

LOS SALONES DE OTOÑO MADRILEÑOS: UNA PROBLEMÁTICA INICIATIVA PARA LA DINAMIZACIÓN DE LAS ARTES EN ESPAÑA (1920-1935)¹

THE MADRID AUTUMN SALONS: A PROBLEMATIC INITIATIVE FOR THE REVITALIZATION OF THE ARTS IN SPAIN (1920—1935)

Vega Torres Sastrús
Universitat de València
<https://orcid.org/0000-0002-1443-8076>
vega.torres@uv.es

RESUMEN

Los salones de otoño, creados por la Asociación de Pintores y Escultores y celebrados anualmente en Madrid desde 1920, constituyeron uno de los principales marcos expositivos de la primera mitad del siglo XX en España. Alojaron a miles de artistas de todas las tendencias y trayectorias, y suscitaron cientos de opiniones publicadas en la prensa. Este artículo parte de una extensa recopilación artículos de prensa y documentación, para proporcionar información contrastada acerca del reglamento, el funcionamiento, los logros y los problemas que presentaron los salones desde su creación hasta la guerra civil. El estudio muestra que la iniciativa surgió como respuesta a las carencias del sistema artístico y a la escasez de oportunidades profesionales, y examina cómo ese contexto condicionó el tipo de obras presentadas. El análisis de conjunto de estas exposiciones permite, así, comprender mejor las tensiones entre apertura institucional y realidad artística, y ofrece una base documental útil para futuras investigaciones sobre las trayectorias de las y los artistas que participaron en ellas.

Palabras clave: Salón de otoño / Asociación de Pintores y Escultores / arte nuevo / arte español / Edad de Plata

ABSTRACT

The Autumn Salons, created by the Association of Painters and Sculptors and held annually in Madrid from 1920 onward, constituted one of the principal exhibition frameworks in Spain during the first half of the twentieth century. They hosted thousands of artists of diverse backgrounds and artistic tendencies and generated hundreds of responses in the contemporary press. Drawing on an extensive compilation of press articles and archival documentation, this article provides a documented account of the regulations, organization, achievements, and shortcomings of the salons from their inception to the outbreak of the Civil War. The study shows that the initiative emerged in response to the deficiencies of the artistic system and the scarcity of professional opportunities, and it examines how this context shaped the types of works presented. A comprehensive analysis of these exhibitions thus clarifies the tensions between institutional openness and artistic reality, while offering a useful documentary basis for future research on the trajectories of the artists who participated in them.

Keywords: Autumn Salon / Asociación de Pintores y Escultores / modern art / Spanish art / Silver Age

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i Paisaje Cultural, construido y representado (PID2021-127338NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/, cofinanciado con fondos “FEDER Una manera de hacer Europa”.

1. INTRODUCCIÓN

En 1910, La Asociación de Pintores y Escultores (APE)² fue fundada en Madrid por iniciativa de Eduardo Chicharro, con el respaldo de Miguel Blay y Cecilio Pla. Ante la escasez de oportunidades que entonces brindaba el panorama artístico a los creadores y creadoras del ámbito nacional, dicha asociación surgió con el objetivo de promover la colaboración y los intereses profesionales de los y las artistas, a fin de estimular la actividad cultural en España. Aquella loable intención hizo que el acta fundacional recogiera apellidos tan destacados como Sorolla, Baroja, Pinazo, López Mezquita, Moreno Carbonero, Muñoz Degraín, de Beruete o Zuloaga. Dos años más tarde, en 1912, la APE fue declarada por Real Orden de «Utilidad Pública con carácter de Benéfica y Honores de Corporación Oficial», consolidándose como una de las principales agrupaciones artísticas españolas de principios del siglo XX (De Marta, 1994).

Antes de su primera junta general, la Asociación de Pintores y Escultores ya había logrado publicar el primer número de una revista propia, primero titulada *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, y después, *Gaceta de Bellas Artes*, que sirvió para divulgar mensualmente las actividades llevadas a cabo por la asociación, así como todo tipo de noticias y reportajes de contenido artístico (Asociación Española de Pintores y Escultores, s.f.c.). Sin embargo, su iniciativa más trascendente fue la creación del Salón de otoño, una enorme exposición colectiva de periodicidad anual que actuó como alternativa directa a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, las cuales, en aquel momento, estaban siendo arduamente criticadas por su caciquismo y las trabas que imponían a las novedades artísticas.³

Durante el periodo previo a la Guerra Civil pasaron por los salones de otoño miles de artistas de todas las tendencias, tanto consolidados como *amateurs*. Cada edición suscitó la publicación de decenas de artículos y reseñas en la prensa. Sin embargo, la bibliografía académica dedicada a estas exposiciones es todavía apenas existente. El presente artículo surge con la intención de contribuir a rellenar este nicho historiográfico mediante un estudio comprensivo de las fuentes escritas, a fin de arrojar información sobre el funcionamiento, la normativa y la fortuna crítica de los Salones de otoño en sus primeros quince años de historia.

2. LOS SALONES DE OTOÑO: FUNDACIÓN Y REGLAMENTO

El 15 de marzo de 1920, la APE manifestó por primera vez en la *Gaceta de Bellas Artes* la intención de organizar un salón de artistas independientes, similar al *Salon d'Automne* de París, más abierto y menos estricto que las exposiciones nacionales regentadas por el Estado. Los criterios de selección de obras en dichos certámenes habían sido arduamente criticados en la prensa, edición tras edición, por su latente nepotismo, la orientación conservadora de los jurados y el control que estos ejercían sobre las tendencias que se aceptaban (Caparrós, 2015). Conocedora de tan acusados problemas, la APE propuso generar un espacio alternativo en el que pudiera exponerse la mayor cantidad de obras posible, sin excluir a nadie por su estilo, técnica o trayectoria (Alcalá Galiano, 1920).

El 14 de enero de 1920, el vicepresidente de la asociación —en ese momento, Álvaro Alcalá Galiano— había remitido una carta al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes explicándole la iniciativa y solicitando la cesión del Palacio de Bellas Artes, ubicado en el Retiro, por ser el único local lo suficientemente amplio para albergar una muestra que se preveía muy numerosa. El 16 de febrero se aprobó la petición y aquel se convirtió en el enclave de celebración del salón desde entonces hasta 1946.⁴

El apoyo institucional no fue difícil de conseguir, pues el miembro fundador y entonces presidente de la APE, Pedro Poggio —quien ocupó dicho cargo hasta 1925—, había sido el primer director general de Bellas Artes del país, llegando al puesto en 1915. Anteriormente, había sido Inspector general de Bellas Artes en el gobierno conservador —partido que lideraba el Consejo de ministros en 1920— y diputado por La Palma, en diversas ocasiones, desde

2 Utilizamos «Asociación de Pintores y Escultores» porque era el título que tenía la asociación en el periodo histórico que abordamos y el que aparece en las fuentes consultadas. No obstante, en la actualidad se denomina «Asociación Española de Pintores y Escultores» y la agrupación utiliza el acrónimo «AEPE».

