

**IDEAS E IDEALES ARTÍSTICOS  
EN PALENCIA  
(1870-1928)**

**Por:**

**Arturo Caballero Bastardo**



## INTRODUCCIÓN

La comprensión del ambiente artístico palentino del último tercio del siglo XIX y primero del XX no quedaría completa si al conocimiento de la enseñanza, de los autores, las obras, las relaciones económicas y la iconografía no añadiésemos la ideología estética que flotaba en el ambiente de la capital del Carrión<sup>1</sup>.

El término estética, como bien es sabido, fue acuñado en 1750 por Alexander Gottlieb Baumgarten para designar un área de conocimiento que tenía, y tiene, como fin el análisis de la belleza.

Con independencia de si la denominación está bien o mal aplicada<sup>2</sup> no hay ninguna duda que el término ha tenido una fortuna mayor que el contenido que trata de abarcar; las definiciones de belleza que se han sucedido desde los comienzos de la filosofía griega son tan complejas y diferentes como los propios momentos culturales de la historia. En cualquier caso, lo que parece claro para la mayoría de los autores es que la estética supone una reflexión sobre la belleza, sus motivaciones, sus reglas y fines. Este concepto está casi ausente de los materiales que hemos utilizado para redactar las siguientes líneas; tampoco es adecuado, con propiedad, el término de crítica de arte puesto que no se da una intervención sistemática del juicio ni de ninguno de sus tres factores (pragmático, conceptual y psicológico) tal como ha sido definido por Venturi<sup>3</sup>. Cabría preguntarse con qué nos encontramos y si debemos dejar reducido el cúmulo

---

1. Ver a este respecto mi aproximación al tema en el Catálogo de la exposición *Casado del Alisal y los pintores palentinos del siglo XIX*. Palencia, 1987.

2. Ver MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO. *Historia de las Ideas estéticas en España*. Madrid, 1974: Tom. I, p. 1509 y ss. y VALVERDE, JOSÉ MARÍA. *Breve historia y antología de la estética*. Madrid, 1987. pp. 128 y 129.

3. VENTURI, LIONELLO. *Historia de la crítica del arte*. Barcelona 1979. p. 44 y GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO. *Historia de la crítica de arte en España*. Bilbao, 1975; p. 10.

de materiales usados al concepto inferior de «gusto». Posiblemente sí, pero no existían otras fuentes que pudiesen ayudarnos en una tarea que considerábamos necesaria y por ello los hemos utilizado.

Aparecidos en periódicos, revistas y en algunos informes académicos ofrecen el aspecto de un terreno escabroso en el que es prácticamente imposible rastrear líneas generales e influencias, mucho más cuando está claro que éstas proceden de críticos más o menos profesionalizados que publicaban en Madrid y que las tomaban, a su vez, de fuentes enormemente complejas y de difícil precisión.

Se comprenderá ahora, de forma diáfana, el título de nuestro trabajo que se asienta en la ambigüedad propia de los testimonios usados.

Hemos fijado dos fechas que consideramos claves para definir este pequeño estudio. En 1870 publicaba Bécquer «Las dos olas» donde se recogían algunas ideas estéticas de Casado y en 1928 tiene lugar una magna exposición de pintores y escultores que supone el reconocimiento público por parte de Palencia a sus artistas contemporáneos. Como todos los límites, pueden ser criticados; antes de 1870 Casado pintó algunas de sus obras más significativas y después del 28 todavía sigue pintando, en Madrid, Asterio Mañanós. A pesar de ello, creemos válidas las razones aducidas para acotar el periodo.

Gusto, juicio, estética de segunda o tercera mano se ofrecían al público palentino que estaba satisfecho con ello porque no era posible —salvo en escasos momentos— contrastar las ideas recibidas con otras para extraer algún enriquecimiento personal.

El material utilizado procede, fundamentalmente, de artistas (Zenón Herrero, Casado del Alisal, Jerónimo Arroyo, Eugenio Oliva) aunque tampoco faltan los hombres del mundo de la cultura oficial (Becerro de Bengoa), periodistas o «aficionados» (Leandro Calvo).

Nuestro trabajo ha consistido en recoger, seleccionar, colocar en su contexto y relacionar unos testimonios con otros. No hemos pretendido rastrear las fuentes últimas ni criticar su coherencia. Posiblemente el resultado no sea brillante. Ello se deberá tanto a la impericia del historiador como a la de los autores.

## LA PERVIVENCIA DEL IDEALISMO

Nuestro repaso a las ideas artísticas en Palencia comienza en 1870, fecha desde la que podemos seguir con alguna continuidad —gracias a la prensa— los pensamientos y manifestaciones intelectuales y literarias que alcanzaron algún eco en el reducido ambiente cultural palentino.

A pesar de lo tardío de la fecha, nos vamos a encontrar con múltiples reminiscencias idealistas que se nutrían tanto del clasicismo que había triunfado durante el primer tercio del XIX como del Romanticismo, presente en la sociedad española hasta finales de la década de los cincuenta; a estas bases había que unir otra, aún más retardataria para aquellas fechas, que, inspirada en un cristianismo rancio, tomaba de ellas lo que le interesaba de su discurso para conseguir sus propios fines.

La prensa se hacía eco, a través del reflejo de los acontecimientos públicos, de las inquietudes que flotaban en el ambiente; en esto, la vida palentina del XIX era mucho más activa y rica que la actual; no había acto de cierta notoriedad que no estuviese adornado por las musas. Un ejemplo adecuado podría ser la reunión que tuvo lugar el 5 de septiembre de 1888 donde se concedieron los premios Casado del Alisal para los alumnos de la Escuela de Dibujo; acudieron allí los más destacados vates de la Palencia de entonces y allí leyeron sus poesías publicadas puntualmente por el Diario Palentino<sup>4</sup>. La escasa calidad literaria es la nota dominante y también el idealismo; entresacamos unos versos de Antonio Polanco y Polanco fechados en Aguilar de Campoo el 31 de agosto de 1888:

*Está en el arte el sello distintivo  
de una vida inmortal, dicha colmada  
que han de gozar el muerto como el vivo  
que salieron del fondo de la nada.  
En el arte se encierra  
el orgullo mayor que el hombre siente,  
y toda la belleza que a la tierra  
pudo imprimir el Ser Omnipotente...*

Idealismo y religión, mezcla lógica pero extraña para un siglo que hace del laicismo su bandera y del materialismo su biblia.

El maridaje resultaba una mezcla explosiva e indescriptible en la que habitualmente no es posible determinar el componente mayoritario del combinado no siendo ello especialmente importante dado que este problema nos lo vamos a encontrar, también, a lo largo de los siguientes epígrafes.

Otro ejemplo excelente de lo que venimos diciendo podrían ser las líneas de Teófilo Méndez Polo redactadas en 1890<sup>5</sup> y teñidas de un idealismo incoherente y sentimentaloides lejano de la fuerza vital del romanticismo en el que parece inspirarse. El tema del editorial era «El crítico y el poeta» y trataba de

4. Los poemas se publicaron los días 5, 10, 12, 13, 14, 15 y 17 de septiembre.

5. MÉNDEZ POLO, TEÓFILO. «El crítico y el poeta»; *El Diario palentino*, 14 de agosto 1890.

demostrar que para ejercer las funciones del primero había, necesariamente, que poseer un talante poético; algunas de sus frases son ilustrativas: «El crítico es un artista», pontifica, y más adelante, «es artista todo aquél que siente, juzga y ejecuta lo bello». Como teoría no estaba mal, sólo que en Palencia, en todo ese tiempo, no se ejecuta una crítica semejante salvo en muy contados casos.

Quien mejor iba a definir el idealismo finisecular en Palencia iba a ser Manuel Maestro García<sup>6</sup>, director del Día de Palencia, que había publicado en la Ilustración Musical de Barcelona un trabajo que se ofrecía a los palentinos.

Era una de las escasas referencias a la música (aparte de los programas de conciertos de la banda municipal) en la prensa del momento; se hablaba de la importancia que tenía este arte en la formación estética del hombre, pero a nosotros nos parecen más significativos algunos de sus párrafos referentes a la idea de belleza: «No obstante ser muy difícil definir las ideas que no están revestidas de formas materiales, podemos sentar que la belleza es la entidad o realidad de una cosa en cuanto causa en nuestra alma una emoción... que nos agrada al par que no nos impulsa a ningún interés ni pasión alguna deforme». Es interesante porque expresa con rigor el fin de la estética y del placer estético, esto es, la belleza en sí misma, sin ninguna otra interferencia; dejando aparte el hecho de que las ideas sean ajenas, es una lástima que un artículo como éste no se hubiese publicado unos decenios antes porque es el único discurso coherente sobre la materia que alcanzó difusión pública dentro de los medios que nos ocupan.

Manuel Maestro continúa definiendo las características de la belleza: unidad entre la forma interna y la externa, variedad y armonía. Por encima de la belleza existe —según él— otra entidad superior: la sublimidad... «lo sublime produce en nuestro ánimo una impresión de entusiasmo... violencia mezclada con una especie de terror... lo sublime es lo bello en su grado más elevado, perturba su armonía por la manifestación de su magnificencia; el estado en que se halla el espíritu al contemplar lo sublime es debido a que nuestra inteligencia e imaginación cree ver algo indefinido, algo que no puede clarificar y se reconoce, entonces, incapaz para aquella apreciación, sumiéndose nuestra alma en un estado de terror y pequeñez que la abate y la domina».

