

IM-4258

INSTITUCION LIBRE DE ENSEÑANZA
ESCUELA MADRILEÑA DE CERAMICA DE LA MONCLOA
ACUARELISTAS MADRILEÑOS DE LA MONCLOA
1914-1936



DICIEMBRE 1986 - ENERO 1987

Ayuntamiento de Madrid

FM
4258

Coordinación y montaje:
Carolina Peña Bardasano
Antonio Perla de las Parras
Antonio Sama García
Margarita Becerril Roca

Fotografía:
Ignacio Pérez Ortiz

Enmarcado de las acuarelas:
Macarrón, S. A.

Las acuarelas han sido cedidas por la Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa.

Fotografía de la portada:
Figura Femenina (51 × 34)
Sin firmar
N.º cat. 92

Depósito Legal: M. 37.239-1986 - **GRAFMAP S.A.**

Ayuntamiento de Madrid



R/105.082

La Fundación Francisco Giner de los Ríos se complace en presentar una nueva manifestación del programa de actividades que se ha propuesto realizar durante este curso.

La exposición tiene por objeto dar a conocer una pequeña muestra de la recuperación del importantísimo fondo de acuarelas perteneciente a la Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa, pintadas por los profesores y alumnos de la misma durante el primer tercio de este siglo.

Fue su fundador y director durante gran parte de dicho período, don Francisco Alcántara, persona muy vinculada a la Institución, donde muy tempranamente comenzó a desarrollarse la afición a la cerámica tradicional española por influjo de don Juan Facundo Riaño, gran amigo de Giner de los Ríos.

Alguno de los profesores de dicha Escuela fueron al propio tiempo profesores de la Institución, como es el caso de don Emilio Badillo que impartía en ésta, clases de modelado.

La organización de la exposición ha sido realizada por la Comisión de Exposiciones de la Institución Libre de Enseñanza. Para poder llevar a cabo la misma, se ha contado con la inestimable colaboración de doña Margarita Becerril, actual directora de la Escuela de Cerámica de la Moncloa y con el apoyo económico del Ministerio de Cultura y del Ayuntamiento de Madrid.

Nuestro agradecimiento a todas las personas y entidades que han colaborado en esta exposición.

El Patronato

PROLOGO

Carolina Peña Bardasano

Fue la Escuela de Cerámica de Madrid, una adelantada en cuanto a lo que a método de la enseñanza artística se refiere. En el ánimo de su fundador, don Francisco Alcántara, estaba la inquietud por alumbrar a nuevas generaciones de jóvenes, que se formarían y sensibilizarían en todas las disciplinas artísticas: pintura, dibujo, escultura y naturalmente cerámica. Todo ello, en aras de la creación de una cantera de ceramistas modernos, y por qué no, si cabe, en aras de la promoción de una escuela de ceramistas madrileños.

Su pensamiento estético, proclive al naturalismo que consideraba entraña y esencia del arte español, le llevó a adoptar el estudio del natural como principio y base para los alumnos. No había en la Escuela ni yesos, ni láminas que copiar; ni tampoco mecánica en el retrato fiel de los objetos. Se salía al aire libre en pos de una observación profunda de la naturaleza. Es más, ni siquiera tratábase exclusivamente de un ejercicio puramente técnico. Imbuído del ambiente noventaiochista, Alcántara puso en marcha esa experiencia pedagógica que fueron las excursiones veraniegas a lugares significativos de nuestra geografía por la conservación de su acerbo cultural. Los alumnos dibujaban y recogían aspectos de la riqueza popular.

He aquí, que parte del actual patrimonio de la Escuela, lo constituye un importante archivo de acuarelas, fruto de la confluencia de tantas inquietudes, y que como curiosidad no por ello menos elocuente, alcanza la cifra de diecisiete mil obras.

Después de tantos años en la oscuridad y por las concomitancias entre los planteamientos pedagógicos de la Escuela y la Institución Libre de Enseñanza, hemos querido recuperar hoy para el público una pequeña muestra de este material, tomando como límites cronológicos el origen y el año treinta y seis, que determinan más o menos un periodo claro de definición estilística. Cubriendo el espectro de carácter temático, nuestra intención ha sido cumplir con el mismo espíritu que antaño guio a sus exposiciones anuales. Destacar su doble interés, como exponentes de la labor docente del centro, así como de un hacer artístico.



Fotografía E. Badillo
Archivo de la Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa.

DATOS PARA CONOCER UNOS FONDOS

Margarita Becerril Roca

A lo largo de los años de actividad de la Escuela, fundada por un hombre de la talla de don Francisco Alcántara, se han ido realizando trabajos de muy variado matiz artístico, como corresponde a los ajetreados años que van desde que se estrenó este siglo, en que tan poca fijeza artística se manifiesta.

Los trabajos de la Escuela de Cerámica dejan huella en facetas diferentes de su quehacer. Podríamos valorar su tarea analizando los jarrones esmaltados, enumerando las figuras modeladas, comentando las importantes aportaciones a la arquitectura urbana que tan singularmente marcan algunos edificios, reconociendo los carteles de calles del Madrid antiguo, disfrutando de las blancas porcelanas o asombrándonos con las innovaciones en la metodología docente del arte. Pero de todo ese rastro disperso y difícilmente cretable hablaremos otro día.

Cada vez hay más investigadores y estudiosos que sin lugar a dudas nos van a ordenar las fuentes, y en años venideros podremos conocer más profundamente, incluso quienes estamos dentro de la Escuela, el impulso que motivó nuestros objetivos de hoy.

Bien es verdad que el análisis de tan inciertos valores como son los relativos al arte, se hace tanto más posible cuanto mayor es la distancia en el tiempo, que permite una serena perspectiva. Tal vez necesiten las generaciones futuras este distanciamiento para sopesar minuciosamente y con rigor, dentro del panorama artístico, el esfuerzo mayúsculo que supone la creación de cuanto la Escuela de Cerámica acumula como fruto de su propia experiencia plástica.

El tratar de comentar con carácter desapasionado y objetivo las obras de la Escuela, me resulta imposible. Pertenezco a un grupo humano de criaturas que se encienden de entusiasmo ante la sencillez y la sinceridad, cualidades que, como esencia concentrada, se encierran en las actitudes de la Escuela.

He tratado, admirado y querido a varios autores de las pinturas, que como muestra se presentan en la sala de exposiciones de la Institución Libre de Enseñanza; otros autores, por próximos a mis maestros, me resultan igualmente entrañables. No soy por tanto la persona que deba decir cómo es de grandiosa o bella esta formidable colección.

Sí puedo y debo, sin embargo, explicar que cuanto hoy se contempla en la sala —cuarenta y cuatro acuarelas y dos paneles de azulejos— es una pequeña parte, un minúsculo señuelo de cuanto en la Escuela han ido dejando en sus archivos alumnos y profesores, dando muestras de renovada creatividad.

Al enumerar el rastro de la Escuela, no he enumerado el importante archivo de acuarelas, que es el conjunto más significativo y donde la creación plástica alcanza cotas verdaderamente sorprendentes.

Los fondos de la Escuela son nada menos que diecisiete mil papeles pintados: proyectos decorativos para piezas cerámicas, simples estudios del natural como ejercicio de dominio y técnica, verdaderas composiciones pictóricas, reflejo de una muy rigurosa y formal posición de profesionales plásticos. Hay láminas que son magnas creaciones, prodigiosas realizaciones en la difícil técnica de la acuarela. Muchas asombran por su calidad a quien las contempla y algunas, además, por su envergadura.



Fotografía del Archivo
de la E.M.C.

Las cifras son siempre algo muy frío. Al releer estos renglones que voy escribiendo, siento un cierto e importante enfado, ¡valorar el conjunto del archivo por su número! Esto debe ser, estoy segura, una observación imperdonable. Excusaré tan tremenda falta diciendo que, tal vez, por ser tan espectacular el número, siento el impulso exclamativo del asombro que me causó decir esa cifra por primera vez al terminar ¡por fin! de registrar y ordenar el archivo.

El abundante almacén de obra pictórica donde se hacía difícil penetrar porque no había guión, ni catálogo, ni referencia de posible orden, era algo así como la torre de las maravillas en número: ¡diecisiete mil!

Con tan abundantes fondos pictóricos, ya ordenados, puede el estudioso de estos temas hacer uso de la importante colección para sus análisis y conjeturas, pero, lo que es más importante, puede «esa clase de hombres y mujeres que oyen dentro de sí la vocación de altura, de perfeccionamiento y de delicadeza» (1) disfrutar de todo cuanto en ellas hay de aproximación a las estrellas.

La única dificultad que resta para dar a la luz del conocimiento público el valioso contenido del archivo, es despertar la curiosidad hacia estos fondos olvidados y el interés.

En esa línea difusora se hace este catálogo, donde la selección que presentamos es exquisita, pero es que es así gran parte del conjunto. Baste decir que retratos hay más de mil, aquí sólo siete, flora y fauna, carpetas y carpetas, aquí sólo lo que las paredes de la sala podían acoger, la obra de gran formato no tiene en esta galería plano donde apoyarse, seis metros de longitud de idéntica calidad a la que el visitante puede contemplar.

Arquitectura, columnas, patios, catedrales y ermitas se suceden a personajes: mujeres del pueblo llenas de exaltación y emoción del pincel, misteriosas damas, sobrios caballeros y gallardos mozos. Claveles, laureles, rosas, margaritas y cardos. Horizontes lejanos, bosques, arboledas y páramos cruzados por caminos que serpean y van a muchos sitios o a ninguna parte. Contraluz de quicios, luz de patios y sombras de bodegas. Faenas del campo, mozos de pueblos, bomberos posando, gallinas, loros, perros y leones. Puertas, libros y cosas muy variadas son capaces de despertar el interés más insospechado, gracias a la maestría de unos artistas que fijaron su sabiduría en un papel con acuarela, para entregarla con gran sencillez, al olvido inmediato.

Esa parábola de unión del presente con el futuro que es la esperanza, alienta los impulsos renovadores que conducen a esta invitación participativa, a la exposición de los primeros acuarelistas de la Moncloa, para la que Antonio Perla, Antonio Sama y Carolina Peña Bardasano, de la Institución Libre de Enseñanza, han puesto su mejor empeño.

(1) Antonio Gala, *Catálogo Feriarte X*, «Palabras para una exposición». Ed. Comunidad de Madrid, 1986. Quiero agradecer la ayuda prestada a Isabel Herranz y Angel Vélez.



Fotografía del Archivo de la E.M.C.M.