3 Sobre este tema ha trabajado extensamente María Dolores Caparrós Masegosa, véase: Caparrós 2014, 2015 y 2019.

4 En Alcalá Galiano, 1920: 1-3 se reproducen las cartas enviadas durante los meses anteriores.

1896 (Ministerio de Cultura, s.f.). Por tanto, es fácil inferir que su experiencia y trayectoria facilitaron la consolidación de la institución y del salón.

Una vez asegurado el espacio, se puso en marcha la organización de la primera exposición. En abril de 1920, se publicó un llamamiento a los y las artistas con el primer reglamento (Domínguez, 1920), que fue modificado ligeramente en 1922 (APE, 1922a) y permaneció en vigor hasta la Guerra Civil. Según el mismo, el Salón se celebraría anualmente entre los meses de septiembre y noviembre, y tendría un mes de duración. Lo configurarían tres secciones: pintura, escultura y grabado, además de una sala dedicada a estudios y «apuntes de viaje», realizados por cualquier procedimiento. En 1922, se añadió la sección de artes decorativas (APE, 1922b).

Para participar en el salón, las y los artistas debían presentar sus obras personalmente al local de la asociación, aunque se podía autorizar a un representante que viviera en Madrid para llevarlas presencialmente. Además, la persona interesada tenía que rellenar una ficha con sus datos personales y una breve descripción de las obras propuestas, pagar la cuota de inscripción correspondiente e indicar qué piezas estaban a la venta y cuál era su precio. En caso de que una obra se vendiera, la APE se quedaba un 5% del beneficio según el reglamento de 1920, y un 10% según el de 1922, para compensar los gastos de gestión. También se podía facilitar una fotografía de la pintura o la escultura presentada y abonar una tasa extra para que la imagen fuera reproducida en el catálogo oficial de la muestra, dándole mayor visibilidad (APE, 1922a).

Asimismo, el reglamento estipulaba que podían concurrir al certamen artistas españoles y extranjeros, tanto asociados a la APE como independientes. De igual modo, se planteaba la posibilidad de invitar expresamente a «artistas de nota o colectividades artísticas» (APE, 1922: 6), seguramente para favorecer la afluencia de público y para motivar la participación de autores de mayor recorrido, generalmente reacios a este tipo de exposiciones colectivas (Caparrós, 2015). Como veremos, también se destinaron regularmente algunas salas a artistas afamados ya fallecidos, de nuevo, para incrementar el interés de la exposición.

Con todo, la diferencia principal con respecto a las exposiciones nacionales fue que, en los salones, las obras no debían pasar por ningún examen, ni superar ningún proceso de selección por parte de un jurado. Es cierto que cada salón contó con una comisión dedicada a revisar los envíos, pero los requisitos que se establecían para que una obra fuera aceptada eran mínimos.⁵ Tampoco se imponía ninguna regla con respecto al contenido o el estilo de las obras (Domínguez, 1920), mientras que en las nacionales, se prohibía explícitamente la aceptación de pinturas o esculturas «que por su asunto puedan herir sentimiento de decoro o sean ofensivas a la moral, como asimismo las que entrañen tendencias políticas de la actualidad» (Caparrós 2015: 22).

La APE fue consciente, desde sus inicios, de que aquella amplitud de miras podía acarrear resultados muy dispares en cuanto a calidad (Alcalá Galiano, 1920). Sin embargo, consideraba que solo así se podía ofrecer una representación significativa del panorama artístico nacional, emancipada de los prejuicios que impregnaban los certámenes más selectivos. Además, de esta forma, la asociación buscaba proporcionar a los artistas más jóvenes una mayor libertad creativa, al no tener que preocuparse por encajar en los gustos estéticos del jurado. Así lo explicaba su proclama:

Conocido el calvario que los artistas jóvenes tienen que recorrer, la esclavitud que supone toda autoridad, todo Jurado, todo examen previo, todo egoísmo en el de arriba y falta de medios en el de abajo, venía imponiéndose la necesidad de facilitar todo a todos, para que todos seamos jueces independientes y desinteresados (Alcalá Galiano, 1920: 2).

En el reglamento de 1920 no se estableció ningún límite en cuanto a la cantidad de obras que cada artista podía presentar, ni el tamaño de las mismas, lo que produjo que, en su primera edición, el Salón de otoño contara con más de 950 piezas expuestas (Pompey, 1920). Esta cifra denota la enorme acogida que tuvo la iniciativa. No obstante, aquella dimensión era insostenible. Por ello, a partir de 1922 se determinó que las personas asociadas a la APE podrían exponer hasta tres obras y dos tableros —entendidos como conjuntos de grabados

⁵ Al final del artículo, ofrecemos un apéndice documental con los nombres que conformaron la junta directiva, las comisiones y los jurados del Salón en todas las ediciones celebradas entre 1920 y 1935.

o bocetos que se exponían agrupados en un mismo soporte— y las no asociadas, una obra menos. También se añadió una cláusula que prohibía presentar piezas que hubieran figurado previamente en alguna de las exposiciones celebradas en Madrid, para evitar repeticiones (APE, 1922a). Cabe señalar que en 1922 la APE había entrado a formar parte del jurado en las exposiciones nacionales, una posición que mantuvo en casi todas las ediciones celebradas hasta 1936 (Caparrós, 2015).

Otra diferencia fundamental con respecto a las exposiciones dependientes del Ministerio de Instrucción Pública fue que en los primeros salones de otoño no se distribuyeron recompensas. Esto también cambió en 1922, cuando se comenzaron a otorgar ciertas distinciones para motivar a los expositores y las expositoras de mayor desempeño, aunque los premios fueron peores —dado que no implicaban una remuneración económica ni la compra de la obra— y mucho más abundantes que los que se distribuían en las nacionales.⁶ Para la asignación de estas recompensas se creó un jurado de calificación, que fue cambiando ligeramente en cada edición, pero que debía estar conformado por dos socios elegidos por la Junta Directiva —que, a su vez, se renovaba democráticamente cada año— y tres escogidos por los socios de honor (APE 1922a).

El jurado podía conceder a las y los artistas tres distinciones: socio/a —implicaba la gratuidad de la cuota de inscripción a la APE a personas que hasta ese momento no estaban asociadas—, socio/a de mérito —se concedía a las personas ya asociadas y significaba poder exponer cuatro obras y no pagar cuota de inscripción en los salones sucesivos— y socio/a de honor —se ampliaba a seis la cantidad de obras permitidas y también se eximía del pago de la cuota de inscripción—. (APE 1922a). En 1927, la comisión de organización y el jurado de calificación se fusionaron en un único jurado.