La sublimidad como categoría superior en la escala estética había aparecido en el siglo XVIII y había sido defendida con vigor por anglosajones y alemanes; aunque es un concepto neoclásico, pudo ser fácilmente adoptado por los románticos que tan cercanos se encuentran en muchos aspectos a aquéllos.

Otras manifestaciones que alcanzarían resonancia en el ambiente provinciano,

---

6. MAESTRO GARCÍA, MANUEL. «La belleza y la sublimidad en la Música». *El Día de Palencia*, 14 de noviembre 1890.

dado que su autor, Lino González Ansótegui, ejercía de hecho como poeta oficial del momento aun siendo sastre de profesión, estaban contenidas en el soneto<sup>7</sup> dedicado a la Belleza:

*«No derribó su alcázar la piqueta  
del tiempo destructor ni de la gente  
hoy como ayer el corazón la siente  
la admira el alma, el hombre la respeta.*

*Mírase del pintor en la paleta,  
del inspirado músico en la mente  
en el buril del escultor valiente  
o en el sublime canto del poeta.*

*De la nítida aurora en los fulgores,  
del ancho mar en el movable velo  
o en el fragante cáliz de las flores.*

*Es la belleza en el mezquino suelo  
con su mundo de artísticos primores  
un destello de Dios robado al cielo».*

Hay que reconocer que el soneto está bien compuesto aunque la pasión poética no diese para más; la idea se condensa en el último terceto: «La belleza es un destello de Dios robado al cielo». Está claro que la frase rezuma neoplatonismo pero los múltiples caminos que la imagen ha seguido nos pueden hacer dudar, incluso, de si el bueno de D. Lino, con sus achaques continuos y su cojera, sabía que podía estar copiando a Ficino, Pico o al propio León Hebreo.

Puede adscribirse al idealismo, por lo menos a cierto idealismo que tiñe su sentido de utilidad pública, el pensamiento de don Juan Caneja<sup>8</sup> expresado en la inauguración del curso en la Economía Palentina en 1899; su prosa poética posee cierto encanto: «los libros y la página impresa no educan por completo al niño; no basta... llenar la cabeza como un granero, es preciso decorar el alma como un templo...» y continúa enumerando diferentes imágenes poéticas o prosaicas para terminar... «copiad y estudiad; y si experimentáis alguna de esas intensas emociones que son portadoras del infinito, la lección habrá sido provechosa».

Alguna reminiscencia idealista, aunque no es lo más interesante de su pensamiento, puede encontrarse en el discurso de Jerónimo Arroyo —«trabajo notable,

7. GONZÁLEZ ANSOTEGUI, LINO. Me ha sido imposible determinar la fecha exacta de esta composición.

8. CANEJA, JUAN. *El Diario palentino*, 3 de octubre 1899.

lleno de floridas imágenes y claridad expositiva», como lo definía el periodista del Diario<sup>9</sup>— en el que divagó entre múltiples campos de los que más adelante nos ocuparemos y que en algunos momentos parece inspirarse en Hegel: «la ciencia, la industria y el arte son los medios de que el hombre dispone para elevar su alma hacia el ideal, puesto que el sentimiento de lo bello es la reminiscencia de la gracia primitiva»; también hay ecos del sentimiento romántico que apuntaba en Rousseau y su imagen del «buen salvaje» que tanto éxito ha tenido en la cultura democrática contemporánea.

Pero la sociedad palentina, católica y conservadora, seguía manifestando parte de su idealismo a través de imágenes religiosas que no tenían nada que ver ni con Hegel ni con los ilustrados franceses. Aprovechando los juegos florales de 1901<sup>10</sup> se presenta y publica una oda anónima, *El cristianismo y el arte* donde se recoge... «la voluptuosa forma del desnudo de aquel arte pagano / para la que de nuestras almas mudo / cedió al buril cristiano / que si en su instancia rudo / supo imprimir en obras inmortales el anhelo infinito / ...que no excitando al lúbrico apetito / ni a la pasión vehemente / de la materia los impulsos calma...» sentimientos como éste estarían avalados y respaldados por la inteligencia eclesiástica que controlaba la escuela de la Propaganda Católica, institución de vital importancia en Palencia como formadora del artesanado.

Un par de años antes<sup>11</sup>, Ezequiel Rodríguez comentaba los trabajos de Torrabadella para la Capilla del Obispo de la capital y con una prosa combativa, enjuiciaba el arte contemporáneo comparándolo con el tradicionalismo del que —según él— participaba el pintor catalán... «y la sobriedad del color mismo, lejos de hacerle desmerecer, por el contrario le abrillanta y avalora hasta servir al autor de ejecutoria de consumado colorista cual cumple al que fiel a las tradiciones pictóricas que nos legan los grandes maestros de nuestra edad de oro, (se refiere a Van Eyck, Van der Weyden, Botticelli) ni ha pervertido su gusto estético entre el mundanal ruido del arte moderno ni menos se ha dejado llevar de ese mercantilismo que convirtiendo el arte en industria ha arrastrado la moral y el buen gusto por el piélago de todas las inmundicias».

Posiblemente Ezequiel podría pensar en los desnudos de Courbet, Couture, e incluso en algunas obras de Casado; desde ese punto de vista, quizá la moral no quedase muy bien parada, pero suponer que el buen gusto triunfaba con los pinceles de Torrabadella en el Palacio episcopal es toda una osadía que atenta contra la menor sensibilidad como puede comprobarse asistiendo al grandilocuente espectáculo de sus composiciones palentinas.

9. ARROYO, JERÓNIMO. «Teoría del arte»; *El Diario palentino*, 15 de enero 1900.

10. *El Diario palentino*, 7 de septiembre 1901.

11. RODRÍGUEZ, EZEQUIEL. «El pintor Torrabadella»; *El Diario palentino*, 16 de agosto 1899.

Al filo de 1900, este idealismo que venimos reseñando desaparece prácticamente del panorama artístico. No obstante seguirán goteando algunos conceptos como los vertidos por Marciano Zurita<sup>12</sup> en la composición firmada el 21 de agosto de 1907 y dedicada a Eugenio Oliva y a sus obras en la Beneficencia Provincial<sup>13</sup>:

*«... ¡Arte!, polen de la calma  
que fecundiza el amor,  
éxtasis embriagador  
de los placeres del alma,  
luz que apaga nuestra vista  
para encender nuestra idea,  
relámpago que flamea  
en el pecho del artista,  
nimbo que besa la frente  
donde flota un arrayán,  
lava que arroja un volcán  
por el cráter de la mente...».*

Los versos de Marciano Zurita son el resultado de una especie de obligación asumida y quizá por ello el autor eche mano a un bagaje cultural en vez de expresarse de forma sincera respecto del sentido y fin del concepto Arte.

El idealismo decimonónico queda totalmente trasnochado y las viejas ideas se revistieron de nuevas formas que supusieron una transformación radical del panorama estético contemporáneo; el cambio de lenguaje provocó la práctica desaparición del concepto de idealismo de la crítica moderna, aunque, de hecho, el idealismo está en la base de gran parte de la pintura y escultura actual.

## LA INDECISIÓN ENTRE REALISMO Y ECLECTICISMO

El Realismo, como movimiento pictórico, surge en Francia a mediados del XIX siendo su más conocido representante Gustave Courbet. Realismo tal como fue cultivado por el pintor francés no existió en España; sin embargo, nuestra tradi-

12. Hemos tenido la fortuna de poder consultar el original manuscrito en la colección de la familia Oliva; apareció publicado en el *Día de Palencia* la jornada posterior a la fecha del manuscrito.

13. CABALLERO BASTARDO, ARTURO. *Eugenio Oliva*. Palencia, 1985.

ción pictórica del Siglo de Oro (por no citar la literaria) era proclive al naturalismo. Las diferencias entre naturalismo y Realismo son difíciles de matizar; en pintura se prefiere el último término para el movimiento plástico del XIX muy influido por las ideas materialistas, guardándose el primero para todo aquel arte que se inspira en la realidad circundante con independencia del momento histórico en el que esté realizado. En teoría, el Realismo y el Eclecticismo son coetáneos; pero en España el primero sólo toma fuerza gracias a la pintura de Rosales que triunfa después de los éxitos de Casado y de Gisbert.

El término Eclecticismo resulta de difícil explicación; por él solemos entender la mezcla de estilos o tendencias que aparecen en algunas obras y autores. Sin embargo, ¿quién no copia a alguien? Si no todo es posible en todas las épocas, no es menos cierto que el arte es un proceso cultural y que cualquier cuadro debe más a otros cuadros que a la imaginación de su propio creador. Desde este punto de vista, artistas originales son muy pocos y en ellos es relativamente fácil encontrar deudas. En nuestro país, desde mediados del siglo XIX, al abrigo de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, del afinamiento de la burguesía y, consecuentemente, del triunfo de la pintura de historia, se produce un acercamiento entre tendencias estéticas (Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo) que es similar a lo que ocurre en otros países donde el Academicismo —quizá sea este un buen sinónimo de Eclecticismo— tenía enorme fuerza, como en Francia (Bouguereau, Couture, Gerome, Meissonier), Bélgica (Makart), Inglaterra (Alma Tadema, Leighton) o Italia (Ciseri). No olvidemos que era ésta y no la de Coubert o los impresionistas la pintura que alcanzaba los máximos reconocimientos.

