanzados de su trayectoria.

²² La convocatoria de la plaza se efectuó en la *Gaceta de Madrid* el 7/10/1922. Más tarde, también en la *Gaceta de Madrid* de 21/02/1923, se hizo pública la lista de los admitidos a opositar, entre los que constaban, además de Prieto, Francisco Llorens Díaz, José Ramón Zaragoza, José F. Labrada, Eugenio Hermoso, Daniel Vázquez Díaz, Francisco Esteve Botey, A. García Lesmes, Manuel Benedito, etc.

²³ Para el estudio del referido conflicto ver ESTEBAN DRAKE, M., *ob. cit.*, y LABRADA CHÉRCOLES, J. F. y BRASAS EGIDO, J. C., *Fernando Labrada pintor y grabador*, Valladolid, 1993, pp. 35 y 36. En la prensa encontramos varios artículos al respecto: ENCINA, J. de la, “Ante unas oposiciones”, *La Voz*, Madrid, 13/10/1923; y DOMÉNECH, R., “Comentarios a unas oposiciones”, *ABC*, Madrid, 7/11/1923.

²⁴ Algunas de las teorías estéticas más notables, así como el método de enseñanza de Doménech y Gallisá lo podemos encontrar desarrollados con cierta profusión en: DOMÉNECH Y GALLISÁ, R., *Discursos leídos en la recepción pública de don Rafael Doménech Gallisá, el día 23 de Noviembre de 1924*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1924.

José Garnelo y Alda, Catedrático de Dibujo del antiguo y ropajes, encontró en el dibujo la piedra angular de su estética y también la de su actividad docente. Será precisamente su concepto de atemporalidad lineal la mejor herencia que de él recibirán los citados Prieto, Pérez Rubio o Valverde, quizá no tanto ahora como cuando, integrados en las diferentes poéticas a las que condujo el llamado retorno al orden, hallen en el dibujo el perfecto aliado para dar rienda suelta a un nuevo concepto de clasicismo²⁵.

Conocedor de las enseñanzas de dibujo en otros países, para Garnelo

“la labor importante del artista no ha de ser para nosotros retener un momento o una vista con nimiedad en los detalles, sino resumir su impresión y hacer trabajo sintético y expresivo de todo lo visto, haciendo composición original, impresión fundamental de lo que ha presenciado sus ojos [...] El establecer ejercicios de memoria y dibujos de objetos en movimiento, responde, a una necesidad de estos tiempos; a la corriente de espiritualidad y emoción que el arte moderno demuestra ávido de interpretar”²⁶.

Su preocupación por la docencia del dibujo, que se hace evidente en sus múltiples conferencias y participación en congresos internacionales, le llevó a elaborar un sistema puesto en práctica en aquellas clases, donde se insistía continuamente en la importancia de la silueta, el modelo en movimiento y la expresión personal del pintor, conceptos éstos perfectamente asimilados en las obras más representativas de Prieto o Pérez Rubio, entre otros discípulos, durante los años veinte y treinta, tiempo después, paradójicamente, de haber dejado las aulas del viejo caserón de la calle de Alcalá.

Por otra parte, José Garnelo realizó un viaje a Grecia, de donde trajo abundantes impresiones pictóricas y también personales²⁷. Ambas fueron expuestas en distintas conferencias y exhibiciones, siempre con gran éxito. La experiencia y entusiasmo sentido por Garnelo hacia Grecia y el mundo clásico en general, fue apreciada por todos sus estudiantes, tal es así que Timoteo Pérez Rubio, Joaquín Valverde y Gregorio Prieto terminarían pasando por la Academia de España en Roma con el fin de buscar ese entusiasmo transmitido ya entonces

²⁵ A este concepto de dibujo no sería ajeno tampoco la herencia de la obra de Picasso en torno a 1915. CARMONA MATO, E., *El “arte nuevo” y los “nuevos realismos” en España, 1911-1936*; en VV. AA., *Ángeles Santos. Un mundo insólito en Valladolid*, Madrid, Patio Herreiriano - Residencia de Estudiantes, 2003, pp. 90 y ss.

²⁶ GARNELO Y ALDA, J., *El dibujo de memoria. Discurso leído en el acto de su recepción por el Ilmo. Señor D. José Garnelo y Alda, y contestación del Excmo. Señor don Amós Salvador y Rodrigáñez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1912, pp. 22 y ss.