A PROPOSITO DE UNA EXPOSICION (SOBRE EL COLOR LOCAL)

Julio Caro Baroja

Entre los actos conmemorativos que está celebrando la Institución Libre de Enseñanza se cuenta esta exposición. No creo que sea difícil de entender por qué se realiza.

Los hombres de la Institución manifestaron siempre un gran interés por las artes plásticas, en todas sus manifestaciones: incluso las industriales y populares. Bastará recordar el título de algunas obras de Don Francisco Giner y de su hermano, Don Hermenegildo, para demostrarlo. Por su parte, Don Manuel B. Cossío, dejando a un lado sus esfuerzos mayores, como crítico e historiador de El Greco, instaló en el Museo Pedagógico una curiosa sección de Arte popular que pudo servir de modelo a otras.

La España que conocieron y recorrieron de arriba abajo estos hombres, la de fines del siglo pasado y del comienzo de éste que ya cae, tenía muchos más «colores locales» podemos decir (pluralizando la expresión francesa de «la couleur locale») que la de hoy. Fueron conscientes, como otros de la época, de que aquella sinfonía colorista, folklórica sobre todo, se acababa. En Europa se sentían ya, desde mediados del siglo XIX, los efectos del maquinismo, de la industrialización. Para bien y para mal. Porque el fomento de la Industria, ideal de muchos hombres de la Ilustración y de los utilitarios en general, había producido en Inglaterra abusos terribles, explotaciones miserables, suburbios infames. Dickens y aun el mismo Disraeli, los habían denunciado apasionadamente y en Alemania, hace un siglo ya, se empezaban a notar los efectos que sobre la población pobre del «Gran Berlín» (posterior al triunfo de Bismarck) producía el vivir en barrios disformes y mal acondicionados. Alcohólico, prostitución, desequilibrio mental, locura infantil, desesperación senil. Todo lo que hoy vemos que se da en estos barrios suburbanos de nuestro país que han levantado los adoradores del becerro de oro.

El «color local» podía significar en casos pobreza; en otros cierto retardo o ensimismamiento cultural. Pero de cualquier manera, desde que los románticos, como Mérimée o Alejandro Dumas, usaron la palabra, ésta ha tenido un alto significado, lo mismo en Literatura, que en Pintura o que en Música. «Carmen» es un producto, aunque sea sofisticado, del culto al color local. También lo son algunas óperas rusas y más modernamente ciertas composiciones españolas como las de Falla. El «color local» tiene muchas gamas: o mejor, hay muchos colores locales. Cada cual es libre de escoger entre ellos. De «Cavalleria rusticana» a la «danza del molinero» hay gran distancia. Más que la existente entre un suburbio de ciudad hispano-americana y otro de ciudad europea. Pero el caso es que el color local se nos fué y hoy queda reflejado en forma plástica por las obras de los pintores de comienzo de siglo sobre todo, incluyendo a hombres de temperamento tan distinto como Sorolla y Zuloaga.

En efecto, pasado el periodo en el que los pintores buscaban el triunfo con la medalla que lo acreditaba oficialmente, con la presentación de grandes cuadros de Historia en las exposiciones nacionales, pasado también un poco el gusto por los cuadritos de género (que a veces tienen mucho interés etnográfico) vino una época en que los temas elegidos para demostrar dominio técnico, maestría en el dibujo y en el color, eran los que ofrecían estas notas del color local, populares, regionales o locales.

Los salones se llenaron así de imágenes lagarteranas, payeses, ansotanos, marinos vascos, pastores extremeños, gitanos, valencianas vestidas con ostentosas sedas, austeros segovianos y serranos, etc. etc etc. Cada pueblo de España parecía tener su pintor representativo, aunque había algunos que, como el mismo Sorolla, tuvieron que representar a todos en un esfuerzo memorable. Zuloaga daba notas sombrías, con brujas, enanos y tipos más de Castilla que de su tierra natal. Pero Hermoso pintaba extremeñas, Viladrich catalanes, Rodríguez Acosta granadinos, los Zubiaurre más vascos que otra cosa, aunque también recurrieron a lo segoviano y toledano.

Hay pintores menos conocidos que llevaron a cabo un esfuerzo documental considerable, reproduciendo al detalle en cuadros de estos, joyas, encajes, bordados. Así algunas de sus obras pasaron al Museo del Pueblo Español, fundado hace ya más de medio siglo y que sigue en estado fantasmal, o metido en su redoma como «El diablo cojuelo», en espera de que algún incauto le saque de ella.

En este mismo sentido se realizó un esfuerzo considerable y callado en la «Escuela de Cerámica» fundada y dirigida durante bastantes años por el crítico de Arte don Francisco Alcántara. Trabajaron en ella durante una veintena de años grupos nutridos de pintores jóvenes que salían de Madrid y que pintaban y dibujaban en distintas zonas de León y Castilla sobre todo: la Maragatería, la Alberca, en tierras de charros y zamoranos.

Es inmensa la cantidad de estudios del natural que se les debe y que han sido conservados (con gran peligro de desaparición durante la guerra) en la misma Escuela, gracias al desvelo de personas poco apoyadas, como casi siempre pasa.



Archivo de la E.M.C.M.

Pero aquí están, al fin, como muestra de una inquietud, de un noble quehacer colectivo.

Aquí está también reflejado el viejo "color local" que empezó a apagarse allá hacia el año 1925, cuando todavía se podían recoger en uso los trajes populares de las distintas tierras de España, como lo demostró la exposición celebrada aquel mismo año. Después al color local le han sucedido otras cosas.

En algunas partes pueden hablar, lisa y llanamente del «horror local», con su sucesor indigno.

Cuenta Alejandro Dumas en alguna parte que, en cierta conversación con un viejo dramaturgo francés, clasicista, éste le dijo que en su época todavía no se había descubierto el color local. Nosotros hemos visto su desaparición: pero no los resultados literarios, pictóricos y musicales de su heredero, es decir, del «horror» aludido. Y desgraciadamente los hombres de mi edad, tampoco podremos ver el fin de su existencia. Certifiquemos, una vez más, que «así fue».

En el trabajo del etnógrafo, del antropólogo de hoy, existe la parte dedicada a las defunciones, que no es la más agradable precisamente. Pero en términos teóricos sería curioso llevar a cabo una averiguación sobre este proceso dramático que podría denominarse «arqueologización» de la Cultura; y su dramatismo se da precisamente, cuando en el ámbito político se habla (o acaso se cacarea o grazna) más de «identidades», de particularidades étnicas, de características indelebles y permanentes.

Pero este no es el tema de ahora.



Francisco Alcántara
Fundador de la Escuela de Cerámica
(fotografía tomada de la revista
Nuevo Mundo, 8 de abril de 1932)

FRANCISCO ALCANTARA: SEMBLANZA DE UN CRITICO DE ARTE

Antonio Sama

Al comenzar estas líneas sobre el fundador de la Escuela de Cerámica, hay que decir ante todo que no se trata de un estudio definitivo y completo sobre el tema, sino más bien, de un recorrido general por los aspectos más sobresalientes de su biografía y pensamiento estético. Muchos son los aspectos borrosos y aún desconocidos que todavía quedan por esclarecer sobre la vida de éste que, sin duda, fue uno de los protagonistas de la ardua polémica cultural de la España contemporánea. Muy conocido por sus coetáneos, amigo de las figuras más sobresalientes de la época (Galdós, Cossío, Zuloaga, Azorín, Valle Inclán, Vázquez Díaz...) y citado como uno de los principales críticos de arte, la personalidad de Francisco Alcántara sin embargo, requiere urgentemente un profundo estudio que ponga de manifiesto su gran talla y saque del olvido otras facetas no relacionadas con la Escuela de Cerámica.

Efectivamente, este andaluz de Pedro Abad desarrolló una actividad muy variada, siguiendo quizá el ideal renacentista de abarcar conocimientos en el mayor número de disciplinas posible, ideal que quedó reflejado en el modelo de enseñanza de la Escuela de Cerámica.

Además de su faceta más conocida como crítico de arte, Alcántara era también tenido por literato y pintor aunque desgraciadamente de estas actividades creativas apenas sabemos alguna cosa. De la primera, podemos encontrar dos testimonios en el diario madrileño «La Opinión»: «Ignacia» (11 de agosto de 1887) y «Dos días de la vida de un pobre» (16 de septiembre de 1887). Ambos son relatos dentro de una línea naturalista y con un marcado acento social, como el mismo título del segundo lo indica, que ponen de manifiesto la preocupación por todos los aspectos de la vida nacional que tan tempranamente inquietaba al joven escritor.

De su labor pictórica tan sólo conocemos la mención que hizo Angel Avilés (1) y dos noticias aparecidas en sendas publicaciones: en «La Opinión», el mismo Francisco Alcántara nos relata una excursión al Guadarrama provisto de sus utensilios para pintar un cuadro (2), y posteriormente, en 1919 un periodista lo considera como un «maestro en el dominio de la luz» (3). En la exposición, se puede contemplar una de las pocas pinturas de él conocida; realizada a la acuarela, al parecer fue la última que hizo, según reza la inscripción que se puede leer en ella.

Es una lástima no conocer más profundamente su obra ya que esto ofrecería la posibilidad de contrastarla con los criterios estéticos abundantemente expuestos desde su columna periodística y recuperar a un buen pintor.

Por otra parte, Francisco Alcántara fue también licenciado en Derecho y trabajó en la renovación pedagógica, no sólo con la creación de la Escuela de Cerámica de Madrid, sino mucho antes, ya en 1882, participando en el Congreso de pedagogía celebrado en Madrid, fundando el Colegio Hispano-Americano en el mismo año, o siendo profesor de la Escuela de Artes y Oficios.

En suma, vemos a Alcántara participando activamente y desde los más diversos frentes, en la renovación de la sociedad española, como consecuencia de una clara conciencia de la decadencia del país. Esta

actitud le lleva a relacionarse con los institucionistas y a adoptar unas posturas francamente progresistas para su época. De la misma manera que los miembros de la Institución, Francisco Alcántara se convierte en un precedente del regeneracionismo español.

Aunque habitualmente se habla de esta vinculación de don Francisco y la Escuela de Cerámica a la Institución Libre de Enseñanza, de momento no se han ofrecido datos fehacientes que la demuestren. La relación habría de venir sobre todo a través de Manuel Bartolomé Cossío, el institucionista más preocupado por las cuestiones estéticas quien, al parecer, tuvo amistad con el fundador de la Escuela y pudo influir en la fundación de ésta. En todo caso, lo que está fuera de toda duda es la gran afinidad existente entre los presupuestos pedagógicos de Francisco Alcántara y los de los institucionistas, hasta el punto que resulta sorprendente comprobar la ausencia de testimonios en este sentido, incluso dentro del mismo «Boletín» de la I.L.E. En efecto, la coeducación, la libertad creadora, las colonias escolares, el contacto con el natural y, en fin, la aspiración a dar una formación integral a los alumnos, son principios que desarrollaron tanto los hombres de Giner de los Ríos y Cossío como los de Alcántara en la Escuela de «La Tinaja», pero que ya se hicieron presentes también en el ideario del Hispano-Americano de 1882.