Esta perspectiva debemos tenerla presente porque nos será válida para no minusvalorar la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX.

Casado es el primer ecléctico, tanto por su pintura como por su teoría plástica, y ello a pesar de su viraje hacia el naturalismo plasmado en *La campana de Huesca*; es curioso que las diferencias entre *La rendición de Bailén* y *La campana* apenas nos sean perceptibles hoy y, sin embargo, para los espectadores de su tiempo entre el cuadro del 64 y el de 1881 existía una auténtica revolución.

Conocemos sus ideas estéticas<sup>14</sup> gracias a tres tipos de fuentes: los informes que debe enviar al Ministerio de Exteriores desde su puesto de director de la Academia de Roma; su discurso de entrada en San Fernando como académico y la publicación de un diálogo artístico con su amigo Gustavo Adolfo Bécquer. Se acerca al naturalismo en su charla con Bécquer mientras que en los otros escritos se manifiesta ecléctico, lo cual es lógico dado que, como ya hemos dicho,

---

14. CABALLERO BASTARDO, ARTURO. *Casado del Alisal*. Palencia, 1983.

Eclecticismo y academia están en íntimo contacto. Es importante que determinemos cuál ha sido el proceso de su formación: al clasicismo de base, se unió el Romanticismo con tintes nazarenistas aportado por su maestro Federico Madrazo; el naturalismo lo consigue por su tendencia innata a la observación de lo que le rodea o tal vez por la influencia de Rosales.

El artículo «Las dos olas»<sup>15</sup> fue publicado por Bécquer en 1870. Se fabula una visita del poeta al estudio del artista (lugar común, por otra parte, en este tipo de literatura) en el que, en una cortés intimidad, charlan sobre el retrato de Casilda, sobrina del pintor, del que el poeta solicita un grabado para su publicación en la revista madrileña que dirigía (la xilografía la realizará Bernardo Rico y Ortega). La discusión se plantea respecto al significado de la obra de arte; Bécquer pregunta: «¿usted cree que un retrato no es más que una fotografía humana y que el arte no va más allá?». Casado le dice: «El retrato tiene algo especial para mí; el cariño de la modelo, las olas que venían de lejos en Biarritz, una porción de cosas que sentí entonces y que recuerdo ahora, el eco de una idea confusa». El poeta insiste en el valor de la emoción personal en el cuadro. El pintor habla de que sólo es válida esa teoría para lo general que pueda encontrar eco en todos.

Bécquer se muestra morboso con respecto a la niña con la muñeca y el mar, Casado trata de cortarle; el sevillano sigue remontándose hablando del germen de mujer que lleva la niña, es decir, de vida. El castellano se asusta: «pero... ¡por Dios!, ¿todo eso ve en mi cuadro? No, hombre, no; acaso lo verá usted, o creará que lo ve, que es lo más probable...; pero los demás encontrarán aquí una muñeca grande que juega con un muñeco chico et pas plus».

El poeta sigue divagando sobre el muñeco: «el hombre es un muñeco de la mujer»; Casado cree que eso puede estar más al alcance de la generalidad y la conversación se zanja en tablas: el dibujo será figurín de moda ya que la niña es guapa, elegante y sencilla. Bécquer traslada el diálogo para que el lector elija los argumentos que más le gusten.

Casado se muestra escéptico —por tanto— sobre la posibilidad de hacer trascendentes por medio del arte los sentimientos del propio artista; no está muy de acuerdo, como se ve, con el idealismo a ultranza y eso quizá le acerque al naturalismo. La conversación, además, nos ayuda a ver cómo el crítico puede tergiversar, consciente o inconscientemente, el sentido de una obra de arte.

Los informes que manda desde Roma hacen referencia a los progresos de los pensionados así como a condiciones generales sobre el desarrollo de los estudios; sus escritos se distribuyen entre septiembre de 1873 y el mismo mes de

---

15. BÉCQUER, CUSTAVO ADOLFO. «Las dos olas»; *La Ilustración de Madrid*. Madrid, 27 de Junio 1870. Existe reimpresión, con grabado incluido.

1881. En el primer parte trimestral<sup>16</sup>, de 1874, Casado deja constancia de los muchos pensionados que han acudido a París que... «ofrece útil enseñanza acerca del estado y tendencias del arte moderno»; Casado era partidario de que existiese un contacto entre los artistas con otros grupos que también estudiaban en Roma y de ellos entre sí, como demuestra su informe de abril de 1879 cuando solicita sean cubiertas las vacantes... «porque es un hecho... que ayudados y estimulados los unos por la variedad de estudios y facultades de los otros, cuando un grupo está compuesto de artistas que cultivan todas las artes, todos entre sí se educan y complementan comunicándose impresiones y doctrinas varias y formando con la diversidad de aficiones y estudios especiales, una atmósfera feliz y necesaria al desarrollo de cada particular vocación». Si hiciéramos un pequeño muestreo de las cualidades que él considerara positivas y negativas entre los pensionados, el resultado sería el siguiente: Positivas.— inspiración, colorismo, identificación con el espíritu de lo que se va a plasmar, fácil manejo del pincel, ejecución briosa y sencilla, composiciones ordenadas, delicadeza, firmeza pictórica, estudio del desnudo, concepto claro a la hora de la realización; Negativas.— burda imitación, plástica picante (pintura de efecto), motivos nimios, descuido y desaliño en la ejecución, improvisación, efectos decorativos, falta de contacto con la naturaleza...

Con este credo —que coincide, lógicamente, con sus cualidades como pintor— no resulta del todo exacto tildar a Casado de realista (a pesar de que nos hayamos acercado a ese error en la monografía publicada en «Apuntes palentinos») sin embargo, no hay duda de que para sus coetáneos la realización de *La campana de Huesca* lo colocaba en el bando de quienes, acuciados por el ejemplo de Rosales, habían roto con la estética y la práctica del academicismo; el tiempo lima, indudablemente, asperezas y lo que podía parecer muy claro en 1881 no nos lo parece tanto ahora.

Mucho más ecléctico, todavía, resulta en su discurso de ingreso en San Fernando<sup>17</sup>; su título: *Impresiones acerca de la moderna pintura española*, es orientativo. No se trata de un estudio profundo sino de un amable recuerdo para sus compañeros y discípulos, pues aunque Casado era crítico duro cuando la ocasión lo requería, apreciaba a quienes cultivaban su oficio y se encontraba dispuesto a aplaudir otros estilos y temas que no fuesen los suyos.

Inicia su discurso con un recuerdo para la pintura del XVII que supone el fin de la buena escuela española, salvando, únicamente, a Goya, «arte nuevo

16. BRU ROMO, MARGARITA. *La Academia española de Bellas Artes en Roma*. Madrid, 1971; p. 133.

17. CASADO DEL ALISAL, JOSÉ. «Impresiones acerca de la moderna pintura española». *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. José Casado del Alisal*. Madrid, 1885.

y extraño, que, cuanto más se discute y más se estudia, con más fuerza se impone, por su acento de verdad, por los arranques de genialidad vigorosa y por su inspiración»; aunque creemos que no llegó a comprender el arte del aragonés ya que más adelante habla de «extrañas y sublimes excentricidades» refiriéndose —con seguridad— a los grabados.

El renacimiento de la pintura española comenzó, según él, con el Romanticismo implícito en las enseñanzas aportadas por don Federico Madrazo. Aunque es consciente de que los tiempos en que vive «ofrecen poco espacio para las ideas sublimes», el artista debe huir de la burda imitación y predicar el culto de lo poético, de lo bello, de lo grande, penetrando en el espíritu de las cosas por los medios intuitivos que Dios puso en el alma del pintor.

Distingue tres grandes grupos de pintores españoles: los atraídos por la vida activa y elegante de París, donde la pintura alcanza altos precios y alta estimación (Domingo, Raimundo de Madrazo, Rico, Gisbert —de quien se declara compañero inseparable en sus comienzos—, Jiménez Aranda y otros); los que encuentran en Roma un centro de vida tranquilo y sereno en cuyo ambiente pueden condensarse con más intensidad las fantasías artísticas (Pradilla, Villegas, Palmaroli, Luna, Moreno Carbonero, Benlliure...) y, finalmente los que permanecen en Madrid.

Para Madrid guarda palabras llenas de desencanto: «En Madrid se produce un arte ecléctico y vacío (curiosamente él era uno de los artistas más imitados y celebrados), en su tendencia y fisonomía; ni monumentos ni recuerdos de historia despiertan el espíritu a ideas levantadas que rompan la trivial atmósfera de la vida callejera, de asfixiantes cafés, y de entusiasmos taurinos. El pintor agota sus fuerzas en la lucha con lo pequeño, con pobres estímulos y mal distribuidos; con una crítica injusta y apasionada que otorga títulos pomposos al ignorante osado y da acerados golpes al talento y a las obras dignas de aplauso y de respeto».

Bien claro queda que nuestro pintor recuerda la afrenta que supuso la no concesión del premio de honor para la *Campana*.