²⁷ Sobre la relación pictórica de la producción de algunos de los alumnos referidos a partir de la experiencia con el mundo clásico y las enseñanzas de Garnelo y Alda, véase GARÍN LLOMBART, F., *José Garnelo y Alda, 1866-1944*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1976, pp. 35, 36, 43, 47 y 49; en torno a la señalada influencia de Grecia en la trayectoria de Garnelo y Alda cfr.: CLEMENTSON LOPE, M. C., *El mundo clásico en José Garnelo y Alda*, Córdoba, Diputación Provincial, 1985.

por su recordado profesor. Incluso el último de los tres citados, aupado por el fervor clasicista evocado por Garnelo, llegó hasta Sicilia y hasta la propia Hércules, de modo que tal experiencia marcó un antes y un después en su trayectoria tanto personal como pictórica²⁸.

Tras lo expuesto, lo cierto es que más allá de métodos y reglamentos, tal y como han testimoniado los creadores más representativos de esta promoción, muchos de sus profesores lograron con su entusiasmo y personalidad encandilar a los discípulos, por entender la pintura como algo más que una serie de ejercicios y copias, y consiguieron inculcar a los alumnos la pintura como *modus vivendi*. El caso más representativo quizá sea el de Muñoz Degrain, pues, a pesar de su carácter, al leer los testimonios de muchos de sus antiguos alumnos, se aprecia cómo casi todos ellos lo recordaron con gran cariño.

La estética promovida por la Cátedra de Paisaje, a caballo entre el Simbolismo y el Post-Impresionismo atrajo poderosamente a quienes buscaban nuevos bríos para la creación pictórica. Era a partir de primavera cuando se podía realizar la clase de paisaje como el maestro malagueño verdaderamente la entendía, pues el buen tiempo permitía trasladar el aula de estudio hasta la Casa de Campo, el Retiro o al Jardín Botánico. También los ejercicios para obtener los premios otorgados en su asignatura, cuya oposición se celebraba en el mes de junio, tenían por escenario uno de estos jardines madrileños. La finalidad de estas salidas no era otra que la de apreciar la Naturaleza y la luz de la manera más directa posible (fig. 2). Muñoz Degrain acompañaba a sus alumnos casi siempre con un tono cordial y juvenil, aunque a veces los jóvenes también salían solos a pintar.

“Al regreso llegaban las correcciones, puestos los apuntes en el suelo de la clase, arrojados a la pared, sin demasiados circunloquios, puesto que solía emplear para señalarlos el pie, iba indicando los que le gustaban, y en la charla, que normalmente se hacía colectiva, iba ensartando comentarios y consejos”²⁹.

Hay que decir, no obstante, que otros testimonios han puesto de manifiesto el carácter un tanto duro de este maestro, así como también han criticado su método docente. Según Rodríguez García, su sistema de enseñanza era “deplorable”. Al parecer, y continuando con las palabras del autor citado:

²⁸ REYERO, C., *El mundo clásico y la Pintura en la Academia de España en Roma, 1900-1936*; en VV. AA., *La visión del mundo clásico en el Arte Español*, Madrid, VI Jornadas de Arte del Departamento de Historia Diego Velázquez, CSIC, 1993, pp. 389-401.

²⁹ RODRÍGUEZ GARCÍA, S., *Antonio Muñoz Degrain. Pintor valenciano y español*, Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo - Diputación Provincial de Valencia, 1966, pp. 128-135.



Fig. 2. *Merendero*. Gregorio Prieto Hacia 1918-1919. Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas (Ciudad Real).

“... a principio de curso se limitaba a ofrecer a sus discípulos las tan conocidas litografías francesas de Calame para que dibujasen las profusas y virtuosas arboledas, casas, ruinas, etc., representadas en ellas, luego ponía ante sus ojos paisajes de algún anterior alumno aventajado, Bertuchi, por ejemplo era muy socorrido, con un sencillo: ‘Cópíe eso’...”.

4. LA RESIDENCIA DE EL PAULAR Y LA ACTIVIDAD EXPOSITIVA

Precisamente vinculada a la Cátedra de Paisaje, surgió en 1918 la Residencia de Paisajistas de El Paular³⁰. La finalidad de tal Residencia era la de pensionar a los estudiantes más destacados de esta disciplina durante los meses de verano, procurando estrechar los lazos de amistad, amén claro está de poder estudiar y analizar directamente los cambios lumínicos y atmosféricos de unos parajes naturales ya descubiertos y pintados con anterioridad por algunos de los paisajistas españoles más representativos³¹. Los becarios eran instruidos a su vez por un profesor que les acompañaba y que hacía las veces de director de la

³⁰ Para el estudio de la Escuela de El Paular, véase: ESTEBAN DRAKE, M. L., *ob. cit.*, 1991; IRANZO PILATO, A., “El pintor Enrique Igual Ruiz”, *Ars Longa*, 9-10 (2000), pp. 226 y ss.

³¹ LITVAK, L., *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte la literatura del Realismo (1849-1918)*, Barcelona, Serbal, 1991, pp. 23 y ss.

Residencia, siendo el primero de ellos Francisco Pompey³² sucediéndole más tarde Enrique Simonet.