El contacto con el natural es uno de los preceptos que más arduamente defendió Francisco Alcántara, verdadero adalid del naturalismo desde su columna de crítico, y consecuencia de él es el carácter abierto, al aire libre, que adoptaron las clases en la Escuela de Cerámica, y también las campañas de verano, fruto de las cuales son la mayoría de las acuarelas que se presentan en la exposición. Esto sintoniza evidentemente, además de con las teorías higienistas de la época, con el cientifismo propio de la misma que lleva a los institucionistas a visitar con sus alumnos los museos, las calles y las fábricas de Madrid, primero, y luego de otras provincias o incluso el extranjero. Desde este punto de vista, las excursiones se plantearon como una «protesta enérgica contra el vicio de prescindir del examen directo o inmediato de las cosas para conocerlas» y como «el estudio real y positivo de España», que era como entendían los hombres de la Institución que debería ser el trabajo verdaderamente patriótico (4).

Nada podría poner de manifiesto de forma más clara la relación de Alcántara con este movimiento que pusieron en marcha los krausistas españoles, que un artículo firmado por él mismo en «La Opinión» al que ya nos hemos referido: «Lo que dicen un quitasol y una caja de pinturas». Apenas un año después de haberse constituido «La Sociedad Nueva para el Estudio del Guadarrama», uno de los principales hitos de la Institución en el orden de ese cientifismo antes mencionado, el autor ofrece una descripción entusiasta de la Sierra del Guadarrama, paisaje madrileño que los institucionistas, con MacPherson a la cabeza, descubrieron y difundieron siguiendo los pasos de Casiano del Prado (5).

Por último, antes de concluir estas líneas dedicadas a analizar la relación entre Francisco Alcántara y la I.L.E. no nos resistimos a contemplar la posibilidad de que este crítico de arte radicado en Madrid y licenciado en Derecho, hubiera entablado algún tipo de relaciones con Francisco Giner de los Ríos, quien por la época en que Alcántara estaría estudiando la carrera, impartía sus cursos de doctorado sobre Filosofía del Derecho y Derecho Internacional Público en la Universidad madrileña. De esta manera, también podría haber coincidido con Manuel Bartolomé Cossío, quien como Menéndez Pelayo o Leopoldo Alas, entre otros, asistían a la Facultad de derecho por aquellos años. Esperemos que algún día, futuras investigaciones puedan venir a corroborar o desmentir este supuesto.

El papel de Alcántara como crítico de arte es una de sus facetas más conocidas, pero no por ello apreciada en toda su importancia. De ésta da idea la variedad y calidad de las publicaciones en las que participó con su afilada pluma: «La Opinión», «El Imparcial», «El Sol», «La Justicia», «La Esfera», «Bellas Artes», «La Construcción», etcétera.

En la primeramente citada, un efímero diario madrileño ligado muy directamente al Partido Liberal, comenzó a colaborar en mayo de 1887, aunque es muy probable que algunos artículos aparecidos en 1886, sin firma, se deban al mismo. Aquí coincidía con plumas como las de «Clarín» y Hermenegildo Giner de los Ríos, el hermano menor de don Francisco, que siempre se mostró muy sensible al tema de la educación artística y las artes industriales.

Paralelamente, también participaba en «La Justicia» y después escribió regularmente para El Imparcial, donde trabó amistad don Ortega Munilla, y a través de éste, con su hijo, José Ortega y Gasset. La influencia de Alcántara sobre el autor de «La España invertebrada» debió ser bastante intensa, pues se sabe que Ortega se refería a él llamándole «mi maestro».

En «El Sol» aparecieron unos artículos con su firma a los que hay que remitirse forzosamente para el estudio de lo que fue la Escuela de Cerámica y sus campañas de verano durante la época fundacional. Además, don Francisco publicó un catálogo razonado de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897 y sabemos que escribió algún libro, sin que se puedan concretar más datos sobre el mismo.

En cuanto a las ideas estéticas se refiere, Francisco Alcántara es, ante todo, el paladín del naturalismo o el realismo (pues todavía no diferenciaba este crítico entre esos dos conceptos que luego fueron deslindados por la historiografía artística) en las artes españolas, que por entonces se hallaban estancadas en un ya caduco romanticismo, pero hay que decir también que su pensamiento incorpora otro tipo de consideraciones no meramente estéticas, las cuales son un reflejo del contexto histórico de esa España finisecular. Nos referimos al enfoque pedagógico que continuamente aparece en sus escritos y a la reivindicación de lo nacional español, una de las características más sobresalientes de su teoría artística. Además, habría de tenerse en cuenta una muy probable influencia, aunque sólo sea parcial, del movimiento que encabezara en Inglaterra William Morris, sobre todo en lo que se refiere al respecto por el oficio y la consideración social de la obra de arte.

Erigirse en defensor acérrimo del naturalismo suponía en esta época situarse al lado de las posturas más progresistas que se podían dar en este país, bastante retrasado con relación a Europa. Progresistas no sólo desde el punto de vista artístico, sino también político, porque el realismo se convirtió en una bandera de la burguesía media liberal. Galdós y «Clarín», introdujeron esta corriente en la literatura, Carlos de Haes y sus discípulos especialmente Beruete, en la pintura. Alcántara es uno de esos pocos críticos que, como Jacinto Octavio Picón, defiende y anima esa línea emprendida por los pintores mencionados, a los que habría que añadir algunos más que, como ellos, se apartan de la pauta oficial marcada por la Academia.

El 17 de mayo de 1888, el futuro fundador de la Escuela de Cerámica firmó un artículo en «La Opinión» titulado «El Arte realista», el cual supuso como un manifiesto de esta corriente artística y, de hecho, fue publicado en la primera página del periódico. En él se podía leer lo siguiente:

«aquella paleta en la cual reinaban orden y método inalterables, fue transformada por áspera brocha, a cuyas cerdas llegan hoy las palpitaciones del artista y sus nervios más sensibles hasta quedar en un caos de luz y sombras»

Efectivamente, para Alcántara «realismo» significaba prescindir de todo aquello que supusiera una mediación entre el artista y la naturaleza (reglas, métodos, cánones, etc.) y, por lo tanto, una coerción sobre la «impresión individual, que es la única que constituye la esencia de toda obra de arte» (6). Cualquier tipo de convencionalismo es llegado a ser considerado como «criminal».

Sin embargo, si estas opiniones así expuestas pueden hacernos pensar en una modernidad radical de las propuestas estéticas de don Francisco, hay una serie de «contaminaciones ideológicas» que introducen elementos conservadores. Una de éstas es la dimensión moral que debe tener la pintura:

«los asuntos verdaderamente pictóricos son aquellos en que la figura humana, distinta y claramente expresada, destella un carácter moral, concreto y abstracto distinto» (7)

Esto es debido, por una parte, al principio educador que concede a la actividad artística, pero por otro al peso de una tradición que se quiere reivindicar: el barroco español del siglo XVII (época, por supuesto, en que la pintura se justificaba por representar «asuntos de moral importancia»). La razón de esto hay que buscarla en ese movimiento intelectual, con el que Alcántara y los institucionistas entroncan, que partiendo de

la conciencia de la decadencia del país, buscan su regeneración y modernización a partir del estudio psicológico de lo nacional siguiendo las influencias de Taine (8).

Alcántara encuentra que esas esencias nacionales donde se hallan mejor representadas en el naturalismo español del siglo XVII:

«el espíritu español, por naturaleza, produce espontáneamente el naturalismo sencillo que llevaron a su máxima expresión el Greco, Velázquez, Ribera, Murillo y Claudio Coello» (9)

Además, Francisco Alcántara como los noventaiochistas luego, asimila España a Castilla, y la región central significa para él severidad y austeridad, igual que para Giner de los Ríos representaba «virilidad». Así pues, austeridad y severidad, atributos de los españoles, sumados a la dimensión moral, son características de este realismo:

«se acerca la hora en la que se ha de pedir al artista severidad, mucha severidad, porque la turba de pintores joyeros, nimios, pulidos... ha envilecido la noble pintura de Rafael, Ticiano, Velázquez y Murillo. Hay que apartarse de la complacencia con lo trivial, la transacción con lo bonito» (10)

Teniendo en cuenta estos precedentes, se comprende que muchas de las corrientes de la pintura contemporánea incluida el impresionismo, fueran tildadas de «afeminamiento moderno» por este acerado crítico, mostrando un rechazo a lo más vanguardista de la época común, por lo demás, hasta a los artistas españoles más avanzados, como Aureliano de Beruete.

Sin embargo, don Francisco debió de evolucionar con el paso de los años, como el propio Beruete, según lo demuestra el que Vázquez Díaz le hiciera un retrato y la dirección innovadora que imprimió a la escuela, pues hay que decir que su actitud nunca fue cerrada ni, por supuesto, se convirtió en una incitación a la copia de los maestros del siglo XVII. Muy al contrario, siempre advirtió contra los peligros de ésta y mantuvo posturas en ocasiones muy innovadoras. Por ejemplo, en una serie de artículos de 1887 defendió el género de paisaje realista que no acababa de ser comprendido por la Academia, precisamente por carecer de ese criterio moral que tenían las grandes composiciones históricas. En otra ocasión formula una arriesgada opinión para los tiempos que corrían, defendiendo las bondades del boceto frente al correspondiente cuadro acabado, porque le parecía más expresivo, y la siguiente frase, escrita a la vista de algunos estudios de Rosales y otros pintores, supone la antesala de la aceptación del impresionismo:

«...aciertos de una sola sesión, obras rápidas y expresivas, ricas de gracia y modernismo de las que necesariamente tendría que ocuparse todo crítico que pretendiera apreciar en su justo valor hasta donde la pintura moderna se propone llegar en el arte de sorprender las bellezas que produce la luz descomponiéndose sobre las carnes, las ropas, los objetos...» (11)

El aspecto pedagógico antes aludido que relaciona de alguna manera a Alcántara con la I.L.E., es importante no sólo porque muchas de sus críticas van dirigidas hacia el método neoclasicista de enseñanza en las academias, sino porque en su espíritu regeneracionista, el arte tiene una importante función como educadora del gusto nacional:

«la prensa, los centros de instrucción y recreo, los centros de enseñanza, deben ser focos de donde irradie sobre el país caluroso interés por todas las manifestaciones del arte» (12)

Desde este punto de vista, la fundación de la Escuela de Cerámica en 1911, cierra con total coherencia una larga andadura en pos de una idea nueva de enseñar las artes por parte de Francisco Alcántara. El hecho de que eligiera una escuela de cerámica en vez de una de pintura puede deberse a la «importancia social educadora de las artes decorativas» (13) como él mismo escribió en una ocasión, y también a que la ce-

rámica es una de las manifestaciones artísticas que posee raigambre y características más específicamente españolas. Aquí, en su escuela, Alcántara podría llevar a cabo su ideal de enseñanza, que no era otro sino el del taller donde Pacheco enseñó a Velázquez los rudimentos de su oficio.