La medalla de Honor era la única que podía obtener según el Reglamento, ya que había conseguido con anterioridad otros galardones; el premio fue otorgado a título póstumo al arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz, el fallo provocó una intensa oleada de protestas que obligó al gobierno a la adquisición de la obra.

Entre los pintores que trabajan en la capital de España destaca a Sala («apasionado por la realidad a la manera de los modernos realistas cuyos principios no han arraigado jamás entre nosotros»), a Muñoz Degrain («Delacroix español»), a Haes (al que «se le debe la transformación del estudio del paisaje») y a Ferrant, Plasencia, Vera, Jover, etc...

Casado se muestra imbuido de un cierto espíritu regeneracionista cuando sueña con «un arte nacional que surja de la concentración de todo lo típica-

mente español... El arte sería motor de la industria y germen de riqueza... y los artistas españoles coronarían la obra regeneracionista con el esplendor con que las artes doran la diadema triunfal de la civilización...» para ello el camino más adecuado era «la pintura de Historia, maestra de multitudes, cuya educación completa y cuyo espíritu enaltece por la representación de los grandes sucesos y de los grandes héroes del pasado».

A pesar, pues, de la *Leyenda del rey Monje* y de los demás cuadros romanos, creemos que Casado es un bastión del Eclecticismo que él mismo contribuyó a difundir desde su actividad de profesor y de director de la Academia Española en Roma, aunque no podamos considerar a Casado un gran maestro dado que no deja discípulos de excesivo mérito.

Ricardo Becerro de Bengoa, catedrático de Física y Química, cronista de Vitoria, académico correspondiente de la de Historia y de San Fernando, fundador del Ateneo y del Observatorio meteorológico de Palencia, político y un sin fin de cosas más, fue el animador de la vida cultural palentina a comienzos del último tercio del XIX y mantuvo, desde Madrid, conexiones con la intelectualidad de la capital del Carrión; tenía un espíritu ecléctico, su amistad con Casado le permitió redactar el elogio póstumo aparecido en la *Ilustración Española y Americana*<sup>18</sup> y lo hace lleno de pasión: «...dibujante correctísimo y colorista maravilloso; sus encarnaciones son vida en las que parece que circula la sangre, cutis matizados por las rosas, ojos que centellean y atraen y manos que convidan a ser devoradas a besos»; parece como si estuviese recordando, al redactar estas líneas, los espléndidos lienzos romanos de Casado, en especial *Una maja* o la *Dama con abanico*. Coincide, por tanto, con el acercamiento de Casado al realismo... «sus flores se mueven en el ambiente que, al parecer, las separa y que en nuestra ilusión creemos encontrar lleno de aromas» con estas palabras no está indicando tanto la filiación naturalista de Casado como su habilidad pictórica; Becerro considera que Casado llegó a la cima de su carrera con la *Campana de Huesca*. Es autor, además, de una obrita indispensable para el catálogo de producciones del pintor de Villada que apareció en la *Revista Contemporánea* y mereció honores de verse impresa en forma de opúsculo; nos referimos a *El estudio del gran pintor Casado*<sup>19</sup>, reeditado con motivo del centenario del pintor por la Excelentísima Diputación Provincial. Don Ricardo relata una visita a la calle de Bárbara de Braganza y realiza un emotivo inventario de lo que allí encuentra; después de recrear su ambiente escribe: «por esto, a la larga, un estudio suele ser el reflejo del carácter de su dueño. Y no ha de creerse, como

18. BECERRO DE BENGOA, RICARDO. *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 15 de octubre 1886. Fue reproducido por *El Diario Palentino*, 22 de octubre 1886.

19. BECERRO DE BENGOA, RICARDO. *El estudio del gran pintor Casado*. Madrid, 1886.

suponen muchos, que la necesidad de formarlos, como lo forman casi todos los artistas, demuestra la necesidad de que éstos se circunscriban siempre a someter la inspiración a la copia servil de los objetos, sino que ha de entenderse que, por grande y extraordinaria que sea la potencia creadora o la memoria de un pintor, nada hay tan magistral ni verdadero como la naturaleza y la forma, si se ha de reproducir con el color para que lo que se pinta resulte verdad; y también, que así como al fin es cosa fácil copiar, por copiar como la fotografía copia, es difícilísimo en esta labor el saber ver como el artista debe ver, saber emplear el color y la luz para que la verdad resulte, saber escoger los objetos que con su variedad han de componer la armonía del conjunto de la obra y disponerlos de modo tal, que hasta en sus menores detalles se comprenda, que el que los ha preparado y copiado, es maestro intachable en tan comprometida como difícil tarea».

En estas palabras está presente una importante veta realista pero a la vuelta de la esquina aparece el ideal: «La muerte le sorprendió..., y así, el que fue toda su vida poeta verdadero en todas sus obras pictóricas, el que como poeta, productor, voló en alas de su fantasía y de su inspiración buscando el lado bello de la naturaleza y de la historia, cayó rendido por la dolencia ante la Poesía, ante el ídolo de su cultivado y elegante espíritu».

Este es el problema del Eclecticismo, que se acomoda a las circunstancias y que no se define estéticamente produciéndose una ambigüedad que lo convirtió en detestable para los progresistas de principios del XX y que ha permitido que sea recuperado por la estética, la plástica y la crítica de nuestros años ochenta, quizá porque se identifica con aquella situación histórica y cultural.

El adalid del realismo en Palencia es Zenón Herrero Pérez; la personalidad de Zenón no nos es perfectamente conocida aún y mucho menos la escasa pintura que debió realizar. Conocemos<sup>20</sup> algunas noticias de su vida; delineante de Obras Públicas y profesor de diversos centros, según sus discípulos<sup>21</sup> fue amigo de Pradilla y Plasencia, de carácter bondadoso, sencillo y modesto, incorporó a la Escuela municipal de dibujo el uso del carboncillo como elemento básico de trabajo, desterrando la hojalata y el punzón, materiales comunes hasta entonces; la misma fuente señala que introdujo, también, la copia del yeso, el dibujo del natural, el colorido de figura, el lavado y la acuarela. Todo ello nos parece exagerado aunque, desde luego, debió ser un profundo renovador de la enseñanza en Palencia; el mero hecho del cambio de la línea a la mancha, posibilitado por el carboncillo, es por sí mismo trascendental aunque, desgraciadamente,

20. CABALLERO BASTARDO, ARTURO. *Casado del Alisal y los pintores palentinos...*, pp. 69-70.

21. LÓPEZ, RAFAEL. «Un triste recuerdo»; *El Diario Palentino*, 22 de junio 1903.

la gran tradición de artistas palentinos no parece continuar bajo su batuta salvando la figura de Macho que quizá se formase con él.

Era, además, un decidido defensor de Rosales y su escuela, llegando hasta el extremo de anteponerlo a Casado, lo que debió ser motivo de escándalo en Palencia y la causa de que su firma desaparezca de la prensa cuando *El Crepúsculo* cambió de nombre y orientación pasándose a llamar *El Diario Palentino*.

Los artículos<sup>22</sup> publicados en «Los jueves del crepúsculo» deben ser buen ejemplo de su sentir y manifestación de su carácter polémico que no le abandonará a pesar de su precaria situación social y económica.

Para Zenón Herrero, el primer paso para la transformación de la pintura española del siglo XIX se da hacia 1860 cuando Casado (*Emplazamiento de Fernando IV*) y Gisbert (*Los comuneros de Castilla*) superan la pintura clasicista iniciando el camino que seguirían Alejo Vera, Puebla, Valdivieso y Francisco Sans. Se planteaba cual había sido el móvil promotor de semejante avance, si las Exposiciones Nacionales o el estímulo de los propios artistas, y resume «ambas cosas debieron influir, pero más aún que éstas, la nueva manera que tuvieron de ver el arte: el haber fijado estos artistas el blanco de sus miradas en la imitación de la naturaleza, que es la única, la verdadera manera de sentir aquél; de lo que algunos críticos han dado en llamar realismo, que yo no creo que sea otra cosa que naturalismo sin que en todas las obras de arte falte la parte de imaginación que es lo que debe acompañar a todas ellas».

Todos quedan superados por el «Velázquez de nuestro siglo, el coloso de la pintura, el inmortal, el incomprensible Rosales» que no fue reconocido hasta la Exposición de París de 1867, «Rosales es hoy nuestro norte y guía y sus obras serán siempre la admiración de propios y extraños y la gloria de nuestra nación».

Zenón no era insensible al encanto preciosista de Fortuny... «artista dotado de una imaginación rica» sin rival en el mundo «en cuanto a la factura y brillantez del color y en gusto y elegancia para poner sus figuras...».

Sin embargo, entre ambos, existían diferencias... «¿qué es pues lo que falta en las obras de este elegante artista? una idea, un pensamiento que es lo que principalmente domina y debe dominar en toda obra de arte... Esta es la diferencia que existe entre los dos citados artistas, en cuanto a su obra, aquél (Rosales) sólo pintó para el arte, éste (Fortuny) para dar gusto a su época».

Sería difícil hoy mantener esta tesis. Es verdad que Fortuny fue un mimado por la sociedad de su tiempo, recordemos su entierro multitudinario, pero pensar

---

22. HERRERO Y PÉREZ, ZENÓN. «La pintura en España, su estado actual, examen comparativo de este con el de la primera mitad del presente siglo»; *El Crepúsculo*. Palencia, 18, 25 de septiembre y 2 de octubre 1879.

que no existía en él ningún hábito artístico es sólo la consecuencia de un ciego fervor por Rosales y no hacer justicia en absoluto a la realidad y, sobre todo, a la historia.