3. LAS CRÍTICAS A LOS SALONES EN SU PRIMERA DÉCADA

El Salón de otoño se convirtió rápidamente en un espacio de referencia. Al principio, la iniciativa fue bien acogida por dar cabida a los artistas noveles y, sobre todo, por tratar de corregir los errores más señalados de las exposiciones nacionales.⁷ En *La Ilustración Española y Americana* se aplaudió el proyecto, considerándolo necesario en un país en el que las muestras oficiales, «no pueden dar ni dan ya nunca indicio cierto de los progresos que alcanzan las artes» (Rivas y Llanos, 1920: 10). De igual modo, en *El Mundo*, se reconocieron tres valores del recién nacido salón:

El entusiasmo y la garantía de la Asociación con su actividad y amor al arte; las importantes esperanzas, desde el punto de vista moral y material, que anuncia este concurso, y un mayor acercamiento entre el público y los artistas, y, lo que es más difícil, entre grandes y pequeños artistas [...] una fraternidad que, lejos de existir en las exposiciones nacionales, los aleja con la frialdad de unos títulos oficiales que predisponen académicamente el alma del novicio (Pompey, 1920).

En *La Época* se elogió la variedad de tendencias expuestas: «desde la pintura de los maestros del último tercio del pasado siglo Domínguez, Muñoz Degraín, Rico, Palmaroli, R. Madrazo, etc., al futurismo y cubismo del polaco Pász Kiciviez, y del andaluz Rafael Alberti, pasando por las tétricas pinturas de Gutiérrez Solana» (Vaquer, 1920: 1). Además, el salón contó con actividades como conciertos o, en otras ediciones, conferencias sobre arte (*Conciertos*, 1920: 3; *Correo de las artes*, 1933: 14).

Pese a que, por lo general, el propósito del salón fue bien recibido, pronto llegaron las primeras críticas. En algunos medios, como el periódico conservador *El Siglo Futuro*, la valoración del resultado fue abiertamente negativa, llegando a afirmarse que «la generalidad de

⁶ Cabe decir que en las actas de la junta directiva de la asociación figura, el 24 de julio de 1928, la promesa de una ayuda en metálico por parte del ayuntamiento de Madrid, así como el acuerdo de que serviría para repartir premios económicos. No obstante, el asunto no se vuelve a mencionar en futuras reuniones y el cobro no aparece reflejado en las memorias económicas posteriores, por lo que es de suponer que no llegó a materializarse. Esto prueba una predisposición por parte de la APE que no pudo llevarse a cabo por la falta de fondos (Asociación Española de Pintores y escultores, s.f.a.).

⁷ Aunque casi todos los medios nacionales publicaron artículos sobre el primer Salón de otoño, las reseñas más extensas pueden consultarse en Vaquer 1920 y Blanco Coris, 1920, además de las que se citan posteriormente.

los cuadros presentados son malos y los que no son malos son peores» (J.M., 1920: 2). Otros comentarios se centraron en cuestionar aquella heterogeneidad que distintos medios habían elogiado. Por ejemplo, en *El Parlamentario* se señaló una «falta de orientación premeditada, mezcla de cosas viejas y recientes, [...] batiburrillo de nacional y extranjero, sin orden ni concierto» (Rodenas, 1920: 2). Finalmente, hubo autores ni siquiera reconocieron dicha variedad. En este sentido, Gil Fillol (1920: 4) advirtió un exceso de artistas consagrados, lo cual, según el crítico, contradecía el objetivo de dar cabida a artistas desamparados por las exposiciones nacionales con el que se había planteado el salón. En una línea similar, Juan de la Encina escribía para el diario progresista *La Voz*:

[...] Hace unos meses [...], expusimos en este mismo lugar nuestra convicción de que el nonato Salón de otoño sería uno de tantos salones insignificantes como se celebran constantemente en Madrid. Ciertamente que no era difícil ser profeta veraz en este caso: bastaba simplemente con leer el manifiesto y las firmas de los señores que lo suscribían [...] La inepticia artística triunfa en todas sus salas soberbiamente [...] Un salón de este tipo no lo necesitábamos para nada, y debiera cerrarse por razones de salubridad espiritual [...] Solo Vázquez Díaz, Solana,⁸ un par de pintores extranjeros y algún que otro pintor del pasado siglo —ya muerto— nos indican que, en efecto, en España hay un arte —cierto, no muy extendido— superior al idóneo de este falso primer Salón de otoño (De la Encina, 1920a: 2).

Es cierto que la junta directiva de la APE, así como los primeros jurados de los salones de otoño, estuvieron dominados por una mayoría de artistas de orientación tradicional o académica (véase apéndice documental). De hecho, muchos de ellos actuaron, en la misma época, como jurados en las exposiciones nacionales. Sin embargo, el mismo planteamiento del salón, en teoría, limitaba la influencia que estos podían ejercer sobre el contenido de la muestra, ya que la intención era aceptar la mayor cantidad de obras posible. Así, en las siguientes ediciones, la crítica no tardó en advertir que el resultado anodino que ofrecían las exposiciones otoñales no se debía a la rigidez de los criterios del jurado o de la comisión organizadora, como era habitual en las nacionales, sino, precisamente, a lo contrario.

La excesiva transigencia con la que se concibió esta plataforma, aunque bienintencionada, tuvo efectos contraproducentes, puesto que, en lugar de atraer a los artistas independientes —como pretendía la asociación—, había favorecido la participación de perfiles con escasa pericia artística. De esta forma, aunque en las siguientes ediciones se continuó elogiando la tenacidad de la asociación, el trabajo realizado y, sobre todo, la calidad del montaje, también se incidió repetidamente en que la falta de criterios de selección producía, por lo general, un dominio de la mediocridad que opacaba las pocas aportaciones meritorias que figuraban en el salón (Cuenca, 1921; Perdreau, 1922; S.L., 1922; Francés, 1923; Pérez Bueno, 1924: 1; Silvio Lago, 1924: 15; *Se celebra la inauguración del VI Salón de otoño*, 1925: 5; *El Salón de otoño*, 1925: 6; Vegue y Goldoni, 1925: 3; Pérez Bueno, 1925b: 3).

La APE estuvo al corriente de dichos comentarios, aunque, por entonces, no claudicó y trató de defender con esperanzas el mérito de la iniciativa, sin entrar demasiado en el contenido de las obras expuestas. Así lo manifestó en el número de octubre de 1921 en la *Gaceta de Bellas Artes*, tras los primeros ataques:

Era lástima que la labor comenzada viniese abajo por desinterés de algunos y envidias de otros; mas cuando las ideas son grandes [...]; así surge, a pesar de algunos, el Segundo Salón de otoño [...] Seguramente que en años sucesivos irá adquiriendo mayor preponderancia, hasta llegar a ser la verdadera Escuela del Arte Moderno Español (Aguirre, 1921: 2-3).