La experiencia de los jóvenes que pasaron por El Paular fue muy importante y el impacto en sus estilos resulta evidente. No en vano observando con detenimiento las obras realizadas por cada uno de los grupos que estuvieron en la Residencia durante estos años contemplamos un indiscutible “aire de familia” entre todos ellos. En la mayoría de los casos El Paular resultó además ser un punto de inflexión biográfico. Así, por ejemplo, Rosa Chacel nos cuenta que Timoteo Pérez Rubio vino enamorado de la sierra³³, y precisamente este último dedicará la mayor parte de su carrera al paisaje a partir de este afortunado encuentro.

Similares vivencias experimentaron otros de los muchos pintores allí pensionados durante los años que nos ocupan, como Joaquín Valverde, Gregorio Prieto (fig. 3), José Frau, Enrique Climent, Rafael de Penagos, José Esplandiú, Carlos Sáenz de Tejada, Ricardo Segundo, Francisco Briones, , etc.

Si los estudiantes citados ya se conocían con anterioridad, lo cierto es que desde entonces se acrecentaría su sentido del compañerismo y franca camaradería, dado el componente humano que la convivencia generó. Además, en la mayoría de los casos los pintores más destacados de la promoción de 1915 fueron pensionados en varias ocasiones, lo que fortalecería su amistad e influencias estéticas.

En este sentido, cabe destacar cómo a partir de este momento la relación fue mucho más estrecha entre Gregorio Prieto y Pérez Rubio, quien a la par se convertiría en marido de Rosa Chacel, con la que Prieto siempre conservó una gran amistad. También comienza una fructífera relación entre Prieto y Joaquín Valverde, existiendo, como atestiguan algunas obras de estos años donde se retratan mutuamente, así como la abundante correspondencia conservada entre ambos, una duradera amistad hasta prácticamente el final de los días de Joaquín Valverde.

Al final de las estancias, generalmente durante el otoño, se organizaban las correspondientes exposiciones para mostrar el trabajo realizado por estos alumnos durante su pensionado. El lugar elegido eran las salas de la Asociación de Amigos del Arte, muestras en las que el ambiente general estaba dominado por un Impresionismo y Post-Impresionismo luminoso de tono melancólico, deudor de algunas maneras de Joaquín Mir y por supuesto del toque rápido y brillante del buen hacer de Muñoz Degrain. Las obras colgadas en estas salas tenían como centro temático no sólo las inmediaciones de El Paular, sino que también presentaban los resultados

³² Interesante resulta el testimonio que sobre esta experiencia nos ofrece su primer director: POMPEY, F., *El paisaje español en la pintura. I*, (col. *Temas Españoles*, n° 223), Madrid, Publicaciones Españolas, 1956, p. 26.

³³ CHACEL, R., *ob. cit.*, pp. 19-20.

de algunas excursiones que aquellos estudiantes hacían a lo largo del periodo estival hasta Sepúlveda, Buitrago (figs. 4 y 5), Rascafría, etc.



Fig. 3. *Iglesia de El Paular*. Gregorio Prieto. 1919.
Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas (Ciudad Real).



Fig. 4. *Plaza de Buitrago*.
Timoteo Pérez Rubio.
Hacia 1920.
Ministerio de Asuntos
Exteriores. Madrid.

No podemos concluir este artículo sin una obligada referencia al asociacionismo estudiantil dentro de la Escuela, elemento éste que da buena muestra de las relaciones existentes entre los propios alumnos y, por supuesto, con la misma institución.

En 1918 se creó la Asociación de Alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, presidida en un primer momento por Carlos Sáenz de Tejada. Su objetivo, además de salvaguardar los derechos de los asociados, era el de realizar exposiciones periódicas para dar a conocer los progresos alcanzados al finalizar cada curso. Por otra parte, este tipo de actividades, pretendían animar la raquítica actividad artística del Madrid de entonces³⁴. En el periodo que nos ocupa tenemos constancia de dos de estas exhibiciones, una en 1918, con excelente crítica, y la otra en 1919, con una opinión mucho menos benevolente que la del año anterior.

³⁴ Sobre la actividad artística madrileña cfr. BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, pp.161-249; FRANCÉS, J., *El año artístico 1918*, Madrid, Mundo Latino, 1919; ID., *El año artístico 1919*, Madrid, Mundo Latino, 1920; ID., *El año artístico 1920*, Madrid, Mundo Latino, 1921.



Fig. 5. *Plaza de Buitrago*.
Timoteo Pérez Rubio.
Hacia 1920.
Ministerio de Asuntos Exteriores.
Madrid.