La referencia a la inspiración directa en la naturaleza es continua y sirve para dar timbre de gran pintor; incluso Goya... «no era más que una poderosa individualidad, un artista que apartándose del mal gusto de su época, solo, sin maestros... se dejó guiar únicamente por la fuerza poderosa de su gran ingenio, creándose un estilo propio e inspirado tan sólo en la rica fuente donde todos los grandes maestros han bebido: en la hermosa naturaleza».

Se echa de menos en el esquema artístico planteado por Zenón toda mención del Romanticismo, ¿no existía para él? No lo sabemos. Quizá de haber continuado sus colaboraciones en la prensa hubiésemos podido profundizar más en el conocimiento de sus ideas estéticas; desde la aparición de *El Diario Palentino*, las únicas referencias que se encuentran en sus páginas se limitan a sus discursos de inauguración de curso en la Escuela de Dibujo y esos momentos eran más propicios para hablar de cifras y dar las gracias a los munícipes de turno que para teorizar.

Hemos citado antes que su caída en desgracia pública pudo deberse al lugar de segundón en que colocaba a Casado con respecto a Rosales y al poco aprecio que mostraba hacia alguna de sus pinturas. «No es este (Emplazamiento) un cuadro del que en absoluto se puede decir que es una gran obra de arte pero teniendo en cuenta el estado en que se encontraba entonces la pintura en España, tenía más importancia de la que hoy puede tener...». Es muy interesante el abandono de unos valores absolutos para medir el arte; este perspectivismo lo expresa con claridad: «las obras de arte no representan tanto lo que en sí son como la influencia que en sus respectivas épocas han podido tener». Es una idea semejante a la de Leandro Calvo Lantarón cuando diga, comentando la exposición de arte retrospectivo al respecto de la Virgen de Husillos que «su mérito consiste en su antigüedad».

La frase de Zenón encierra múltiples posibilidades que lamentamos conocer; cada vez más sospechamos que la figura de Zenón Herrero es fundamental en la vida artística palentina del último tercio del siglo XIX.

También tenía una cierta vena realista Leandro Calvo Lantarón, sólo que para él parecen tener más importancia los vínculos patrios que las calidades intrínsecas de la pintura; en teoría estos le mueven a la hora de coger la pluma<sup>23</sup>. Calvo había sido condiscípulo de Mañanós en Madrid (y presumible-

---

23. CALVO LANTARÓN, LEANDRO. «Los artistas palentinos contemporáneos». *El Diario de Palencia*, 21 de diciembre 1882, 4, 8, 11, 18, 25 de enero, 1 y 23 de febrero 1883.

mente en Palencia) aunque permanecía —según sus propias palabras— como simple aficionado.

Sus artículos dan un repaso a los pintores palentinos contemporáneos desde una óptica personal que no debía rebajar el mérito de los artistas ni influir en el público.

Creemos que se trata de la respuesta que da a los planteamientos de quienes no concedieron a Casado el premio de Honor por la *Campana* y a ciertos escritores, posiblemente Zenón Herrero era uno de ellos, a los que dedica duras palabras cuando dice que va a ocuparse de obras y artistas... «no en modo alguno con la detenida atención del crítico escrupuloso que analiza, examina, compara y severamente juzga, influyendo gravemente en la opinión de suyo dada a seguir los consejos de su oráculo predilecto, no tampoco con la frívola y desacertada ligereza de los que por conocer algunos términos técnicos y cuatro reglas de las más rudimentarias de estética, se lanza a destrozar (que esta es la palabra más propia) las obras que tienen la desgracia “de no gustar a los señores” siendo lo peor que tienen periódicos a su disposición para publicar su “oráculo” y aun público que los acoja con la más completa aprobación porque *magister dixit*...».

Y sin embargo, su interés por los artistas palentinos se centra en Casado y Mañanós, porque a los demás no se recata en atizarles buenos varapalos, terminando por hacer lo que le desagradaba del indeterminado o indeterminados críticos.

De Casado alaba su nueva factura... «hoy el artista se cuida menos de la nimiedad en la ejecución, ha desechado las posturas estudiadas en sus modelos y el maniqué; busca con ahínco el efecto, la impresión; aspira a trasladar fielmente el natural con naturalismo no idealizado en sus lienzos; es idólatra del color, lo busca con empeño y las más de las veces con acierto...».

Le interesa, como es lógico, *La Campana de Huesca* y describe cómo colocó abundante sangre en el suelo con intención de contravenir una norma académica; este intento de ruptura con los convencionalismos nos parece nimio en una época en la que ya habían realizado sus cuadros más significativos los pintores impresionistas.

A Puebla lo coloca en situación embarazosa «... figuras sin expresión, tipos vulgares, actitudes rebuscadas para lucir un buen pliegue de paños; gran indecisión en el claroscuro; color sucio y excesivamente sobado...»; a Rincón casi lo mismo «... la manera de hacer del Señor Rincón —dice refiriéndose a *La Peña de los enamorados*— es muy adecuada para el tamaño pequeño; está bien en figuras pequeñas la extremada conclusión que tratada con maestría agrada y da relieve mayor a los detalles que enriquecen la obra; mas no en figuras de tamaño natural en las que la franqueza y soltura de pincel engrandece el cuadro, conserva la frescura del color y es muestra acabada de la maestría del

artista...». Estas palabras coincidían con la crítica que el cuadro había tenido en la prensa madrileña de la que debe tomarlas.

Tiene la honradez de confesar que con Mañanós no puede ser sino parcial dados los vínculos amistosos que los unen; aún así descubre que el pintor es un ecléctico, no tanto en su estética como en su técnica ya que es capaz de recoger de aquí y de allá lo que le conviene a sus fines, pudiendo saltar del estilo de un artista al de otro sin mayores complicaciones «... de estos continuos ensayos en las obras de tan esclarecidos pintores, ha logrado Mañanós ventajas inapreciables siendo la principal una gran precisión para pintar el modelo vivo con excelente color y ajustándose al natural cuando hacer esto conviene al objeto que se propone...».

Leandro Calvo volverá a coger la pluma en los años siguientes para tocar nuevos temas artísticos aunque no ya puramente estéticos; de ello nos haremos eco en epígrafes posteriores.

Si exceptuamos algunas ideas de Eugenio Oliva, que trataremos por separado, no existe ninguna otra crítica o planteamiento artístico coherente que pueda agruparse bajo la denominación de realista, aunque Becerro de Bengoa, como ya hemos visto, en sus disertaciones se acerque mucho.

Ello no debe extrañarnos dado que la vía de escape lógica del Realismo iba a ser la pintura de paisaje y en nuestra provincia no se dedica a ella, a excepción honrosa de Oliva, nadie. Quizá, como creía Becerro de Bengoa<sup>24</sup>, el origen de esta carencia deriva de los yermos campos palentinos. Está claro que debemos esperar a la generación del 98 para una adecuada valoración del paisaje castellano y, consecuentemente, para su reflejo plástico.

En cualquier caso, de lo expuesto se puede concluir la enorme dificultad que supone asignar de forma categórica etiquetas tanto al arte como al pensamiento y, como siempre, se demuestra que la realidad es muy compleja y supera siempre la imagen mental que nos hacemos de ella.

Las ideas artísticas que conocemos de Oliva pertenecen a 1910 y 1911. Ya nos hicimos eco de lo fundamental de su pensamiento en la monografía publicada en «Apuntes palentinos»<sup>25</sup> pero parece oportuno volver a ella ampliando algo más el análisis de los conceptos vertidos en *El Día de Palencia* después del éxito clamoroso obtenido por la decoración de la Capilla del Hospicio en 1907.

Es indudable que los pensamientos de Oliva están condicionados por la evolución de su propia obra, en éste, como en muchos otros casos de artistas, la práctica se adelanta a la teoría y ésta no es sino el resultado lógico de lo que el pintor había captado en sus sentimientos y plasmado a través de sus pinceles. Parece

---

24. BECERRO DE BENGOA, RICARDO. *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 15 de octubre 1886.

25. CABALLERO BASTARDO, ARTURO. Oliva... *Op. cit.*, p. 28.

extraño que Oliva haya dado un vuelco tan grande a sus ideales estéticos hacia 1907. Hemos supuesto que se trata de la respuesta a la incertidumbre que le inunda después de sus trabajos decorativos cercanos al Modernismo y a la quiebra estética de este movimiento tras el empuje de lo que más adelante será el Fauvismo y el Cubismo. El contacto asíduo con el Museo del Prado fue una pieza clave en su evolución.

En su artículo de 1910<sup>26</sup>, Oliva lamenta la decadencia imperante en la pintura española que se aleja irremisiblemente de la escuela del Siglo de Oro; los artistas que triunfaron aquel año fueron Muñoz Degrain, López Mezquita, Marceliano de Santa María y Narciso Méndez Bringa, entre otros; Oliva se queja de la sumisión de estos pintores a las ideas «modernistas» (lo que no debe entenderse como Modernismo histórico sino como sentir general del momento) y a la pérdida de la personalidad individual «... que, buena o mala, siempre será suya, y que inspirada en la hermosa naturaleza y observando constantemente sus bellezas, pueden algún día perfeccionar su estilo propio, por estar basado en la verdadera y honrada fuente, pero nunca apartarse de la manera propia de ver la verdad para irse rebuscando escuelas de otros y ser imitadores serviles de los que fueron colosos en la técnica y en el pensar».