El único problema que la asociación reconoció al Salón de otoño fue el estado paupérrimo del local de exposición y, en general, la falta de recursos económicos y de apoyo finan-

⁸ Unos días más tarde, el mismo autor dedicó un artículo únicamente a la participación de Solana: De la Encina, 1922b: 3.

ciero y logístico por parte del Estado (Blanco Coris, 1923).⁹ Conviene recordar, no obstante, que esta queja se inscribía en un diagnóstico ampliamente compartido dentro del sistema artístico español, donde la escasez de financiación pública, pero sobre todo privada, limitaba de forma estructural el desarrollo de la actividad creativa. En este sentido, son numerosas las fuentes que aluden a este problema, no solo en relación a los salones de otoño, sino también en artículos dedicados a las exposiciones nacionales (Khíel, 1922a; Abril, 1934), al Museo de Arte Moderno,¹⁰ a las agrupaciones del arte nuevo o al propio mercado de arte (Brihuega, 1981: 121; Castañer, 1998: 40; Pérez Segura, 2003: 37-44). Frente a este panorama, muchos de los artistas dispuestos a experimentar con lenguajes vanguardistas, decidieron emigrar a París en busca de un clima profesional más propicio (Brihuega, 2017).

Esta situación ayudará a comprender el motivo por el cual las expectativas depositadas en los primeros salones resultaron frustradas. Juan de la Encina, que en 1920 había echado la culpa del adocenamiento a los miembros de la APE, en 1923 admitía que el problema se extendía más allá de una plataforma, que —según el crítico— no había «servido para otra cosa que para hacer ostentación de casi todos los modos y formas de la penuria artística» (De la Encina, 1923:1). Luis Benavente, en la misma línea, reflexionaba en *La Época*:

Nuestro Salón de otoño, salvo alguna excepción, es solamente un medio de que se puedan exhibir obras de artistas mediocres, en los que no hay el menor gesto rebelde [...] ha venido a ser como el refugio de los fracasados y de la impotencia artística. [...] El noble deseo de la Asociación de Pintores y Escultores, no basta. Es preciso que no se abra la puerta a todo el que llega, sino que, por el contrario, aunque se respeten tendencias por muy atrevidas que sean, no se les deje paso a los que prueban estar desprovistos de sentimiento artístico (Benavente, 1923:1).

La misma opinión fue compartida por Antonio Espina en la revista *España*:

La idea fundadora del Salón de otoño fue buena. [...] De atraer a las Escuelas u orientaciones heterodoxas y audaces—siempre que existan claro está, porque si no existen es inútil pretender suplirlas con ficciones grotescas—. [...] Pero para conseguir tan dilatada finalidad era preciso una cierta cosa que se llama criterio (Espina, 1923: 7).

Es innegable que, durante el primer lustro de vida de los salones madrileños, la opinión dominante en la crítica fue que la ausencia de criterios de selección, en un contexto desesperanzador, daba lugar a un conjunto percibido como insustancial. Ello no impidió, sin embargo, que la prensa destacara positivamente algunas iniciativas concretas o determinadas obras expuestas en cada una de las ediciones. Por ejemplo, en 1922, algunos articulistas supieron encontrar cierto atractivo en la sala dedicada a artistas italianos de finales del siglo XIX y principios del XX que acompañaba la exposición, en la que figuraron más de un centenar de obras de Vinceno Caprile, Giuseppe Casciaro, Bernardo Celentano, G. Ciardi, Corzi, Faruffini, Giacomo Favretto, Frolli, Luigi Galli, Giacinto Gigante, Antonio Mancini, Mariani, Francesco Paolo Michetti, Domenico Morelli, Filippo Palizzi y Gioacchin Toma (Vaquer, 1922: 1; Francés, 1922: 22). Sin embargo, otros no dejaron de apreciar que, pese a su interés, no dejaba de resultar estéticamente conservadora (Blanco Coris, 1922: 1; Vegue y Goldoni, 1922: 3; Khíel, 1922b: 2; Lago, 1922: 18-19).

En 1923, *La Época*, advirtió «numerosas firmas nuevas o poco conocidas, y se insinúa alguna que otra tendencia renovadora» (*El IV Salón de otoño*, 1923: 3). De la Encina (1923: 1) señaló como «discretas» las obras de Solana y de Picasso expuestas allí —el malagueño llevó *Un apache*, anterior a la etapa cubista—. Antonio de Lezama (1923: 4) añadía a la lista de obras notables las de Carlos S. de Tejada (FIGURA 1), Martín R. Durbán, Vicente García (FIGURA 2), Luis Garay y Mariano Sancho, algo menos académicas. En 1924, la novedad fue la sala dedi-

9 En las actas de sesión de la junta directiva de la APE aparecen diversos intentos para solicitar al Estado un local propio para la asociación en el que poderse reunir y celebrar las exposiciones (Asociación Española de Pintores y Escultores, s.f.a). Finalmente, se consigue en 1929, gracias a las gestiones de José Francés. Allí se organizaron exposiciones de los socios, pero nunca el Salón de otoño, por carecer el espacio de las dimensiones suficientes (*Nuestro Salón de Exposiciones*, 1929).

10 Una de las explicaciones más explícitas la daba, en 1932, el entonces director del Museo de Arte Moderno de Madrid, que escribía a la viuda de un artista: «No debe V. olvidarse de la enorme crisis que actualmente está sufriendo el arte, consecuencia de la crisis económica mundial, que hace que todos los días bajen los precios los marchantes y los artistas y actualmente es muy difícil que un artista vivo o muerto pueda colocar sus obras» (Carta del 2 de noviembre de 1932, Archivo del Museo Nacional del Prado, MAM 3/95).

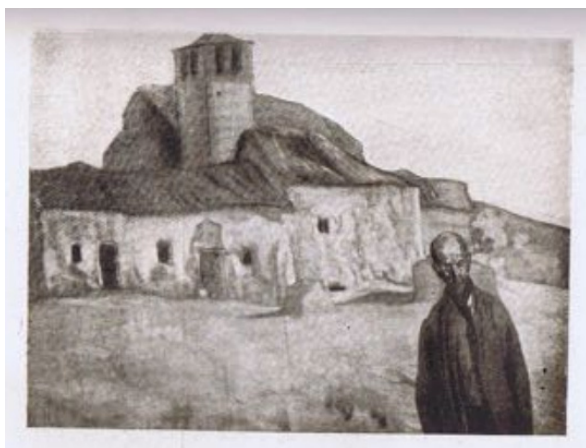


Figura 1. Carlos S. de Tejada, *La plaza de la villa*. Reproducción en el catálogo del salón de otoño de 1923.



Figura 2. Vicente García, *Castillo de Vozmediano*. Reproducción en el catálogo del salón de otoño de 1923

cada del argentino Nicolás Antonio de San Luis, que fue bien recibida. Además, aquel año, Juan de la Encina (1924: 1) destacó la valiosa aportación de Solana, Cristóbal Ruiz y Fernández Balbuena, de orientación moderna. Julio Cavestany (1924: 5), más conservador, añadía a esa selección de nombres destacados a Joaquín Mir y Pedro Antonio.