Entre el 14 y el 24 de mayo de 1919, se llevó a cabo la segunda muestra colectiva promovida por dicha Asociación, teniendo lugar en los salones del madrileño Círculo de Bellas Artes. En ella colgaron sus obras veintinueve alumnos, entre los que destacaron Miguel Bernardini, Juan Esplandiu, José Frau, Gregorio Prieto, Adolfo Hübner, María Luisa Pérez Herrero, César Prieto, Carlos Sáenz de Tejada, Fernando Sánchez Argüelles, Joaquín Valverde y un largo etcétera.

Lo cierto es que dicha muestra terminó por convertirse en la base de una lucha entre diferentes sectores culturales cuyo telón de fondo era la validez de los sistemas de enseñanza impartidos en la Escuela Superior, o lo que es lo mismo, el debate entre Tradición y Modernidad, tema de plena actualidad en diferentes ámbitos en la España de entonces.

Uno de los detractores más críticos con las obras expuestas será Francisco Alcántara, quien desde las páginas del diario *El Sol* acusaba a todos aquellos artistas de carecer de personalidad propia debido a la mala influencia que la Escuela y sus metodología ejercía sobre ellos, llegando a plantear la siguiente pregunta: “¿No habría sido más conveniente para estos alumnos haber prescin-

dido de toda enseñanza oficial o particular, estudiando solos, sin otro guía que su instinto?”³⁵.

Días después, y en el mismo rotativo, respondería un profesor de la Escuela, Enrique Simonet, quien efectivamente confirmaba la falta de personalidad señalada por Alcántara, pero debido, según él, no a la Escuela, que precisamente estaba buscando un método de enseñanza adaptado a la Modernidad, sino al mal ejemplo de los grandes artistas que se limitaban a copiar obras maestras de otros tiempos y que, a pesar de su carencia de originalidad, obtenían grandes éxitos. Esto y no otra cosa, al decir de Simonet, era lo que pretendían los alumnos que expusieron aquel año en el Círculo de Bellas Artes³⁶.

CONCLUSIÓN

Los nombres de Joaquín Valverde, Timoteo Pérez Rubio, Gregorio Prieto y José Frau, los componentes quizá más destacados de esta promoción de 1915, formaron parte de una generación esencial por lo que a asimilación y desarrollo del Arte Moderno en España se refiere. Desde la peculiar interpretación que todos ellos hicieron en los años veinte y treinta del “retorno al orden”, no olvidemos que esta poética fue entendida como una manera de auténtica Modernidad y hasta de Vanguardia en nuestro país³⁷, hasta llegar a apuestas más rupturistas de la mano del Surrealismo con el que alguno de ellos también jugó. Lo cierto es que nada de esto habría sido posible sin la relación que dichos pintores tuvieron con la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.

Aunque de manera muy somera, dada la amplitud del tema, se ha intentado mostrar aquí cómo una institución, tachada habitualmente de tradicional y conservadora, consiguió fraguar un hálito de renovación en aquellos estudiantes, lo que permitió, años después, la eclosión de la Modernidad artística que ellos mismos encarnaron durante el periodo inmediatamente anterior a la Guerra Civil.

La Escuela sembró en los pintores citados la necesidad de la actividad grupal, elemento éste básico en el ámbito del fenómeno de las Vanguardias. Diferentes profesores les dotaron de una formación intelectual tendente a la liberación de la imitación a favor de un Arte cada vez más personal, a lo que cabría

³⁵ ALCÁNTARA, F., *Los alumnos de la Escuela de Pintura, en el Salón del Círculo de Bellas Artes*; reseña de prensa fechada en 1918 y que ha sido extraída de VV. AA., *Exposición Antológica. Carlos Sáenz de Tejada, 1897-1958*, Madrid, Galería Multitud, 1977, pp.19-20.

³⁶ ALCÁNTARA, F., *La enseñanza de las Artes. Enrique Simonet defiende a la Escuela de Pintura*; reseña de prensa firmada por F. Alcántara en 1918, en la que se publica una carta de Enrique Simonet a él dirigida; extraído de VV. AA., *Exposición Antológica...*, pp. 13-17.

³⁷ REYERO, C., “La recepción de la Vanguardia en los pintores españoles pensionados en la Academia de España en Roma o como iniciarse en el ‘desorden’ a través de la ‘vuelta al orden’”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, 6 (1994), pp. 245-258; y CARMONA MATO, E., *ob. cit.*, pp. 90 y ss.

añadir la participación directa en algunos de los debates planteados en el seno de la institución: diálogo entre Tradición y Modernidad, la necesaria renovación los métodos de enseñanza, etc. En fin, todo ello se vio sin duda reforzado por las vivencias y las experiencias compartidas no sólo en el día a día de las clases, sino también a través de unas líneas de actuación muy concretas llevadas a cabo dentro de la Escuela, como la Residencia de Paisajistas de El Paular.