Lo que pretendía Oliva era, a todas luces, imposible; la tensión creadora no es patrimonio común sino privativo de algunos pocos y eso lo sabía él; insiste en la conveniencia de buscar en los maestros del pasado los secretos de la factura para aprovecharse de ellos y perfeccionar la propia expresión. Rechaza la novedad por la novedad «... esto es lo que desgraciadamente busca la gente joven en la pintura, aun a costa de caer en el ridículo con su mala orientación...» cerrando el paso, de esta forma a las experiencias plásticas que tan importantes iban a ser en las tres primeras décadas de este siglo; con sus opiniones, que indudablemente influirían en un ambiente rancio como el palentino, no haría sino retrasar el triunfo de la modernidad en nuestra zona.

El desasosiego le invade «... una desorientación lastimosa y triste se deja notar al recorrer aquellos salones donde se ve mucha pintura y sólo pintura de muchas maneras hecha, para demostrar que saben ejercitar como lo hacían las escuelas pasadas; esto yo lo considero extravió lastimoso porque ese tiempo y esas facultades innegables de pintores si estuviesen encaminadas no dejándose alucinar por modernismos darían magnífico resultado, proponiéndose hacer el arte por el arte, pues se pierden notables condiciones naturales que tienen muchos, en buscar esa novedad que al fin no encuentran porque en la pintura

---

26. OLIVA Y RODRIGO, EUGENIO. *El Día de Palencia*, 11 de octubre 1910.

no hay nada nuevo, todo se ha dicho, todo se ha hecho y se ha hecho y dicho muy bien...».

¿Qué entendía Oliva con la expresión «arte por el arte»?; ¿lo alaba o lo recrimina? No podemos deducirlo del contexto, lo que está claro es que para Oliva faltan en la Exposición cuadros de historia profana, religiosa, cuadros mitológicos y buenos cuadros de marinas y paisajes, sobrando los de costumbres. Y sin embargo, él mismo se veía obligado (como Casado y Mañanós) a realizar este tipo de pintura porque era la única que encontraba salida fácil en el mercado.

Sus opiniones se completan, en 1911<sup>27</sup>, con el artículo que envía a propósito de la primera exposición de arte decorativo del Círculo de Bellas Artes.

Insiste en el valor de la tradición como elemento básico para avanzar en el desarrollo del arte, alabando el historicismo seguramente por el hecho de inspirarse en obras del pasado; no le pasa desapercibida la escultura de Angel García y la de Mariano Benlliure que presentaba unos «niños decorativos, de una belleza arrebatadora y de una factura individual sublime»; sin embargo, lo más interesante, como recogimos en su monografía, es la queja que realiza sobre la carencia absoluta de pintura decorativa. Era lógico, ya que él estaba bien dotado para los efectos de conjunto y hubiese deseado un mercado más amplio en el que poder participar. «Es la resultancia de la moda —dice— que impera en nuestros días, ¿cómo algún artista de hoy se va a arriesgar en presentar algún proyecto de decoración mural donde haga estudios detenidos empleando tiempo y dinero casi con la certeza de que no lo han de mirar ni apreciar porque no ha de tener aceptación en ninguna parte y resultaría estéril su esfuerzo aunque sea muy grande el que hiciese si ante la reina de la moda hay que rendirse como hace el débil ante el fuerte? Si los grandes artistas Tiziano, Veronés, Tiépolo, Rafael, Miguel Angel, Lucas Jordán y tantos otros visitaran los modernos palacios con los muros blanqueados, que idea más mezquina se formarían en sus cerebros de los cerebros de nuestros potentados que han olvidado la idea de la belleza expresada por la forma y puesta en la casa donde vivieron sus antepasados, no sólo de la belleza plástica, de la belleza de los hechos, de la belleza de la vida y la belleza de las ideas que sirvieron siempre para hacer religión, para hacer caballeros y para hacer héroes».

Como puede verse, el pensamiento de Oliva no es original, incluso es retardatario, pero muy pocos artistas del ámbito palentino han expresado de una manera tan clara su concepto plástico como él, imprimiendo a su pluma una combatividad sólo semejante a la de Zenón Herrero o Leandro Calvo.

Lo más penoso es que en estos momentos se produce el corte radical entre

---

27. OLIVA Y RODRIGO, EUGENIO. *El Día de Palencia*, 10 de julio 1911.

el ambiente artístico palentino y la vanguardia artística española y europea. El panorama se hacía axfisiante y no había nada que pudiese mantener en Palencia no ya los artistas consagrados sino a los jóvenes como Lantada, Macho y más tarde Díaz Caneja que van a cortar todo contacto con nuestra ciudad y que cuando vuelvan lo harán sin el vínculo sentimental que habían mostrado hacia ella Casado, Oliva o Mañanós.

El fracaso —por causas económicas— que supuso la decoración del Palacio Provincial ahondó estas diferencias aunque, en cualquier caso, tanto las pinturas de Oliva como las de Mañanós (que nunca llegaron a estar colgadas totalmente) miraban más al siglo XIX que al XX y por ello poco podían estimular este ambiente enrarecido y anquilosado.

## ARTE Y ARTES; LA PRIMACÍA DE LA PINTURA

Es difícil determinar el sentido e importancia que tenía el arte para Palencia en la época referida.

Debemos tener presente que el arte no era considerado algo etéreo o superfluo sino que se veía en él una utilidad más activa de lo que nos es dado imaginar, aunque es precisamente en el momento que estudiamos cuando en España se produce la ruptura entre el concepto tradicional del arte, vinculado a la expresión de ideologías y usado como instrumento de prestigio social, y una visión mucho más actual en la que el artista decide arriesgarse a expresar sus sentimientos de forma diáfana sin recurrir a ningún subterfugio iconográfico.

Las ideas derivadas de la Ilustración, de las que procedía —y no por casualidad— la fundación de la Escuela Municipal de dibujo daban importancia al diseño como base de la formación del artesanado y ello influirá, también, en las actividades de la escuela de dibujo de la Propaganda Católica que cubría la educación de los mayores así como la Escuela Municipal se orientaba más hacia los jóvenes.

Este aspecto prosaico tenía su correspondencia en la utilidad social que se presumía en la pintura, que actuaba —según Casado— de educadora de multitudes y formadora de la conciencia nacional.

En los textos teóricos encontramos referencias a estos hechos y algo más, a la posición relativa de las artes, heredando así una discusión o parangón, divulgado en Italia desde el Renacimiento.

De la Música apenas encontramos referencias. El interesante texto de Manuel Maestro García combinaba las reflexiones sobre la belleza con la utilidad del

arte musical siendo más interesante las ideas referentes a la primera que al segundo. También Jerónimo Arroyo poetizó sobre los sonidos; definió a la música como vibración del mundo y la colocó por encima —más alejándola que dándola el puesto de honor— de las artes plásticas: «la música es superior a las artes del dibujo; la arquitectura se apropia del espacio mientras la música, invisible e impalpable, mide el tiempo y es concepción maravillosa del espíritu»<sup>28</sup>.

Pero nada más. Quizá la inmaterialidad de este arte le haya privado de un mayor reflejo en la teoría artística; en cualquier caso, Palencia sólo posee unas pocas referencias sobre la música y su importancia estética y social, aunque es justo reconocer que todas de gran importancia.

Tampoco la escultura contemporánea fue muy elogiada<sup>29</sup> hasta la presencia en el ambiente nacional de artífices de la importancia de Victorio Macho o de Lantada; en ambos casos se trata ya de ejemplos relativos a los años 20 y 30 de nuestro siglo lo que roza los límites extremos tanto cronológica como estilísticamente propuestos. Macho escribirá sus memorias, donde reseña su pensamiento<sup>30</sup> pero lo hará mucho más tarde. A finales de los 30, Luis Arribas recoge de Macho la idea de que la escultura debe acercarse a la arquitectura<sup>31</sup>, hacerse monumental, pero tanto la escultura de Victorio —reivindicada por Emilio García Lozano<sup>32</sup> y por Carlos Brasas<sup>33</sup>— como la pintura de Caneja no obedece al ambiente palentino sino que se inserta en pleno vanguardismo internacional.

Quienes van a liquidar el asunto de la preeminencia artística serán la arquitectura, la pintura y las artes decorativas.

De la arquitectura sólo se ocupa un arquitecto, Jerónimo Arroyo, pero lo hace con conocimiento de causa. No en vano se había formado en el ambiente modernista catalán e importa características de este estilo tanto a Palencia como a Valladolid. La importancia que podría haber alcanzado como creador quedó relegada a un segundo plano por su dedicación a los negocios, como él mismo confiesa.

Jerónimo Arroyo dicta dos conferencias de contenido similar en dos momentos diferentes de su vida.