En 1925, la exposición contó con una instalación de arte chino y japonés y con una sección dedicada a la sociedad artística catalana «Cultivadores de las Artes» o «Conreadors de les arts», que fue descrita como contenedora de «vigorosos coloristas y notables lienzos de acabado dibujo y modernísimas tendencias» (*En el Retiro: el VI Salón de otoño*, 1925: 2). También se organizó una sala de «recuerdos» donde figuraban obras de José Llaneces y Antonio Esteve, fallecidos hacía poco (Pérez Bueno, 1925a: 2). Más allá de estas muestras especiales, José Francés (1925: 20) vio algunas aportaciones interesantes en la sección de pintura, que en general calificó de estólida, y en la de escultura, que contó con obras de Pérez Mateo, Santiago Bonome, Carmelo Vicent, Pérez Comendador o Fructuoso Orduna, entre otros. Ángel Vegue (1925: 3) también admitió encontrar cierta mejoría con respecto a salones anteriores por la presencia de algunos artistas salientes.

Ese pequeño progreso debe situarse en contexto. En la primavera de 1925 se celebró la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, un acontecimiento que supuso un punto de inflexión en el desarrollo y la consolidación de las corrientes modernas en España (Pérez Segura, 1998; 2002). Tanto este hecho como el impulso que empezaban a adquirir diversas agrupaciones de artistas con vocación renovadora han llevado a la historiografía a considerar 1925 como una fecha bisagra para el arte español contemporáneo (Brihuega, Lomba e Ybarra, 1995).

En 1926 no se celebró el salón, aunque la APE organizó un intercambio de obras con el Salón de otoño de París (G.G., 1926: 36). Este margen, en un panorama tan efervescente, podría haber generado alguna expectativa de renovación en las exposiciones de otoño. Sin embargo, en la edición de 1927, no se notaron cambios muy extremos, lo que hizo que la crítica repitiera comentarios muy similares a los de las ediciones anteriores (O., 1927: 4; Francés, 1927: 5).

En la *Revista de las Españas*, se decía: «lo de siempre: ausencia de maestros, discípulos mediocres que parodian a los maestros» (*Memoranda*, 1927: 593), aunque también se mencionaban algunos autores que conseguían destacar, como Aguirre, Almela, Acuña, Balbuena y Chicharro Briones. En otras reseñas se incluían varios nombres más, como Cristóbal Ruiz, Gonzalo Bilbao, Baroja, Rubio, Mariano Benlliure, o Marceliano Santamaría (*Ayer se inauguró el VII Salón de otoño*, 1927: 2). Ese año también hubo una exposición de grabado italiano y francés; una exhibición de arte argentino, en la que participaron Tito Cittadini, Enrique de Larrañaga y Roberto Ramaugé; otra retrospectiva del fallecido José Llaneces y una selección de obras de la Asociación de Arte de Barcelona (APE, 1927).

Pese a todo, algunos medios sí supieron detectar un leve progreso en el certamen de aquel año.¹¹ En *La Época* se decía que la pausa de 1926 había venido bien al salón, que se pre-

11 Además de las que se citan a continuación: *Séptimo Salón de otoño*, 1927: 3; Gil Fillo, 1928a: 3.

sentaba «sin duda, superior a sus hermanos mayores en valores plásticos y en orientaciones [...] domina un tono medio que rompe de vez en cuando alguna obra destacada» (De Valdeavellano, L. G., 1927: 4). En *La Voz* (O., 1927: 4) y en *La Libertad* se comentaba que había «de todo: hasta obras magníficas, como pueden verse en las más sonadas exposiciones del extranjero» (*Ayer se inauguró el Salón de otoño*, 1927: 5). Manuel Abril (1927: 1), que había actuado como uno de los principales impulsores de la Sociedad de Artistas Ibéricos, también advirtió algunas mejoras en el salón, como «el sistema de ir dedicando cada sala o la mayoría de ellas a especialidades de arte». Asimismo, señalaba que, aunque la tónica general era algo «floja», era de admirar que aparecían pintores desconocidos que lograban sorprender con agrado.

En 1928, la crítica notó que participaban en la exposición muchos menos artistas que en ediciones anteriores (I. C., 1928: 11; O. S., 1928: 12), lo cual era cierto, pues en esta ocasión figuraron en la muestra tan solo 270 obras —frente a las 574 de la edición anterior—, además de una sala especial dedicada a los grabados de los maestros holandeses (APE, 1928). Ni en las actas de la junta directiva de la APE ni en la *Gaceta de Bellas Artes* ha quedado constancia de cuál fue el motivo que propició este decrecimiento. Tampoco se han hallado registros de una posible modificación del reglamento, aunque sí se renovó buena parte de la junta directiva. Pese a todo, buena parte de la crítica asumió que la mengua había sido fruto de un supuesto endurecimiento de los criterios de admisión por parte de la organización.

En *El Liberal* se hablaba de que ese rigor había resultado en que «muchas obras de las expuestas merecen alabanzas» (Pérez Bueno, 1928: 3). Gil Fillol describió el salón de ese año como «una exposición más, tal vez con un criterio menos intransigente en la admisión de obras y con mayor desdén por parte de pintores y escultores» (Gil Fillol, 1928b: 2). Por otro lado, en *La Esfera* (Francés, 1928: 36-37) y en *Estampa* se señaló que se estaba cayendo en los mismos «manejos caciquiles» que las exposiciones oficiales, y que la «autoridad artística» del nuevo presidente, Eduardo Chicharro, se veía entibiada por la intervención de aquellos que conducían la asociación (Gil Fillol, 1928c: 5). Precisamente por esa tibieza, Gil Fillol reconoció que había sido posible obtener financiación del Estado, ya que «no iba la dirección oficial de Bellas Artes a dar dinero y facilidades a un organismo cuya misión fuera combatible artísticamente haciendo ver al público las inconveniencias de una viciosa y anquilosada Exposición Nacional» (Gil Fillol, 1928b: 5).

En *El Imparcial*, el mismo autor publicó una columna algo más benevolente con los salones, afirmando que comprendía cuál era su intención: «la optimista posibilidad de que abriendo un salón a todas las ansias juveniles en desacuerdo con las normas gubernamentales de la exposición nacional, surgiera de vez en cuando el artista intrépido e insatisfecho capaz de imprimir nuevos rumbos» (Gil Fillol, 1928b: 2). No obstante, igual que lo habían hecho sus compañeros de profesión en los últimos años, admitía que el insatisfactorio resultado era fruto de un problema más grande:

No hay aquí ambiente para tanto. [...] No lo hay por falta de sentido innovador y por exceso de espíritu conservador; pero podría haberlo si nos hubiéramos cuidado de fomentar conscientemente las rebeldías de la juventud en lugar de extinguirlas y abortarlas con esa funesta incomprensión que ha sido norma nuestra en las manifestaciones artísticas. De tal suerte ponemos trabas a las audaces expansiones juveniles, que puede afirmarse que en nuestro país la juventud artística no pasa de la adolescencia (Gil Fillol, 1928a: 2).