Para acabar esta breve reseña de Francisco Alcántara como crítico de arte, hay que hacer una mención a algunos méritos que no deben dejar de reconocérsele.

El primero es su importante contribución a la recuperación del Greco, a propósito del cual escribió numerosos artículos, siendo el más significativo uno de 1887 titulado «El Greco, precursor de Velázquez» (14). En éste y en tan temprana fecha, Alcántara plantea por primera vez, adelantándose a Cossio, la influencia que el Greco supuso sobre Velázquez, especialmente en la utilización de los grises o de la «gama ciánica».

También es necesario reconocerle una gran labor en el estudio histórico del arte español, así como de la recuperación de muchos edificios olvidados, sobre todo de los situados en Madrid. Alcántara, junto con algunos otros, es también un descubridor de esta ciudad hasta entonces poco considerada, pero que ahora, al encontrarse sus paisajes representados en los fondos de los cuadros velazqueños, adquiere nuevo interés. Incluso se podría decir que es un precursor del «madrileñismo», puesto que a su Escuela le quiso dotar de un carácter nacional y madrileño a la vez.

LA ACUARELA, PROCEDIMIENTO NATURALISTA

El hecho de que las pinturas que se presentan en la exposición estén hechas con la técnica al agua no es casual. La acuarela, a principios del siglo XX es un procedimiento relativamente nuevo, por lo menos en España, donde, exceptuando los antecedentes aislados, se introdujo hacia 1866 a través de los pensionados en Roma, con Fortuny a la cabeza. Pronto, la novedosa técnica suscitó gran sensación y comenzaron a organizarse centros de acuarelistas a partir de 1869, primero en los locales de la Escuela Superior de Pintura, donde se estudiaba la acuarela por la noche a la luz de un potente foco, y luego en varios sitios más. Un poco más tarde, en 1874, se fundó la Sociedad de Acuarelistas, y en 1878 el Círculo de Bellas Artes, donde también se estudió la pintura al agua.

La historia de este procedimiento pictórico en España fue recogida precisamente por Alcántara en unos artículos para «La Opinión» (15) lo cual nos demuestra el interés que mucho antes de crearse la Escuela, había tenido su fundador por la acuarela. Este interés no hacía sino reflejar la gran polémica que se estaba desarrollando en aquella época sobre la novedosa técnica que influyó notablemente en el desarrollo de la pintura contemporánea. Sus cualidades transparentes daban una luminosidad desconocida hasta entonces en los densos cuadros al óleo sobre fondo preparado, y por eso se convirtió en un procedimiento ideal para los estudios del natural y, por consiguiente, para Alcántara, que estaba preconizando el realismo. Además, su práctica requiere unas condiciones de espontaneidad y seguridad (ya que no se puede rectificar) que garantizan el reflejo de la personalidad del ejecutante, cosa igualmente importante para don Francisco. Por si fuera poco, el ya citado Taine había manifestado en sus escritos la preferencia hacia esta técnica que según él, plasma en las obras las características de su autor, su escuela y su tiempo.

La acuarela, pues, se mostraba como el medio más eficaz para los intereses estéticos y pedagógicos de Alcántara, pero, por otro lado, era también el más cómodo para hacer la enseñanza al aire libre que era uno de los presupuestos de la Escuela:

«el procedimiento más frecuente es la acuarela, que mediante unas hojas de papel, una brocha gorda y áspera y cinco o seis capsulitas de color, puede hacerse en casa, en la Escuela, en los caminos, por todas partes, sin el auxilio de caballete ni ninguno de los artefactos que suelen sustituir el ajuar del pintor aparatoso, que se muere sin haber encontrado algo digno de su sabiduría» (16)

El gran formato de estas acuarelas, algunas extraordinariamente grandes, puede parecer que contradice algunas de las ideas expuestas por Alcántara en sus críticas a los aparatosos cuadros de historia que se presentaban a las Exposiciones Nacionales, pero no es así, porque hay que pensar que muchas de estas composiciones estaba previsto trasladarlas a paneles de azulejos que debían verse y distinguirse desde lejos.

Se puede comprobar, en cambio, cómo el paso del tiempo ha relajado el pasmo inicial que alguna vez le hizo a Alcántara condenar la utilización del blanco en la acuarela convirtiéndola en «aguadas», ya que en algunas de las pinturas que se muestran aparece el blanco opaco.

Que sea el espectador, ante la contemplación directa de estas espléndidas y frescas pinturas, quien juzgue si estas licencias con respecto a la norma, que son el fruto del más genuino magisterio de Francisco Alcántara quedan justificadas.

NOTAS

- (1) *Discursos leídos ante la Academia de Bellas Artes por el Excmo. e Ilmo. Sr. D. Angel Avilés*. Madrid, 1893.
- (2) Francisco Alcántara, *Lo que dicen un quitasol y una caja de pinturas*, «La Opinión», 2 septiembre 1887.
- (3) Alberto Leguía, *La Escuela de Cerámica*, «Toledo» m.º 125, 15 julio 1919.
- (4) Acta fundacional de la Sociedad Nueva para el Estudio del Guadarrama, publicada en el Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, 1886.
- (5) Bernaldo de Quirós, *Descubrimiento del Guadarrama*, B.I.L.E., 1918, n.º 694, págs. 27-31.
- (6) Francisco Alcántara, *El Paisaje*, «La Opinión», 15 junio 1887.
- (7) Francisco Alcántara, *La Exposición Nacional de Bellas Artes*, «La Opinión», 16 mayo 1887.
- (8) Sobre la influencia de Taine y el papel de la Institución en el desarrollo de una estética realista ver Mana del Carmen Pena, *Pintura de paisaje e ideología*. Taurus. Madrid, 1982.
- (9) Francisco Alcántara, *La Exposición Nacional de Bellas Artes*, «La Opinión», 26 mayo 1887.
- (10) Francisco Alcántara, *La galería de cuadros de don Angel Avilés*, «La Opinión», 17 noviembre 1887.
- (11) Francisco Alcántara, *Ibid.*, 28 noviembre 1887.
- (12) Francisco Alcántara, *La Exposición Nacional de Bellas Artes*, «La Opinión», 23 mayo 1887.
- (13) Francisco Alcántara, *La escuela de Cerámica de Madrid. Su exposición en los patios del Ministerio de Estado*, «El Sol», Madrid 11 junio 1919.
- (14) Francisco Alcántara, *El Greco, precursor de Velázquez*, «La Opinión», 25 octubre 1887.
- (15) Francisco Alcántara, *La acuarela en España*, «La Opinión», 25 octubre, 15 y 26 noviembre de 1887.
- (16) Francisco Alcántara, *La Escuela de Cerámica de Madrid...*, «El Sol», Madrid 11 junio 1919.

APROXIMACION CRITICA A LAS ACUARELAS DE LA ESCUELA MADRILEÑA DE CERAMICA

Begoña Torres

Viendo las diferentes acuarelas de los alumnos de la Escuela Madrileña de Cerámica, que emergen hoy a la luz en esta exposición, me reafirmo más en la idea de que la Historia del Arte ha sido siempre la Historia de las excepciones. Efectivamente, no ha habido hueco en sus páginas para todos estos trabajos, considerados muchas veces como secundarios y seguramente, esto creo al menos, más importantes en su tiempo, más numerosos, más operantes y efectivos.

Este es el caso de la obra ante la que nos encontramos, hasta hoy injustamente olvidada, y que se manifiesta como un documento de primera línea para el conocimiento de un determinado momento de la cultura española contemporánea, desarrollado a grandes rasgos entre los años veinte y cuarenta.

Ante todo, y como primer punto, debo señalar una importante salvedad para la mejor comprensión de estas acuarelas... y es que se trata precisamente de eso, de acuarelas, de impresiones, bosquejos y estudios, en fin, de ejercicios prácticos, fruto de una determinada enseñanza, sin pretensiones de obra maestra terminada. Todo ello teniendo en cuenta, claro está, que la pintura tiene su técnica, su mecánica y su oficio y que la acuarela, es un procedimiento que exige, como ningún otro, una práctica asidua.

Lo que sí está claro, es que una nota que caracteriza a todas ellas, es el hecho de que no se trata de pinturas de «estudio», sino que se atienen siempre al trabajo ante el natural, en la más rigurosa y veraz disciplina del aire libre, consiguiendo muchas de ellas una calidad extraordinaria.

En todos los casos, se huye de las falsas valentías, de las afectaciones, de la retórica, atendiendo siempre al buen gusto, a la calidad del color y a la fidelidad técnica al medio empleado: LA ACUARELA.

No podemos pasar por alto, en cuanto a «política educativa» se refiere, la relación del fundador de la Escuela, don Francisco Alcántara, con la Institución Libre de Enseñanza. Esta, ejerció un papel decisivo en una nueva toma de conciencia y búsqueda de horizontes, en los que de un modo verdadero, se expresará la auténtica personalidad de España, de nuestro carácter y nuestra historia.

La Escuela de Cerámica, se hace difusora de esta ideología, mediante una educación basada en el rigor científico, siendo una de sus metas, la investigación de las costumbres y del folklore, así como la revalorización de toda nuestra cultura olvidada.

Por ello, la acción docente llevada a cabo por la misma, difiere claramente del panorama imperante en Madrid por aquel entonces. De esta manera lo expresa Lago Silvio:

«Así, desde el primer momento los alumnos de la Escuela..., son colocados frente al modelo vivo, a la naturaleza expresiva y sugeridora, se les enseña el dibujo y el color al mismo tiempo, encauzando los instintos y el temperamento, más o menos propicio, con una libertad emocional que no se encuentra fácilmente en esas Academias y Escuelas favoritas del Estado...» (1)

El Madrid oficial, sede de la Academia de San Fernando y de las Exposiciones Nacionales, se había convertido, efectivamente, en la sede de todo academicismo y de toda postura regresiva, integrada en toda una mecánica de medallas, recompensas, crítica e indiferencia general.