28. ARROYO, JERÓNIMO. *El Diario palentino*; 15 de enero 1900.

29. Apenas hay referencias a la escultura de épocas anteriores, salvando el caso de Berruguete, aunque Simón Nieto (*El Diario palentino*; 2 de octubre 1890) se ocupe de S. Zoilo en la inauguración del curso en la Escuela Municipal de dibujo: «... era tal su mérito que parece como si los escultores se hubiesen propuesto al ejecutarlo, hacer algo más que una obra bella que parece que habían intentado luchar con una realidad a la que hubiesen vencido si el cincel poseyese el poder mágico de animar la sustancia inerte, de dar vida a las piedras».

30. MACHO, VICTORIO. *Memorias*. Madrid, 1972.

31. ARRIBAS FERNÁNDEZ, LUIS. *El Diario palentino*, número especial para conmemorar el cincuentenario de la publicación editado en mayo de 1931.

32. GARCÍA LOZANO, EMILIO. «Victorio Macho»; *Apuntes palentinos*. Palencia, 1983.

33. BRASAS EGIDO, CARLOS. *Victorio Macho*. Palencia, 1987.

La primera<sup>34</sup> la pronuncia inserto en el ambiente palentino; joven, con ambiciones e ideas nuevas, debió encandilar a su auditorio tanto por sus floridas imágenes como por su claridad expositiva (así lo definió el periodista encargado de cubrir el evento) que dejaron tan notable poso que se le sugirió la posibilidad de pronunciar nuevas lecciones lo que no se llevaría a cabo hasta años después. Podemos dividir su argumentación en dos partes netamente diferenciadas; una hace referencia a ideas generales respecto al arte que interpreta como medio que poseemos para conocer la fisonomía de los pueblos. Es una explicación positivista del trabajo artístico que se matiza un tanto cuando dice que «la ciencia, la industria y el arte son los medios de que el hombre dispone para elevar su alma hacia el ideal supuesto que el sentimiento de lo bello es la reminiscencia de la gracia primitiva»; hay una cierta contradicción en sus palabras, contradicción que debemos ponerla en contacto con la problemática del propio ambiente modernista y un tanto ecléctico del que se nutre. Más adelante defiende la idea de la libertad de creación «... el artista interpreta la realidad según él la ve y la siente» y define la misión del artífice como la idealización de una especie en un solo tipo. Reconoce la influencia del espiritualismo cristiano en la idealización del arte y considera que la evolución artística no es más que una de las fases de la evolución del universo. Existen, como vemos, enormes resonancias hegelianas que se harán patentes años más tarde. La segunda parte de la conferencia está destinada a cantar las excelencias de la arquitectura; como buen arquitecto no podía ser sino partidario del dibujo sobre el color «por ser aquél inmanente y éste accidental, aquél invariable y éste relativo». Pasa por lugares tópicos como el de considerar principales condiciones de la obra arquitectónica la conveniencia y solidez (*firmitas* y *utilitas* dirían los clásicos) y eso cuando sus edificios buscan —y logran la mayor parte de las veces— grandes efectos decorativos. Continúa divagando sobre el sentido de las líneas (la recta fuerza y majestad, la curva debilidad y gracia) y de la forma arquitectónica como manifestación de la idea. Lo más interesante es su visión de la arquitectura moderna: «la arquitectura camina hoy sin rumbo fijo produciéndose una mezcla de caracteres debido a la influencia del estado de la literatura sobre el arte y esto ha de obligar a los arquitectos a buscar medios colocados hasta ahora fuera de su zona de acción». Se trataba de una crítica al Ecléctico e Historicismo contra el que trataba de luchar, además, con sus edificios y eso que la Diputación de Palencia o el Instituto incurren en semejante defecto, lo cual era lógico tratándose de encargos oficiales.

La segunda<sup>35</sup> coincide con la inauguración de la muestra de artistas palentinos en el Casino de Palencia que constituyó un hecho importantísimo, e incluso

---

34. ARROYO, JERÓNIMO. *El Diario palentino*, 15 de enero 1900.

35. ARROYO, JERÓNIMO. *El Diario palentino*, 23 de abril 1928, y *El Día de Palencia*, 23 de abril 1928.

definitivo, en la historia artística de nuestra ciudad porque supone el cierre final del ambiente artístico decimonónico cuando el arte del siglo XX era ya una espléndida realidad. Arroyo reconoce que lleva años sin ejercer debido a su actividad empresarial aunque no por ello deja de colaborar con Victorio Macho (a quien está ayudando en su obra del Cristo del Otero) como antes lo hizo con Oliva en la Beneficiencia y con éste y Mañanós en la Diputación. Además de la referencias a la música, ya citadas, define la arquitectura como soporte de las otras bellas artes, a las que incluso contiene, y como creadora de belleza: «un triángulo, un círculo, un cuadrado, son iguales a otro triángulo, otro círculo, otro cuadrado, pero no las formas de la arquitectura que nos hacen confundir lo real con lo ideal y nos producen la belleza eterna». Insiste en la idea hegeliana de la pintura como arte cristiano por excelencia y plantea una evolución del arte: «después del panteísmo de Oriente, el politeísmo de la Grecia donde se diviniza al hombre y se humaniza a los dioses y el cristianismo es cuando la escultura y la pintura se separan de la arquitectura y nacen las artes decorativas, que sirven para adornar nuestros hogares y para dotarlos de comodidad y espiritualidad que conduzcan a retener a los hombres en ellos».

Esta visión de las artes decorativas como medio para que el hombre se quede en casa aparece de forma diáfana en lo recogido por el periodista de *El Día de Palencia*: «¿Cómo no llevar a la casa querida, al hogar fraterno el gusto de ese arte que supone aristocracia del sentimiento y detalle de la inteligencia?; se adornan los interiores y en ellos se retiene al hombre por la mujer, por el gusto femenino, por el arte doméstico, arte cuyas derivaciones ya no tienen límites».

El utilitarismo servil de las artes aplicadas aparece de forma brutal en las palabras de Arroyo, pero la utilidad del arte había sido elemento común en los discursos y artículos de diferentes artistas e intelectuales de todo el período estudiado.

Zenón Herrero habla<sup>36</sup> de las ventajas que reporta en los pueblos la enseñanza de las artes y lo que éstas deben a las instituciones públicas; era, pues, un maridaje interesado, aunque interesado estaba el profesor de la Escuela de dibujo en mantener buenas relaciones con alcaldes y concejales. En el mismo acto —inauguración del curso en la Municipal— Rogelio Francés, del que tendremos tiempo de ocuparnos, también insiste en el valor del arte como potenciador de los pueblos; García Crespo<sup>37</sup> relacionaba en un trabajo regeneracio-

36. *El Diario palentino*, 2 de octubre 1891.

37. GARCÍA CRESPO. «Problema social del arte»; *El Diario palentino*. He tenido noticia del artículo gracias a un recorte del archivo Oliva; no he podido localizar la fecha exacta, posiblemente de principios de siglo.

nista arte y trabajo: el arte era fruto social y dignificación del trabajo al que contribuía con los esplendores de su sociabilidad, aunque elegía como modelo a Casado. Creía en el valor social del arte «... las bellas artes instruyen vivificando las ideas y al mismo tiempo educan despertando en las almas los sentimientos inspiradores, por lo que Aristóteles opinó que había obras de arte tan capaces de hacer entrar en sí mismos a los hombres viciosos como los preceptos de moral dados por los filósofos».

Hoy sería totalmente insostenible tal tesis; nadie cree en la función del arte como reformador social, a lo sumo podría actuar en las conciencias individuales pero no en la colectividad, pero no sólo las artes plásticas, tampoco la literatura, ni siquiera el cine.

Apenas es posible distinguir valoraciones diferentes de las obras decorativas, excepto Leandro Calvo Lantarón que analizando la Exposición palentina de arte retrospectivo<sup>38</sup> y refiriéndose a la custodia de la Catedral dice: «Hay en ella dos puntos de vista igualmente interesantes: el uno como obra arquitectónica; el otro como trabajo de orfebrería... en el primer concepto consideramos difícil... concebir un conjunto más armonioso y en el que se hayan reproducidos con mayor fortuna los monumentos romanos en el primer cuerpo y los de arte griego en el segundo...». Esta visión tan cercana a muchos de los planteamientos actuales sobre el estudio de la arquitectura (análisis de bocetos no realizados, de orfebrería, de arquitecturas pintadas, de obras efímeras) no sabemos hasta que punto era compartida por la comunidad ilustrada de Palencia.

Nos queda, para concluir este breve capítulo, la pintura. Casi todo lo dicho hace referencia a este arte y parece como si, aparte de las funciones de teatro y los toros, la única actividad «cultural» que mereciese ser reseñada fuera ella; a esta situación contribuyó el éxito de los pintores palentinos de la época, Casado, Martínez del Rincón, Oliva, Mañanós o los asimilados, como el caso del burgalés Teófilo Dióscoro Puebla que estudió dibujo en Palencia. El haber paseado el nombre de capital y provincia por España y el mundo era un elemento más importante que la validez expresiva de cada arte y cada artista.