Es posible que este comentario estuviera motivado, entre otras cosas, por la desalentadora interrupción de la Sociedad de Artistas Ibéricos tras su primera exposición, debida a la falta de apoyo institucional, a dificultades organizativas internas y a un clima cultural todavía poco receptivo a la vanguardia (Brihuega y Lomba, 1995; Pérez Segura, 2003). Esa preferencia por el arte más conservador pudo apreciarse especialmente en las críticas dedicadas al salón de 1929. Por ejemplo, el diario *La Prensa* lamentaba que había poca presencia de pintores consagrados, puesto que estos generalmente guardaban sus obras más novedosas para otro tipo de exposiciones, y que su inclusión podría compensar «la mediocridad de los principiantes» (*El IX Salón de otoño*, 1929: 1).

No fue esta una opinión generalizada, pues la mayoría de la crítica coincidió en advertir una concurrencia de artistas consolidados superior a la de ediciones anteriores: «Ortiz Echagüe, Pinazo, Solana, Julio Moisés, Benedito, Adsuara, etc» (De Valdeavellano, L. G., 1929: 2). Lafuente Ferrari confirmó que en aquel salón había una gran concurrencia de autores

«medallados» que «muestran, y es el mayor interés, novedades y evoluciones en su técnica que los rejuvenecen y los hacen dignos de una reconsagración» (Lafuente, 1929: 3). Además, la exposición contó con una sala dedicada al escultor José Capuz (APE, 1929).¹²

En *La Voz* (Noveno Salón de otoño, 1929: 3) y en *La Libertad* (Inauguración del Salón de otoño, 1929: 8) se señaló aquella concurrencia como algo positivo, y en *El Imparcial* (Gil Fillol, 1929b: 8), *Atlántico* (Marquina, 1929: 63-67) y *El Sol* (Ballesteros de Martos, 1929: 4) se explicó que la participación de autores de renombre se debía a la última renovación de la junta directiva de la APE —encabezada ahora por José Francés, aunque dimitió a mediados de año (Asociación Española de Pintores y Escultores, s.f.b.)—, y a que Ortiz Echagüe, Ricardo Baroja, Eugenio Hermoso y Juan Cristóbal habían conformado el jurado de admisión. En *Blanco y Negro* (Méndez Casal, 1929) y en la *Gaceta de Bellas Artes* (APE, 1929) se reconocía que la participación de artistas normalmente ajenos a ese tipo de exposiciones se había debido, en concreto, a las gestiones de Antonio Ortiz Echagüe. Para Juan de la Encina (1929:1) y Gil Fillol (1929a y 1929b), sin embargo, esa renovación no fue suficiente como para que se percibiera un resultado superior al ofrecido en salones anteriores.

Como contrapunto, Gil Fillol (1929b: 3) y Lafuente Ferrari (1929: 3), coincidieron en señalar la elevada participación de artistas mujeres especialmente válidas, lo cual no es de extrañar si se tiene en cuenta que el Salón de otoño tenía por misión no discriminar a los artistas por su trayectoria, estilo o producción. De entre las expositoras de ese año destacó la pintora Ángeles Santos, que presentó al certamen un autorretrato, *Niñas* y *Un mundo* (APE, 1929).

Si en 1929 el protagonismo había recaído en los artistas consagrados, en 1930 la tónica general del certamen fue la opuesta, al concentrarse la atención en la participación extraordinaria de los artistas de avanzada. En *El Sol*, de hecho, se opinaba que concurrían «menos artistas prestigiosos», pero se advertía, en cambio, «mayor número de artistas jóvenes y más amplitud en el criterio selectivo» (Ballesteros de Martos, 1930: 2). En otros medios se incidió en la significativa presencia de autores con lenguajes modernos, como Pedro Sánchez, Genaro Lahuerta, Timoteo Pérez Rubio, Mariano de Cossío, Juan José Cobo Barquera, Agustín Olguera, Santiago Pelegrín Martínez, Francisco Rojas u Horacio Ferrer, etc., cuyas obras fueron, por lo general, muy bien recibidas (Abril, 1930a: 16-22; O., 1930: 3; De Valdeavellano, L. G., 1930: 5; Bort-Vela, 1930: 4; Sorel, 1930a: 8; Criado y Romero, 1931: 9).

No se ha podido hallar documentación que confirme cuál fue el motor de esta participación extraordinaria. No obstante, es plausible que respondiera a la decisión de la APE de reservar la sala monográfica a Ángeles Santos, a raíz del éxito que la artista había cosechado el año anterior. Prueba de la repercusión alcanzada fue la atención que dedicó la prensa a la joven artista, con varios reportajes ilustrados con reproducciones de sus obras (Abril, 1930: 20-21; Francés, 1930: 40-42; Carnes, 1930: 15; Sorel, 1930b: 3; De la Encina, 1930: 1). Asimismo, conviene señalar que desde 1929 formaba parte de la junta directiva Roberto Fernández Balbuena, miembro de la SAI, y que en 1930 la dirección de dicha Junta había vuelto a cambiar, quedando a cargo Julio Moisés hasta 1935.

La orientación académica del nuevo director se vio reflejada en el resto de salas especiales, dedicadas a Eduardo Rosales y Ricardo Verdugo-Landi, que fueron más apreciadas por la crítica conservadora (León Domínguez, 1930). Pese a todo, la atención acaparada por Santos y por el resto de representantes del arte nuevo denotaba unas ansias de renovación del panorama artístico que eclosionarían en la Segunda República.

4. LA SEGUNDA REPÚBLICA: TIBIAS TRANSFORMACIONES

El 10 de octubre de 1931 abrió sus puertas el XI Salón de otoño, el primero celebrado bajo el sistema republicano. A la inauguración acudió Ricardo de Orueta, entonces Director general de Bellas Artes, en representación del gobierno (*El XI Salón de otoño*, 1930).

En la *Gaceta de Bellas Artes* se describió el salón de aquel año como «el más logrado y concurrido que se ha visto» (*Nuestra exposición*, 1931: 5) y en *Nuevo Mundo*, José Francés

¹² En *Estampa* se publicó un reportaje específico sobre la aportación de José Capuz (Gil Fillol, 1929c), así como otros dedicados a la participación concreta de algunos artistas especialmente meritorios, como Ortiz Echagüe (Gil Fillol, 1929d) o José Pinazo (Gil Fillol, 1929e).

coincidió en que era «el mejor de cuantos lleva presentados la Asociación de Pintores y Escultores» (Francés, 1931: 23). Sin embargo, el resto de reseñas no fueron igual de positivas, quizá esta vez azuzadas por las esperanzas puestas en el cambio de régimen. Especialmente combativo se mostró el artista Francisco Mateos, quien llegó a afirmar que «por flojos y antiartísticos que hayan sido todos los otros certámenes anteriores, ninguno llegó a la negación, casi estultez, que el actualmente abierto» (Mateos, 1931: 4).