Así, en este ambiente oxidado, fue apareciendo una nueva posición estética, que prestigió los nuevos modelos y las avanzadas técnicas, con el argumento esencial de que se identificaban con una tradición nuestra, que no había sabido reconocer la crítica oficial. Tanto los temas como los significados se convirtieron en otros.

Y esto es precisamente lo que tenemos ante nosotros, el producto del trabajo laborioso de unos alumnos, que tanto técnica como artísticamente, no tienen mucho que envidiar al de nuestros más preciados pintores. En este caso, sin necesidad de citar nombres, sin pretensiones, sin efectismos... y, sin embargo, siendo claro exponente de una labor pedagógica y renovadora del panorama artístico.

Ahora bien, a continuación, y antes que nada, me atreveré a subrayar dos tipos de análisis diferentes de las acuarelas expuestas en esta ocasión: por un lado, un análisis temático-iconográfico y, por otro un análisis técnico-artístico.

En lo que al primer aspecto se refiere, es decir, el análisis temático, nos resulta de lo más sugerente la cita de don Francisco Alcántara en su Memoria del Curso 1916-17:

«En esta Escuela se busca, se acecha, se persigue la vida, y, por lo pronto, sin presuntuosas selecciones.»

Y en verdad, supieron interesarse tanto por la figura humana, como por interiores y paisajes. Podríamos encorsetarlos en la etiqueta de «realistas», pero de alguna manera, el realismo de estos artistas, aspira a conciliar la tradición con lo que conocemos por modernidad.

El tema de carácter regionalista, es el que más abunda. En este sentido, el regionalismo se integra, no sólo con unas ciertas modalidades de reivindicación política y social, sino, sobre todo, con la necesidad de dar una continuidad y un sentido de la diversidad cultural, de la forma que ya lo había expresado la generación del 98.

Realmente, la labor de la Escuela, reflejada en estas acuarelas, puede ser englobada en lo que ha venido a denominar E. Aguilera como «política de salvamento» de nuestro folklore en riesgo(2). Junto a ella, hubo otras alternativas en este intento, igualmente loables, como es el caso de la Exposición del Traje Regional e Histórico, que se celebró en Madrid el año 1925, organizada por la duquesa de Parcent y que posteriormente y, tras muchas dificultades, acabaría integrándose en el actual Museo Nacional del Pueblo Español.

No debemos olvidar tampoco, que el propio Sorolla, amigo personal de Francisco Alcántara, se asesoró con este a la hora de realizar sus bocetos de trajes regionales para la Hispanic Society.

Volviendo otra vez a las acuarelas, diremos que, por lo general, adoptan una temática rural, agreste, respetuosa y fiel con la naturaleza y con su propio entorno. Se trata de motivos tradicionales: paisaje rural, pueblos, marina, el retrato, la figura, el tema de estudio de la naturaleza muerta, etc. Siempre con una base constructiva, a la que la pintura a la acuarela no ha renunciado nunca.

El elemento popular, será el que más importancia tenga como temática pictórica, tratado de una forma sencilla y simplificada. Son lugares casi marginales, primarios. Las figuras humanas, se convierten en símbolo del arraigo de las personas en su espacio natural. Hay una verdadera afirmación del valor del hombre como centro de referencia y base de todo un sistema de sugerencias creadoras.

En el tema paisajístico, serán los postulados de la pintura al «plein air», implantada a fines del siglo XIX por Carlos de Haes, los que más plenamente supieron responder a sus exigencias de lograr una verídica captación de la realidad. Así, encontramos ecos de Beruete, de Sorolla, de Rusiñol, etc.

Por último, falta por analizar el aspecto técnico-artístico. Queda claro que, hasta cierto punto, cada acuarelista lleva su personalidad a cuestras y, por ello, de ningún modo, son absolutamente englobables en una sola tendencia artística.

Si tienen, sin embargo, raíces comunes, como son, un cierto respeto a la tradición, una peculiar personalidad y la adhesión a los postulados didácticos de la Escuela.

En otro orden de cosas, es evidente, que la propia técnica, en este caso la acuarela, mediatiza fuertemente los resultados. Estos artistas, participan en general del arte figurativo, manteniéndose algo distanciados de los estímulos y movimientos que iban sucediéndose durante la primera mitad del siglo XX; incorporando a sus obras la luminosidad y espontaneidad de los impresionistas; en ciertos casos, el cromatismo y el contraste de los Fauves, e incluso, algunos de los esquemas de composición más nuevos.

Por lo tanto, dependiendo de la personalidad de cada uno, las influencias recibidas son diversas. Domina generalmente, un «luminismo», próximo a Sorolla, de marcado carácter realista y costumbrista, que se empapa, en muchas ocasiones, de un gusto decorativista proveniente del Modernismo, o bien, de una temática y minuciosidad que recuerdan a Fortuny, e incluso, hallamos también ecos de un cierto Impresionismo, que nos recuerda la última etapa de Beruete. Estas concomitancias, son extensibles a otros pintores como Anglada, Zuloaga, Vázquez Díaz, etcétera.

El paisaje es suelto de pincelada y cargado de atmósfera, preocupado por el uso de la «mancha» y los efectos de contraluz. La luz, se trata de una manera vereista, sin intenciones esteticistas, como consecuencia de la voluntad de perpetuar que se refleja a la vista.

A grandes rasgos, podemos apuntar como notas generales, la síntesis de forma y de colores, la espontaneidad y la fuerza de ejecución de una solución rápida. Parece como si el agua, impregnada de color, recorriera la superficie del soporte, creando ella misma las diferentes formas. Mantienen los fondos sin preparar, en la mayoría de los casos, siendo el blanco del papel el que hace irradiar claridad a la pintura. El color se gradúa de la oscuridad a los valores claros del fondo, buscando la luz.

La pincelada puede ser «alla prima», con pinceles gruesos, o bien pincelada «menuda», más atenta al grafismo de la imagen, jugando siempre con el blanco del fondo y empleando un toque mínimo de pintura aplicado a la punta del pincel.

Muchas veces, el enfoque de los motivos, se ve influido por la visión fotográfica, renovadora de toda pintura europea. No debemos olvidar que fueron muchos los fotógrafos, Laurent, Ortiz Echagüe, etc., que adoptaron la misma temática popular.

Resumiendo, apreciamos una síntesis de formas y colores, una espontaneidad y frescura, una abstracción de gentes y cosas, que nos hace recordar la frase del gran acuarelista S. Sargent: «en arte, todo lo que no es indispensable, es perjudicial».

(1) Lago Silvio: *la Escuela de Cerámica*, «La Esfera», VI, n.º 287. 1919.

(2) Aguilera, E.: *Los trajes populares de España vistos por los pintores españoles*, Edic. Omega, Barna. 1948.



Curso de verano en Estella.
En la huerta de Echevarria.
Fotografía E. Badillo.
Archivo de la E.M.C.M.

EL INICIO DE UNA EXPERIENCIA: FRANCISCO ALCÁNTARA Y LOS CURSOS DE VERANO

Antonio Perla

En un momento como el presente, en el que nos hemos impuesto la necesidad de recuperar y recoger experiencias, imágenes, vestigios de nuestra cultura, resulta sumamente interesante volver la vista atrás y encontrarnos con un ensayo de tan honda significación como es éste.

Cuando en 1914 Francisco Alcántara realizó el primer Curso de Verano, celebrado en Arenas de San Pedro, no estaba sino poniendo en práctica algunas de las ideas pedagógicas más avanzadas del momento. Sin embargo, no partía de la nada, a sus espaldas tenía toda una experiencia, por lo menos de planteamientos y contaba asimismo, con el respaldo y aliento de muchos hombres. Ya en 1882, cuando dirigía el Centro Hispano Americano del barrio de Argüelles, había mostrado su carácter progresista y de hombre preocupado por la triste situación de la enseñanza en España, sobre todo de la enseñanza artístico-industrial.

Esta misma preocupación y sus planteamientos pedagógicos, son los que le llevan a alinearse con hombres como Cossio y Giner de los Ríos en el Primer Congreso Nacional de Pedagogía, celebrado en 1882. Con respecto a éste, hemos de recordar que los sectores más progresistas lo abandonaron. Este abandono, ha sido considerado como el punto de partida en la decisión de la Institución Libre de Enseñanza de orientarse hacia la enseñanza primaria, a la que Alcántara dirigió igualmente todos sus esfuerzos.

En el Congreso, se defendió la necesidad de adoptar en la enseñanza el método Froebel. Señalemos que ya en el programa del Centro de Educación y Enseñanza Hispano Americano (1), declaraba Alcántara la adopción de dicha disciplina. La adopción del método Froebel, suponía la puesta en práctica de un sistema de enseñanza intuitiva, de búsqueda de la armonía entre hombre y naturaleza y de trabajo en equipo.

En el programa mencionado, se expresaba igualmente la realización, tanto por la Península como por el extranjero, de excursiones de carácter científico y artístico, como confirmación práctica de los estudios. Durante estos viajes, según Alcántara, se realizaban diarios de viaje, se recogía material en forma de colecciones y memorias y todo ello pasaba a engrosar lo que era el Museo Escolar.

De todo esto, sin embargo, nada nos ha quedado, tan sólo la referencia. Pero es enormemente importante destacar, cómo nos encontramos frente a lo que son en realidad, los antecedentes de los Cursos de Verano, es más, del sistema de enseñanza, en líneas generales, seguido años después en la Escuela de Cerámica de Madrid.

Con respecto a las excursiones, tal vez no se pudiera entender esta voluntad viajera y descubridora de pueblos, paisajes, monumentos y gentes, sin remitirnos a ese interés creciente manifestado por las diferentes sociedades excursionistas, científicas y artísticas; por los hombres de la Institución Libre de Enseñanza; por pintores, escultores, fotógrafos y demás personajes viajeros; y claro está, por el propio Francisco Alcántara. En la misma correspondencia de Alcántara, podemos encontrar continuas alusiones a viajes y visitas, realizados por muy distintos lugares. Así, por tomar un ejemplo, en 1909 le escribía a Daniel Zuloaga «este car-

naval pienso zambullirme en la provincia de Guadalajara» (2). Podemos también recordar, sobre aquel interés viajero, la fundación en 1886 de la *Sociedad Nueva para el estudio del Guadarrama*, vinculada a todos esos hombres mencionados; pintores, institucionistas, historiadores, etc. Asimismo, no deja de tener importancia el hecho de que en 1919 —ya se habían realizado cuatro cursos en Arenas de San Pedro—, la Comisaria Regia de Turismo, publicara un libro sobre *Yuste y la Sierra de Gredos*, recogiendo todos aquellos lugares de interés, en los que la Escuela había estado pintando ya.