Una defensa de la pintura en toda regla (copiando argumentos utilizados ya por Alberti y Leonardo) la realiza Rogelio Francés Llamazares, alumno de la Escuela Normal y de la Municipal de dibujo, en el discurso pronunciado el lunes 11 de septiembre de 1891 en la inauguración del Círculo Artístico, empresa que terminaría languideciendo y que pretendía ser lugar de encuentro y discusión de los amantes del arte. El eco de la conferencia llevó a su publicación<sup>39</sup>

---

38. CALVO LANTARÓN, LEANDRO. «Exposición palentina de arte retrospectivo»; *El Diario palentino*, 5 de septiembre 1892.

39. *El Día de Palencia*, 3 y 7 de octubre 1891.

aunque nosotros no vemos en ella sino una tediosa historia del género humano con la que pretendía dejar afianzadas las tres siguientes tesis: sin instrucción no puede haber civilización y no habiendo ésta no puede haber ni moralidad ni virtud; las Bellas Artes han prestado un grande auxilio a la civilización española; la pintura es una de las artes bellas de más importancia.

Recogemos por extenso el núcleo central de su tercera demostración: «¿Cuán noble no ha de ser el arte que tomando el pintor débiles materiales los arroja en un lienzo y guiado por el ojo del ingenio los distribuye con mágico primor y poco después desentierra la imagen prodigiosa que en su mente poco antes había concebido, la cual, en su semblante, ademán y actitud llora y ríe, amenaza o suplica, ora o blasfema, respira bondad o furor, impone respeto o cautiva y enamora. La pintura (...) tiene un lenguaje, pero lenguaje universal, inteligible persuasivo; la pintura nos conmueve con más vehemencia que los más renombrados oradores, la pintura más que hablar obra; imprime en el sentido y en el corazón de quien la contempla los sentimientos que ella respira; (...) más que hablar, más que obrar, la pintura nos transporta la presencia de las imágenes...».

Si esto podía publicarse en la última década del siglo pasado, huelgan todos los comentarios.

## EL FINAL DEL SIGLO XIX Y LA AFIRMACIÓN DEL XX

Para observar una ruptura estética consciente con el XIX, tendremos que esperar hasta finales de los años 20 de nuestro siglo.

Dos son los hitos decisivos en este cambio: la erección del Cristo del Otero y la exposición de artistas palentinos de 1928.

No vamos a indagar en el movimiento cultural y estético que generó la estatua de Macho sino en la incidencia de su obra. En 1927, Gonzalo Castrillo, maestro de capilla de la Catedral publicó un artículo de singular finura en comparación con lo que hemos referido hasta ahora<sup>40</sup>. Es curioso que proceda de un músico pues ya hemos visto como otro artículo musical puede considerarse el único discurso articulado del idealismo en el ambiente palentino.

Gonzalo Castrillo teoriza a partir de los bocetos de Macho y de sus conversaciones con él, llegando a recoger alguna de sus ideas al respecto. Se siente deudor del clasicismo cuando comenta, entrecomillado, que el carácter general del boceto del Cristo es de una «notable sencillez y tranquila grandeza» expre-

---

40. CASTRILLO, GONZALO. *El Día de Palencia*, 28 de septiembre 1927.

sión usada por Winckelmann para definir el arte de griegos y romanos casi doscientos años antes, pero era una cita culta, consciente, puesto que lo esencial de la argumentación no iba por ese camino<sup>41</sup>. Castrillo comienza definiendo la tarea del artista «destinado a conmover y hacer sentir a otros seres otra emoción parecida (que no idéntica) a la que él sintió». Nos encontramos en 1927 y han ocurrido muchas cosas en el arte como para intentar explicar la función del artista como un simple transmisor de mensajes; se acepta, por tanto, que existen interferencias lo suficientemente graves como para que el traslado no pueda hacerse nítido, limpio, se defiende, en suma, la tarea del creador como la de un motivador de sentimientos, casi un agitador de conciencias y en la conciencia del espectador normal es muy difícil que las sensaciones estéticas se den por separado, por eso, en aquellos años se trataban de definir los mecanismos de la sinestesia que en palabras de Castrillo se plasman de la siguiente forma: «Está reconocido que cuando un sentido se emociona por la presencia de lo bello, todos los demás se sienten afectados».

De opinión semejante debía ser Macho quien declara a nuestro autor: «Así como en música hay grandes formas tipos: la sonata, el cuarteto, el poema, etc., etc... así también en escultura normalmente las hay. —Ahí tiene usted una sinfonía plástico-castellana».

Esta interferencia entre las artes había sido definida, con desigual éxito, por los futuristas y por Dadá y era lugar común desde Wagner e iba a ser motivo de discusión entre los teóricos del cinematógrafo.

Pero don Gonzalo, maestro de capilla, saca una lección bastante más simple puesto que parece reducir esta sensación a una motivación única, la musical: «por eso, para los artistas, la forma arquitectónica, el colorido, el ritmo y la armonía, son ideas estéticas que pertenecen lo mismo al arte arquitectónico puro, que al monumento decorativo, que a la música pura».

Sin embargo, este reduccionismo no es una simple pasión de músico sino que encuentra fundamento en algunas frases cargadas de sentido: «todo monumento plástico es un conjunto de líneas que dividen y fragmentan el espacio; pero cuando el alma las percibe, las divide en el tiempo... de ahí que se entremezclen expresiones como inamovible, rígida, contorno lento, rápido, ritmo, movimiento, etc...».

Son cuestiones estas que, bien miradas, todavía no han sido resueltas por los tratadistas de estética de nuestro tiempo por lo que no debemos extrañarnos de la frase colocada como colofón a su artículo: «y es que la naturaleza se refleja siempre en el alma del artista como una musicalidad lírica».

---

41. Por otra parte tampoco serían adecuados esos calificativos para una obra plena de Art Decó. Para estos aspectos véase el libro de Carlos Brasas.

En 1928, a instancia de don Rafael Navarro, se organizó una magna exposición de artistas provinciales de los siglos XIX y XX en el Casino para la que se prepararon una serie de actos entre los que destacaban las actuaciones públicas de tres conferenciantes de prestigio: Jerónimo Arroyo, Vegué y Goldoni y Francisco de Cossío.

Del primero ya nos hemos ocupado; el segundo, Angel Vegué y Goldoni, era catedrático de Historia del Arte en la Escuela Superior del Magisterio en Madrid y crítico de cierto eco nacional, en su conferencia<sup>42</sup> se inclinó más hacia la historia que hacia la crítica siendo su aportación a nuestro estudio nula; la disertación del último suponía el cierre estético de una época y la afirmación de la modernidad en la que ya habían entrado por sus propios méritos algunos artistas.

Francisco de Cossío<sup>43</sup>, ex-director del Museo de Valladolid, plantea de entrada la poca efectividad de los museos o de las grandes colecciones; para él el desarrollo del gusto comienza con la aparición de la realidad aunque «Ver en la realidad una figura o un paisaje por su valor plástico lo consiguen los menos, incluso muy pocos pintores», pero es indispensable camino ya que «la libertad de contemplación no se consigue en los museos, porque la pintura viva, la colgada en los muros, deja de ser pintura para convertirse en un telar de divagaciones íntimas y cotidianas» (nos encontramos aquí con ecos de la estética perspectivista y culturalista de Ortega). Así pues, es necesario, primero enfrentarse con el arte libres de prejuicios y de obstáculos y con afición, pues «sin afición no hay arte posible; sobre cualquier juicio sincero de un aficionado puede construirse una doctrina estética», nos encontramos, entonces, con el individualismo feroz presente en el arte de las vanguardias, aunque no deja de mencionarse, con una cierta ironía, que «los grandes modernos de hoy, como los grandes modernos de otros tiempos, no hacen sino preparar para el porvenir nuevas salas de museos» o «en todos los tiempos no han existido sino dos clases de pintura: pintura de museo y pintura de subasta».

Esta opinión tan radical puede servir para finales del XIX y principios del XX pero en absoluto para el arte anterior a esas fechas que, sin desconocer el concepto de museo o mejor el de colección guarda una admirable unidad en sus producciones; más aceptable hubiese sido que el crítico dejase reducida la dicotomía al binomio arte bueno-arte malo.

Cossío no profundiza en el tema de las vanguardias dado que su visión del

---

42. VEGUE Y GOLDONI, ÁNGEL. «Goya y sus sucesores». *El Diario palentino y El Día de Palencia*, 3 de mayo 1928.

43. COSSÍO, FRANCISCO DE. «Realismo, Impresionismo y Cubismo». *El Diario palentino y el Día de Palencia*, 8 de mayo 1928.

arte moderno queda reducida al cubismo cuando ya se había hecho bastante del arte más revolucionario del XX, (la aparición de Dadá o la del arte abstracto como fin en sí mismo, por ejemplo) aunque reconocía que «la pintura debe hacerse por la pintura misma» con lo que la desvinculaba del tema y abría el camino a la no figuración. A pesar de estas carencias —motivadas quizá por el ambiente conservador al que se dirigía— su análisis de la evolución pictórica de la segunda mitad del XIX y principios del XX es bastante aguda aunque, seguramente, ajena: «el realismo tiende a copiar las cosas como son, el impresionismo como se ven y el cubismo como no se pueden ver y se cree que son».

Cerraba nuestro conferenciante, sin saberlo, un período perfectamente acotado en la vida estética de Palencia; quizá no muy luminoso pero suficiente para que la pasión artística siguiese viva en nuestra capital. Cossío tampoco era un genio de la crítica y habla a toro pasado pero todo lo que dice es lenguaje actual, alejado de las divagaciones y ambigüedades decimonónicas y lanzado a un futuro esperanzador que se vería truncado, años más tarde, por la Guerra Civil.