Casi todos los medios continuaron reprochando que la excesiva tolerancia de los salones hacía que las obras llamativas se perdieran entre una abundancia anodina. Según *La Época*, esto había hecho que los autores más innovadores buscaran otros espacios en los que pudieran destacar, como la exposición permanente del Círculo de Bellas Artes, «sin tener que esperar a que llegue la exposición bienal o el Salón de otoño, pues en uno y otro certamen —en aquel por defecto y en este por exceso de tolerancia— se llega al atrofiamiento de entusiasmo y de estímulo» (L. B., 1931a: 1). En la misma línea, Manuel Abril opinó que los «certámenes cuantitativos» (Abril, 1931b: 13), organizados sin ningún hilo conector ni coherencia estética, carecían de sentido y que las exposiciones debían perseguir algún propósito más allá del de reunir cuadros, «sobre todo cuando ocurre como ahora, que los mismos artistas se retraen y no envían o envían cualquier cosa» (Abril, 1931a: 5).

Gil Fillol comentaba que, aunque se habían vuelto a renovar las juntas de la Asociación de Pintores y Escultores y corregido varios errores, los salones continuaban manteniendo los mismos defectos advertidos en la década anterior:

Una exposición organizada por elementos no oficiales, por los propios artistas, sin recompensas ni jurados, sin ninguno de aquellos arbitrios con los que más podían prosperar el favoritismo y la coacción, había de ser reflejo verdadero, libre y exacto y fértil del momento artístico español. [...] En once años de enmiendas y rectificaciones no se ha logrado enmendar y rectificar el fracaso congénito [...] Desvirtuado desde sus comienzos, el Salón de otoño sólo se distingue de la Exposición oficial por su aparente eclecticismo, en el que, sin embargo, únicamente se barajan firmas y tendencias de sobra conocidas. [...] Ese supuesto eclecticismo no se extiende desde los retrógrados a los más extremistas, sino simplemente de lo bueno a lo malo (Gil Fillol, 1931a: 14).

Incluso la propia APE, desde la *Gaceta de Bellas Artes*, parecía ser más consciente de que esa amplitud les frenaba a la hora de ofrecer una muestra coherente: «Claro que sería mejor eliminar cuanto no merece ser exhibido; pero no puede olvidarse tampoco el carácter de obligatoria tolerancia de estas Exposiciones organizadas por una entidad donde tienen derecho a concurrir todos sus asociados y que, además, procura cumplir una misión de apoyo y estímulo a desvalidos y principiantes» (*Nuestra exposición*, 1931: 6). Luis de Galingosa, en *Blanco y Negro* y desde una perspectiva más realista concluía: «El Salón de otoño de 1931 no nos depara ninguna revelación culminante, no ofrece siguiera el acopio de firmas de primer rango de otros años; pero tiene, en cambio, una unidad y una tónica de ponderado sentimiento artístico como pocas veces lograra» (De Galingosa, 1931: 15).

Aquel salón dispuso cuatro salas con instalaciones especiales, una de ellas dedicada al fallecido Genaro Pérez Villaamil. Las otras tres fueron designadas a la Unión de Dibujantes, al escultor José Planes y a la pintora Pura Vázquez de la Varga (APE, 1931).

La Unión de Dibujantes acababa de elegir una nueva junta directiva —cuya dirección ocupó José Francés— que anunció querer «preparar una completa y amplia renovación de sus actividades e iniciativas» (*La Unión de Dibujantes Españoles*, 1931). Prueba de ello es que, además de exponer conjuntamente en el Salón de otoño, la agrupación se integró al año siguiente en el jurado de la exposición nacional. Tanto su sala, como la dedicada a José Planés, fueron bien recibidas, aunque no se les prestó excesiva atención. Más interés despertó, en general, la sección de escultura, que según Gil Fillol (1931c: 14) demostraba estar en «un florecimiento mayor que la pintura», como podía apreciarse no solo en la sala de Planés, sino también en las obras de Emiliano Barral o de José Ortells.

La sala dedicada a la pintora Pura Vázquez de la Varga (FIGURA 3) llamó especialmente la atención. Las obras presentadas en aquella ocasión habían sido creadas en colaboración con Pedro Luis Díaz Orfila, quien acompañó las imágenes de poemas relacionados con aquello que

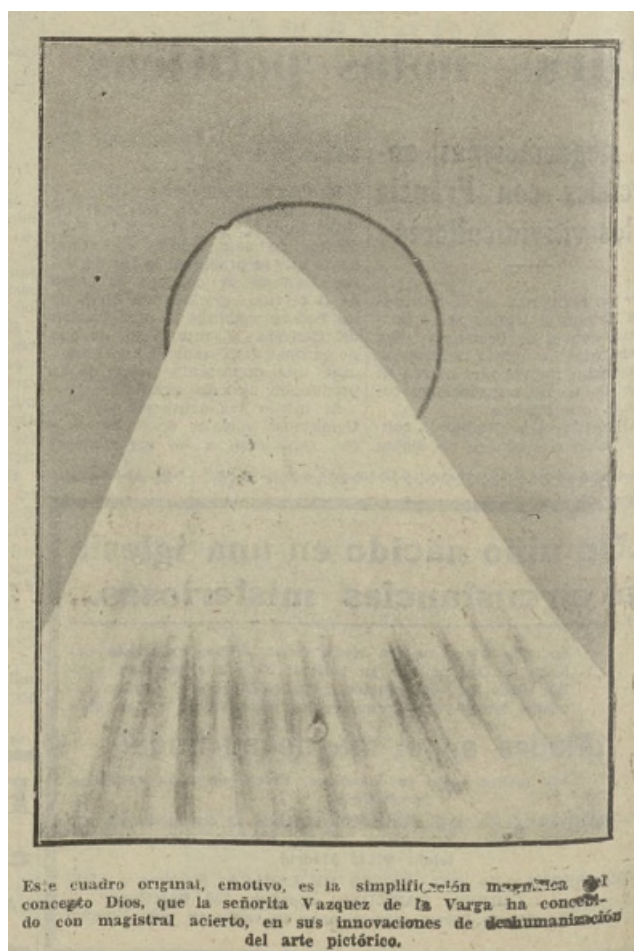


Figura 3. Pura Vázquez, Dios. Reproducción en la tierra, 06-03-1931

representaban (Francés, 1931: 23-25; Rodríguez, 1931: 6). Su ecléctica pintura fue admirada, sobre todo, por los autores más vinculados al arte nuevo, como Francisco Mateos (1931: 4) o Manuel Abril (1931c: 64). En contraposición, Gil Fillol llegó a calificarla como «pintura incongruente que no tiene cabida en las tradiciones antiguas ni en las futuras posibilidades del arte de pintar» (Gil Fillol, 1931a: 14). En otros medios, sencillamente, se presentó como incomprensible:

En la sala XI absorbe toda la pintura futurista de Pura Vázquez de la Varga. Absurda, con concepciones de una definida excentricidad, se ve, sin embargo, que esta artista sabe pintar. Sus óleos necesitan una explicación prevista. De ahí que sus cuadros ¿Una mujer?, ¿Un hombre? sean un triángulo, una hoja de parra y algunas otras manifestaciones absurdas, pero en todo ello se ve el dominio del color que demuestra que la artista, el día que se decida a pintar en serio, lo hará a la perfección (L. B., 1931b: 1).