En su puesta en práctica, los cursos de verano suponían la prolongación de la enseñanza recibida en la Escuela, abarcando, además, lo que para Alcántara eran los mejores momentos del año:

«la época verdaderamente propicia para el aprendizaje, para el estudio, para las prácticas de la pintura especialmente y para la escultura, es la primavera y el verano, temporada desdeñada oficialmente» (3)

Bajo estas y otras premisas, con los cursos se conseguían múltiples objetivos, comenzando por la obtención de una enseñanza sin interrupciones estacionales, pasando por el contacto directo con la naturaleza y el desarrollo de un sentimiento de verdadero compañerismo, hasta llegar a la formación de verdaderos artistas. Se conseguía además fomentar, estudiar y difundir las diferentes formas culturales, artísticas, geográficas y sociales, repartidas a lo largo de toda nuestra geografía. Adquiere este aspecto gran transcendencia, sobre todo teniendo en cuenta la casi absoluta consonancia con el espíritu de la generación del 98 y el pensamiento intelectual en general, en su semblante de búsqueda de las raíces culturales primigenias y auténticas.

La importancia de este punto es patente y, así, Francisco Alcántara, cuando en 1919 escribía sobre los cursos realizados en Arenas de San Pedro (4), la describía con una sentida profundidad, destacando los valores estéticos, artísticos y costumbristas, tales como el hecho de la celebración de los mercados y ferias celebrados cada mes, y la asistencia de los pueblos del rededor. En este sentido, resulta sumamente interesante uno de los artículos escritos por el que se convirtió en sucesor y continuador de su obra, su hijo Jacinto. En él relata, vivamente, la excursión realizada en el verano de ese mismo año a Sejas de Aliste, acompañándolo de una jugosísima descripción de la realidad socio-cultural de esa aldea zamorana. Del inicio del artículo, podemos extraer una declaración de Jacinto, de la que puede deducirse lo que para él tienen las excursiones:

«El arte de una nación se forma y constituye con los elementos geográficos, topográficos, paisajísticos, históricos y folklóricos que la constituyen.» (5).

Sin embargo, y a pesar de todo lo dicho, no ha de entenderse en ningún momento, que la finalidad de las excursiones fuera la de la recogida de datos de diferente tipo. Nada podría aparecérsenos más alejado de la realidad. Los fines han de entenderse como una experiencia educativa-artística global, en la que este aspecto no es más que una parte integrante de un complejo entramado ideológico. Se trataba, en definitiva, de una ruptura de las vías académicas tradicionales.

José Francés, uno de los más destacados críticos de arte de los inicios de este siglo, apoyó en todo momento la iniciativa de Alcántara, y así expresaba, en 1920 lo que puede entenderse como el significado general de estas propuestas:

«No se limitan los alumnos de esta Escuela al aprendizaje de lo que tiene de oficio el arte cerámico; no se cohiben sus iniciativas espirituales y su concepto idiosincrásico con una enseñanza rutinaria y de espaldas a la vida, sin otra mirada que la tradición de temas y procedimientos.

No. Es por el contrario, una excitación constante al libre albedrío, a la contemplación de los motivos palpantes y actuales, a la reintegración absoluta con la Naturaleza.» (6).

La primera excursión se realizó a Arenas de San Pedro, y a ese mismo lugar se acudió en los dos años siguientes. Después vinieron Córdoba, Hoyo de Manzanares, Agreda, Estella, Candelario, La Alberca, Ansó, Val de San Lorenzo y muchos otros más nombres, siempre con algo entrañable que aportar.

Sobre cuáles fueron los motivos que le impulsaron a Alcántara a elegir Arenas de San Pedro como centro del primer curso de verano, poco sabemos, pero sí sabemos cómo había quedado maravillado por la belleza de estos parajes.

«Arenas de San Pedro es una villa histórica, de escasa población situada en uno de los regazos más bellos, espléndidos y encantadores que la madre tierra tiene para acoger las inquietudes perdurables de su pobre hija la Humanidad.» (7)

A su fascinación por el paisaje, habría que añadir la riqueza en cuanto a tipos, costumbres y vestidos populares que aportaba el lugar. Otro punto que habría que tener en cuenta es el de la relativa cercanía de Madrid, así como la posibilidad de realizar el viaje en dos jornadas, haciendo un alto en casa de Juan Ruiz de Luna, en Talavera, de lo que nos queda constancia no sólo oral, sino escrita, a través de la correspondencia del propio Alcántara.

También sabemos que estuvo en Arenas antes de 1914, y podemos firmar con casi total seguridad, que con el cometido de preparar el primer curso, que iba a realizarse dicho año.

Aniceto García Villar, uno de los primeros alumnos que tuvo la Escuela de Cerámica y profesor de ésta hasta su jubilación, ha dejado tras de sí su labor como acuarelista, fotógrafo y ceramista. A él se deben un gran número de las placas fotográficas existentes en la Escuela, ya que desde 1920 fue quien se encargó de la labor fotográfica. En septiembre de 1985 le entrevisté, tenía entonces 89 años y una envidable memoria. De dicha entrevista es este relato sobre el transcurso de uno de los primeros viajes a Arenas de San Pedro:

«Recuerdo el primer viaje que hice yo (a Arenas de San Pedro). Salimos a las 8 de la mañana de Madrid, de la estación de las Delicias, y nos llevaba don Enrique Guijo. Jacinto y Fernando (los hijos de Alcántara) ya estaban allí y Ruiz de Luna (Juanito) iba desde Talavera. Máximo (Rodríguez) vivía en Arenas. Carlos Moreno, Joaquín Bustillo, Enriqueta Guijo, Amador Serrano, salíamos de Madrid, íbamos en el tren de las delicias hasta Talavera y al llegar a Talavera nos quedábamos allí a comer en casa de los Ruiz de Luna, comíamos y dormíamos allí. Por la mañana íbamos a dar una vuelta por Talavera, pero por la tarde a pintar un cacharro y lo dejábamos allí para cocer.

Había que salir a las cuatro de la mañana de Talavera. Íbamos a una churrería a desayunar y de la churrería salía la diligencia de caballos para Arenas de San Pedro. No era una carretera, era un camino un poco arreglado. Iban los cinco caballos tirando del coche de caballos y había el cambio de caballos. Llegábamos a las tres de la tarde a Arenas, desde las cuatro de la mañana.» (8)

Durante tres años seguidos transcurrieron los cursos en Arenas. Allí, en el Palacio, el alcalde les habilitó unas habitaciones en donde crearon un estudio. Pensó entonces Alcántara crear un centro veraniego estable, donde acudirían los principiantes de la Escuela, pero sólo los principiantes, ya que el resto, los más formados, estaban destinados a otra misión; era «indispensable conducirlos por todas las rutas artísticas de Iberia». Así comenzaron a recorrer algunos de los puntos más significativos de nuestra geografía.

Todo parece indicar, que fue en 1919 cuando se llevó a cabo la primera exposición con el resultado de las excursiones; acuarelas fundamentalmente. Por lo menos, hasta esta fecha no tenemos noticias de exposición alguna, y si sabemos sin embargo, que en esa exposición de 1919 se expuso el material de las tres excursiones realizadas a Arenas y las dos de Córdoba posteriores. Por todo ello, parece lógico pensar que fuera, esta de 1919, la primera exposición.

Se celebró en los patios del Ministerio de Estado, lugar donde se siguieron llevando a cabo en años posteriores, hasta que comenzaron a montarse en el Círculo de Bellas Artes, allá por el año 24. Pronto se hizo eco la prensa de estas muestras, que fueron año tras año efectuándose desde aquella primera.

No mostramos ahora el resultado del curso pasado, tampoco es necesario el carácter «preponderantemente pedagógico», del que Alcántara hablaba en aquella primera exposición. Mucho tiempo ha pasado desde entonces. Ahora, traemos al recuerdo una experiencia cuyo fin último fue el de defender un espacio que al mundo de la cerámica le pertenecía.

NOTAS

- (1) Alcántara, Francisco: *Programa Prospecto del Colegio del Barrio de Argüelles*, Centro Hispano Americano de educación y enseñanza. Madrid, 1882.
- (2) Carta de F. Alcántara del 14 de febrero de 1909, en Quesada Martín, M.^a J.: *Daniel Zuloaga. Ceramista y pintor*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1984, Tomo III, Doc-705.
- (3) Alcántara, F.: «En los patios del Ministerio de Estado. Exposición de la Escuela de Cerámica. Los cursos de verano en Arenas de San Pedro y en Córdoba». *El Sol*, 13 junio 1919.
- (4) Ibidem.
- (5) Alcántara, Jacinto: «Los cursos de verano de la Escuela de Cerámica. El de este año en Sejas de Aliste», *Construcción Arquitectónica*. Octubre, 1928.
- (6) Frances, José: «La Escuela de Cerámica», *El Año Artístico*, 1920.
- (7) Alcántara, F.: «Los cursos de verano en Arenas de San Pedro y en Córdoba».
- (8) La distancia aproximada entre Talavera y Arenas de San Pedro es de 44 kilómetros.

EL VALOR ETNOLOGICO DE LAS ACUARELAS DE LA ESCUELA MADRILEÑA DE CERAMICA

Antonio Cea Gutiérrez

La colección de acuarelas de la Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa que ahora, gozosamente, comienza a salir a la luz, produce en quien haya tenido el privilegio de poder contemplarla en su totalidad, una sensación de incredulidad al principio, luego de asombro, casi inmediatamente de indignación, y más tarde de alegría.

Asombra que hayan llegado a nuestros días, sobreviviendo en pleno campo de guerra durante la contienda del 36, como asombra la calidad de la mayoría de ellas y la absoluta humildad con que fueron hechas. La pobreza y caducidad de los materiales que sirven de vehículo y soporte a la obra chocan con el tamaño.

Los alumnos llevaban a cabo estas acuarelas, muchísimas sin firmar, lejos de todo afán de protagonismo y con la sola intención de que —sirviendo como pauta y modelo— pasaran luego a ser figuras de bulbo o relieves en cerámica.

Asombra que unos muchachos, en edad tan corta, tuvieran un conocimiento profundo de la difícil técnica de la acuarela y la dominaran. Vemos, por otra parte, que ellos se sentían ceramistas o tallistas, tanto o más que pintores, y así lo reflejan muchas veces al fechar la obra.

Si estos muchachos no hubieran tenido detrás la sombra y el esfuerzo de unos excepcionales maestros (D. Francisco y D. Jacinto Alcántara, Aniceto García villar, Carlos Moreno, y otros) y que no habían sufrido el parto de la obra, sino que, usando una expresión de Santa Teresa, la habrían alumbrado sin darse cuenta como caída de entre las manos.

La indignación de quien conozca estos fondos viene luego de gozarlos al pensar que no puedan contemplarse con la prestancia merecida, en el mismo lugar en que estos artistas se formaron. Casi nadie, si exceptuamos a quien los ordenó, catalogó y lucha por ellos, se ha parado a valorarlos.

Hasta tal punto parecía esta obra destinada a morir de indiferencia, que los propios autores debieron de acabar por creer que era cosa sin importancia y como nonada. Es el momento de decir: ¡Basta!

Artísticamente esta colección llena con sobreabundancia, un vacío importante en la Historia de la Pintura Española del siglo XX: el del enlace con los pintores costumbristas, con la pintura de los Madrazo, Valeriano Bécquer y otros —véanse sino algunos ejemplos que de Francisco Alcántara se muestran en esta exposición—, y a veces directamente se nota la presencia de Sorolla y Vázquez Díaz, trabajando algunos veranos en la Alberca con los alumnos de la Escuela.

La calidad de algunas acuarelas de Carlos Moreno, por ejemplo, hace que gocen de una consistencia estética y un tacto visual propios de la técnica al fresco. A veces la rotundidad de las figuras, la sólida calidad del color y la prestancia de las actitudes recuerdan, sin exageración, a Piero de la Francesca. ¡Lástima que el malogrado Fernando Alcántara hubiera vivido dieciséis o diecisiete años!, desde luego su obra parece de madurez.

Pero siendo fundamentales los fondos de la Escuela de Cerámica desde la pura perspectiva del arte, donde adquieren su importancia mayor es dentro de la historia de la indumentaria en España. En este campo la colección se erige en uno de los más firmes hitos para el estudio del traje y de las costumbres. Lo que los grabados de C. Vecellio significan para el estudio del traje de la España del XVI, y los de Cano y Olmedilla a finales del XVIII, o los de Rodríguez-Albuérne en el XIX, son las acuarelas de la Escuela Madrileña de Cerámica, recogiendo lo que del traje pervivió fosilizándose como prenda-testigo a lo largo de toda la primera mitad del siglo XX y más.

Desde aquel lejano verano de 1914 en que fueron a Arenas de San Pedro, hasta este pasado del 86 en la Alberca, pocas comarcas de nuestra geografía dejaron de ser mágicamente atrapadas en sus pinceles por los alumnos de la Escuela. La arquitectura rural, la vegetación que se da en cada lugar, los tipos viejos y jóvenes, las jornadas de la vida diaria y las ocasiones festivas, faenas del campo, ritos. Todo se guarda y aguarda en estas acuarelas.

Unas veces, y según la personalidad del artista y su técnica, se busca el realismo hasta en los detalles más olvidadizos, por expresa intencionalidad o por no poder trascenderlo. Otras, el dominio de la técnica y la calidad creativa nos mete de lleno en la verdad del momento, de lo que está pasando allí, por fuera y por dentro de los personajes que posan. Todos nos transmiten el testimonio de una época, difícil ya de recuperar, de tan alto valor etnológico.

En estas acuarelas permanecen, nerviosas arquitecturas del entramado serrano, pesadas y cálidas paredes de tapial y adobe de aldeas leonesas, castellanas o manchegas, blancos volúmenes de Ibiza, humildes ermitas, humilladeros mínimos. Faenas de la mar procelosa de Galicia y Vascongadas, o labores de tierras llanas. Aquí van desfilando tipos y trajes. Las figuras serenas de mujer ansotanas con sus tocas de rollo de lienzo, monjiles de color verde botella y mangas sin incorporar que nos hablan de modas renacentistas. Ellos con sombreros de ala ancha, blancas valonas, sobretodos, calzón y calzas, austeramente negros. Aquí los inequívocos peinados de las mujeres de Fraga. Las Candelarias con sus valientes moños de picaporte y cocas y con el serenero sobre los hombros, propio de cada edad: azul para niñas, verde las solteras, color yema de huevo las casadas, negro para el luto y la vejez. Los ritos y trajes de la Alberca: el de *Vistas*, adornado con dijes, relicarios y vueltas de plata y coral, el de luto o *ventioseno*, los de las *mozas de ramo*. Los hombres, calzones y bombachos de triple azules o negros, zahones, anguarina, sombreros anchos o de tipo portugués. Los trajes de la mujer zamorana: los simples de Tabara, los de Sejas de Aiste, austeros y bellos como pocos, los de profusos de Carbajales, en colores limonados, anaranjados o de color de fuero, y ellos, las capas de *honras*. El arriero maragato que recorrió de arriba a bajo los caminos de España, con sus amplios sombreros, almilla, colete, bragas y cenojiles para atarlas, fabricados en telares caseros y el cinto de cuero, labrado encima con letreros como éste: «Viva mi dueño». Tampoco dejaron los acuarelistas de pintar las mujeres ibicencas de Santa Eulalia con la *emprendada* y sus tocados, casi únicos, de rostrillo, moda que allí se mantiene desde los siglos XVI y XVII.

Las sedas floreadas de Levante y la abigarrada indumentaria extremeña.

En estas acuarelas han permanecido faenas marineras, labores de los tejedores en sus telares, arrieros en su oficio, carreteros con sus carros de macizas y chillonas ruedas, momentos de cosechar aventando el trigo. Mozos que van a «correr los gallos» a lomos de caballos con lucidos ataharres. Viejos que vuelven del campo en mulo o a pie, con los aperos de cada día al hombro.

Todo permanece, como por milagro, en estas acuarelas, mientras los escenarios que inspiraron la composición se han alterado o han desaparecido. Muchas construcciones de la vieja España rural se han vencido por abandono, desvencijados sus interiores con los enseres dentro, o han cambiado de cara con formas y materiales de hoy.

Pocas personas de las que sirvieron como modelos pueden verse ya inmortalizadas en estas obras, como pocos los artistas que viven para disfrutar, viendo redimida su obra, obra que hoy podemos admirar en esta exposición en la Institución Libre de Enseñanza, entidad que ha formado, también, personas admirables.

CURSOS DE VERANO (1914-1936)

- 1914.—Arenas de San Pedro (Avila)
- 1915.—Arenas de San Pedro (Avila)
- 1916.—Arenas de San Pedro (Avila)
- 1917.—Córdoba
- 1918.—Córdoba
- 1919.—Hoyo de Manzanares (Madrid)
- 1920.—Agreda (Soria)
- 1921.—Estella (Navarra)
- 1922.—Candelario (Salamanca)
- 1923.—La Alberca (Salamanca)
- 1924.—La Alberca (Salamanca)
- 1925.—Ansó (Huesca)
- 1926.—Val de San Lorenzo (León)
- 1927.—Montehermoso (Cáceres) y París
- 1928.—Sejas de Aliste (Zamora)
- 1929.—Finisterre (La Coruña)
- 1930.—Carbajales de Alba (Zamora)
- 1931.—Fraga (Huesca)
- 1932.—Cortezubi (Vizcaya)
- 1933.—Santa Eulalia (Ibiza)
- 1934.—Santa Marta (Portugal)
- 1935.—Guadalupe (Cáceres) y La Alberca (Salamanca)
- 1936.—La Alberca (Salamanca)

BIBLIOGRAFIA

Antonio Perla

- AGUILERA, Emiliano M.: *Los trajes de España vistos por los pintores españoles*. Barcelona, 1948.
- ALCANTARA: «Francisco... y los Monumentos de Segovia.» *El Adelantado de Segovia*, 25, enero, 1909.
- ALCANTARA, Francisco: *Escuela de Cerámica. Memoria del curso de 1916 a 1917, por el director de la Escuela Francisco Alcántara Jurado*. Madrid, 1918.
- ALCANTARA, Francisco: «La Escuela de Cerámica de Madrid. Su exposición en los patios del Ministerio del Estado», *El Sol*. Madrid, 11 de junio de 1919.
- ALCANTARA, Francisco: «En los patios del Ministerio de Estado Exposición de la Escuela de Cerámica. Los cursos de verano en Arenas de San Pedro y en Córdoba», *El Sol*, 13 de junio de 1919.
- ALCANTARA, Francisco: «Exposición de la Escuela de Cerámica en los patios del Ministerio de estado. El programa de la Escuela», *El Sol*, 24 de junio de 1919.
- ALCANTARA: Jacinto... Gómez. *Homenaje del Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid en el primer Aniversario de su muerte*. Madrid, 1967.
- ALCANTARA, Jacinto: «Los cursos de verano de la Escuela de Cerámica. El de este año en Sejas de Aliste», *Construcción Arquitectónica*, Año XII, octubre, 1928.
- ALCANTARA, Jacinto: «El último curso de verano de la Escuela de Cerámica. Recuerdos Gráficos de Sejas de Aliste (Zamora)», *Construcción Arquitectónica*, Año XII, octubre 1928.
- ALCANTARA, Jacinto: «Escuela Taller Municipal de Artes Industriales y de Cerámica», *Tiempos Nuevos*, Revista de Estudios Socialistas Municipales. Madrid, 20 de abril de 1934.
- ALCANTARA, Jacinto: «Cerámica oficial. La Escuela-Fábrica de Cerámica de Madrid». *Cerámica*, n.º 39, enero 1935.
- ALCANTARA, Jacinto: «La cerámica en España y la Escuela-Fábrica de cerámica de Madrid», *Revista Nacional de Educación*, n.º 1, 1941, n.º 4, 1942.
- BADILLO, E.: «La Exposición de la Escuela de Cerámica», *Construcción Arquitectónica*, Año XI, diciembre 1927.
- ESCUELA DE CERAMICA: «De Información. Desde Madrid. La...». *Toledo*, 1919.
- ESCUELA DE CERAMICA: «La... de Madrid (futura ciudad de oficios artísticos)», *Cortijos y Rascacielos*, n.º 19, 1935.
- EXPOSICION: «...del Circulo de Bellas Artes. Segunda conferencia del señor Alcántara», *El Imparcial*, 2 de julio de 1911.
- EXPOSICION: «El ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes inaugura la... de la Escuela de Cerámica», *El Sol*, 10 de junio de 1919.
- EXPOSICION: «Una... Artística. La Escuela de Cerámica», *La Esfera*, año VII, n.º 344, 7 de agosto de 1920.
- EXPOSICION: «Circulo de Bellas Artes: ...de alumnos de la Escuela de Cerámica», *Gaceta de Bellas Artes*, n.º 326, 15 de diciembre de 1927.
- EXPOSICION: «...de los trabajos de la Escuela-Fábrica Oficial de Cerámica Artística de Madrid y de la Municipal de Artes Industriales», *Cerámica Industrial y Artística*, Año III, n.º 9, julio 1932.
- EXPOSICION: «...de obras de la Escuela de Cerámica. Letreros artísticos para numerosas calles de Madrid», *Gaceta de Bellas Artes*, n.º 454, febrero 1936.
- FRANCES, José: «La Escuela de Cerámica», *El Año Artístico*. 1919.
- FRANCES, J.: «La Escuela de Cerámica», *El Año Artístico*, julio 1920.
- FRANCES, J.: «La Escuela de Cerámica», *El Año Artístico*, junio 1923.
- FRANCES, J.: «En el Salón del Circulo de Bellas Artes se celebra la anual Exposición de trabajos de los alumnos de la Escuela de Cerámica y de la Municipal de Artes Industriales, que dirige don Francisco Alcántara», *El Año Artístico*, 1924.
- FRANCES, J.: «Los Alcántara y la Escuela de Cerámica», *El Año Artístico*, junio 1926.
- LEGUIA, Alberto: «La Escuela de Cerámica (de Madrid)», *Toledo*, n.º 25, 15 de julio de 1919.
- MAZA MARIN, Alfonso: «Síntesis histórica de la Escuela Oficial de Cerámica y de la Escuela Municipal de Cerámica de Madrid», Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1972.

- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: «El creador de la Escuela Municipal de Cerámica», *Villa de Madrid*, Año XVIII, n.º 66, 1980-81.
- SARTO, Juan: «La Escuela de Cerámica Artística de Madrid», *Crónica*, 9 de febrero de 1930.
- PRADOS Y LOPEZ, José: «La Escuela de Cerámica», *Nuevo Mundo*, 8 de abril de 1932.
- PULIDO, R.: «Exposición de la Escuela Municipal de Artes Industriales y Cerámica de Madrid», *Gaceta de Bellas Artes*, n.º 392, 15 de septiembre de 1930.
- PULIDO, R.: «Exposición de Cerámica (Escuela Municipal de Cerámica)», *Gaceta de Bellas Artes*, n.º 412-413, junio-julio 1932.
- RUIZ DE LUNA, Juan: «Nuestra Cerámica», *Cerámica Industrial y Artística*, n.º 14, diciembre 1932.
- RUIZ DE LUNA, Juan: «Apreciaciones sobre la Escuela-Fábrica de Cerámica de Madrid, estado actual de esta industria artística en España y medios para su mejoramiento», *Cerámica Industrial y Artística*, Año III, n.º 16, febrero 1933.
- SARTO, Juan del: «Doscientos alumnos matriculados en la Escuela Nacional de Cerámica de Madrid», *Construcción, Vidrio y Cerámica*, Año XXIII, n.º 248, enero 1964.
- VIÑAS, Rodolfo: «La Escuela de Cerámica Artística», *El Sol*. Madrid, 24 de febrero de 1927.

CATALOGO





- 1 **Membrillos** (47 × 52)
L. del Río
Arenas de San Pedro, 1916
Firmado ang. inf. izq.
N.º inventario 916
- 2 **Retrato de mujer sonriendo** (46 × 30)
C. Moreno
Firmado ang. inf. der.
N.º inv. 402
- 3 **Mujer con velador** (52 × 35)
Sin firmar
N.º inv. 95
- 4 **Perfil** (47 × 31)
Bastante
1917
Firmado lado der.
N.º inv. 407
- 5 **Composición carbajalina** (24,7 × 14,7)
Jacinto Alcántara
Sin firmar
N.º inv. 1141
- 6 **Figura femenina** (51 × 34)
Sin firmar
N.º inv. 92
- 7 **Estudio incompleto de Alistaña** (102 × 70)
Sin firmar
N.º inv. 636-1
- 8 **Pescador** (99 × 69)
M. Mora
Finisterre, 1929
Firmado ang. inf. izq.
N.º inv. 2433
- 9 **Hombre con capa** (93 × 60)
C. Moreno
La Alberca, 1923
Firmado ang. inf. izq.
N.º inv. 871
- 10 **Niña con jarro** (95 × 66)
C. Moreno
La Alberca
Firmado ang. inf. der.
N.º inv. 872
- 11 **Retrato de mujer** (62 × 47)
Sin firmar
N.º cat. 943-1
- 12 **Capitel cordobés** (101 × 72)
J. Bustillo
Córdoba, 1917
Firmado ang. inf. der.
N.º inv. 2439
- 13 **Paisaje** (70 × 100)
C. Iruela
Cazorla
Firmado parte posterior
N.º inv. 248
- 14 **Prensa** (100 × 71)
Emilio Cuesta
Agreda, 1920
Firmado abajo izq.
N.º inv. 2939
- 15 **Patio** (102 × 72)
Gutiérrez Navas
Córdoba, 1917
Firmado ang. inf. izq.
N.º inv. 2461
- 16 **Altar** (102 × 72)
Gutiérrez Navas
Córdoba, 1917
Texto: «A Fernando Alcántara muy noble compañero a quien quisimos mucho. Murió el 1.º de julio y cumpliría 19 años hoy 10 de agosto. Escuela de Cerámica.»
Firmado ang. inf. izq.
N.º inv. 2420

17 **Palacio de Arenas** (99 × 70)

Francisco Alcántara
1916

Texto: «Este cuadro está pintado en su totalidad por don Francisco Alcántara, teniendo como ayudante a Joaquín Bustillo. Fue con otra acuarela desaparecida de un tema de lugar la última pintura que hizo don Francisco, quien nos dijo a sus discípulos que no volvería a pintar para evitar que le imitásemos en el perjuicio de nuestra personalidad.» Firmado, Carlos Moreno.

Firmado ang. inf. der.
N.º inv. 2421

18 **Patio interior** (102 × 72)

Joaquín Bustillo
Córdoba, 1918
Firmado ang. inf. der.
N.º inv. 2425

19 **Estudio de puerta** (103 × 73)

M. Gómez
Estella, 1931
Firmado ang. inf. der.
N.º inv. 2424

20 **Paisaje con toldos** (72 × 96)

C. Moreno
Sin firmar
N.º inv. 874

21 **Fuente cordobesa** (47 × 62)

Emilio Badillo
Córdoba, 1918
Firmado ang. inf. der.
N.º inv. 2451

22 **Retrato de hombre** (60 × 43)

Sin firmar
N.º inv. 431

23 **Lombarda** (47 × 62)

M. Gómez
Firmado ang. sup. izq.
N.º inv. 116

24 **Melocotones** (63 × 49)

J. Bustillo
Arenas, 1914
Firmado ang. inf. der.
N.º inv. 2431

25 **Ciruelas** (57 × 50)

Sin firmar
N.º inv. 918

26 **Manzanas** (64 × 47)

M. Gutiérrez Navas
Arenas, 1915
Firmado ang. inf. der.
N.º inv. 2432

27 **Crisantemo** (40 × 32)

sin firmar
N.º inv. 99-1

28 **Crisantemos** (62 × 47)

Sin firmar
N.º inv. 109-1

29 **Claveles** (43 × 39)

Luis Maldonado
1914
Firmado ang. sup. der.
N.º inv. 138

30 **Cabeza de carnero** (55 × 38)

Fernando Alcántara
Arenas, 1916
Firmado ang. sup. izq.
N.º inv. 1043

31 **Gallo** (44 × 32)

Sin firmar
N.º inv. 217

32 **Gallo** (46 × 32)

Sin firmar
N.º inv. 223

33 **Pato** (33 × 45)
F. A., 1914
Sin firmar
N.º inv. 2-1

34 **Aves** (45 × 32)
Alfredo Ramón
Sin firmar
N.º cat. 201-1

35 **Aves** (32 × 47)
C. Mora
Arenas de San Pedro, 1916
Firmado ang. sup. izq.
N.º inv. 1047

36 **Cabras** (33 × 46)
J. Bustillo
Arenas de San Pedro, 1914
Firmado ang. inf. der.
N.º inv. 1045

37 **Figura con capa** (44 × 30)
Antonio Veira
La Alberca, 1924
Firmado ang. inf. der.
N.º inv. 883-1

38 **Apunte de figura** (21 × 13)
Sin firmar
N.º inv. 85

39 **Paisaje** (12 × 21)
Sin firmar
N.º inv. 84

40 **Apuntes figura con capa** (47 × 32)
J. López
Firmado ang. inf. izq.
N.º inv. 1332-1

41 **Apuntes de figura con bastón** (30 × 38)
Carlos Moreno
La Alberca, 1923
Firmado ang. inf. der.
N.º inv. 841-1

42 **Retrato moro** (37 × 27)
Sin firmar
N.º cat. 93

43 **Proyecto decorativo, tipos populares** (32 × 70)
Carlos Moreno
Firmado ang. sup. der.
N.º inv. 2736-1

44 **Estudio de anciana** (31 × 41)
Adrados
La Alberca, 5 agosto 1923
Firmado parte sup.
N.º inv. 895-1



Composición carbajalina
Jacinto Alcántara
N.º cat. 5



Pescador
Manuel Mora
N.º cat. 8



Apuntes de figura con bastón
Carlos Moreno
N.º cat. 41



Estudio incompleto de alistaña
N.º cat. 7



Cabras
Joaquín Bustillo
N.º cat. 36



Lombarda
Manuel Gómez
N.º cat. 23



Palacio de Arenas
Francisco Alcántara
N.º cat. 17



Capitel cordobés
Joaquín Bustillo
N.º cat. 12



Paisaje con toldos
Carlos Moreno
N.º cat. 20



Patio
Gutiérrez Navas
N.º cat. 15



Paisaje
Cruz Iruela
N.º cat. 13



Manzanas
M. Gutiérrez Navas
N.º cat. 26



Crisantemos
N.º cat. 28



Retrato de mujer sonriendo
Carlos Moreno
N.º cat. 2



Hombre con capa
Carlos Moreno
N.º cat. 9



Gallo
N.º cat. 31

Este catálogo terminó de imprimirse
el día 18 de diciembre de 1986
en Grafimad, en Madrid.
Se tiraron 1.000
ejemplares

FUNDACION FRANCISCO GINER DE LOS RIOS
ESCUELA MADRILEÑA DE CERAMICA DE LA MONCLOA

MINISTERIO DE CULTURA
AYUNTAMIENTO DE MADRID