Por otro lado, como solía ser habitual, el carácter arriesgado de la pintura de Pura Vázquez dio pie a la publicación de comentarios sobre el arte hecho por mujeres en y, en general, sobre la progresiva emancipación femenina que estaba impulsando la república, como puede apreciarse en estas líneas de Gil Fillol:

A una señorita corresponde la nota más discutida del concurso: a Pura Vázquez de la Varga, autora de una colección de cuadros de tendencia ocultista. Pura Vázquez atenta manejar el simbolismo a la manera como algunas sectas religiosas emplean los atributos de la divinidad en sus carteles de propaganda [...] Nada hay en ella que despierta la curiosidad: ni los motivos, demasiado simplistas, ni el color, por lo general sucio, ni la técnica intencionadamente descuidada. El recuerdo de otras pintoras y de otras salas, que tuvieron cierta notoriedad en estas mismas Exposiciones, resta interés a los propósitos revolucionarios de Pura Vázquez. Si la audacia femenina no pasa de ahí, no creo que la concesión del voto a la mujer reporte graves preocupaciones al Estado (Gil Fillol, 1931b: 14)



Figura 4. Rosario de Velasco, *el baño*. Reproducción en el catálogo del salón de otoño de 1931

Otros aprovecharon la oportunidad para traer a colación el nombre de otras participantes notorias, como Marisa Pinazo, María Muntadas, o Rosario Velasco, que presentó *El baño* (FIGURA 4), calificada como «una de las mejores obras del salón» (Francés, 1931: 23). En general, la presencia de artistas mujeres en el panorama artístico español fue expandiéndose en los años treinta, no solo en los salones de otoño, sino también en el resto de exposiciones públicas.

En 1932, la prensa prestó especial atención a la labor de la organización, que ese año había decidido dedicar las salas monográficas del salón a Benlliure y a Sorolla (Abril, 1932a). Los comentarios más positivos se dirigieron al montaje museográfico que, según Gil Fillol, tenía más sentido que el de ediciones anteriores (Gil Fillol, 1932a; Gil Fillol, 1932b). Lo mismo opinaba José Francés, quien calificó la distribución de «excelente», señalando que los organizadores habían conseguido que en las salas «únicamente parecen visibles y destacados los que merecen serlo y dejan en piadoso olvido a los innecesarios de ver» (Francés, 1932: 9-10). También se redujo considerablemente la cantidad de obras expuestas, de 614 en la edición anterior a 343 en la presente (APE 1931 y 1932).

La crítica, no obstante, volvió a reiterar sus lamentos por la falta de innovación en los participantes. Así lo comentaba Gil Fillol: «Con doce Salones de otoño, donde acude el que quiere, donde se respetan no solo las audacias artísticas, sino las audacias antiartísticas, el genio reformador no surge» (Gil Fillol, 1932a: 14). Desde una perspectiva más amplia, podemos discutir que el «genio reformador» sí que estaba surgiendo en España, pero en otros escenarios.

Durante el primer bienio de la Segunda República, se habían abierto algunas plataformas expositivas dedicadas exclusivamente al arte nuevo (Brihuega, 2002 y 2019). El Museo de Arte Moderno había comenzado a programar exposiciones temporales dedicadas a autores y autoras contemporáneos (Jiménez-Blanco, 1989) y la Sociedad de Artistas Ibéricos pudo resurgir gracias al apoyo del Estado para organizar varias muestras en España y en el extranjero (Pérez Segura, 2002). En otros rincones del panorama nacional, pudieron florecer diversas agrupaciones próximas a los lenguajes vanguardistas (Brihuega, 1982). De esta forma, las corrientes modernas parecían establecerse en España, pero, aunque por su planteamiento aperturista el Salón de otoño podría haber constituido un marco idóneo para su difusión, algunos artistas prefirieron espacios más específicos para el desarrollo de su actividad.

Especialmente sonado, en este sentido, fue un artículo escrito por Manuel Abril para el diario *Luz*. Después de una reflexión sobre cómo la crítica conservadora atacaba a los artistas modernos, mientras que a la crítica progresista se le solía pedir benevolencia con los conservadores, el autor concretaba:

Que en este Salón de otoño han puesto honrado afán varias personas no lo dudamos nosotros; pero creemos que ese esfuerzo es pernicioso, cuando menos infecundo. Que los muertos entierren a los muertos. Los varios artistas dignos que hay en esa Asociación de Pintores y Escultores o no se ocupan de ella o, cuando se ocupan de ella, lo tienen que dejar, desalentados y exhaustos, por el peso agotador de la masa inerte de ella. Por eso nos parece que los varios beneméritos que hay en esa Asociación se están cansando en vano (Abril, 1932a: 8).

Unos días más tarde, Ángel Vegue contestó a Manuel Abril, defendiendo el arte «conservador» que se exponía en los salones:

Manuel Abril, que ha sido, como yo, jurado de admisión y de colocación en la última Exposición Nacional de Bellas Artes, sabe de sobra que una buena parte de nuestros artistas permanece al margen del movimiento renovador que anima a una minoría. El partido conservador cuenta o debe contar con un respeto que el crítico ecléctico no regateará en cuanto le consta la licitud de un propósito artístico. En arte cualquier actitud está bien cuando está bien. Viejo y nuevo no significan malo y bueno. Hay viejo bueno como nuevo malo, y viceversa» (Vegue y Goldoni, 1932: 3).

Abril, de vuelta, respondió a Vegue, afirmando que no tenía ningún problema con el arte más tradicional. Es más, opinaba que la APE debía especializarse en ese estilo, utilizando los salones para «ofrecer una muestra del arte que hoy producen [...] los pintores más que nada de derechas; los “conservadores” buenos, los “tradicionales” buenos, y luego, mezclados con ellos, lo mediano y la morralla, si se quiere, pero habiendo de los “ases” cantidad suficiente para compensar el resto» (Abril, 1932b: 8). Para Abril, no tenía sentido buscar en esta asociación algo que ya estaban ofreciendo otras:

Están, tal como están, bien distribuidas las cosas para que así se estructuren: la Sociedad de Amigos del Arte, para todo cuanto significa arte del pasado [...]; la Asociación de Pintores y Escultores, para todo lo que signifique derechos del arte vivo; y otra Sociedad tercera —la de Ibéricos, acaso, sí acierta a cumplir su cometido— para atender y recoger la mitad izquierda del arte, desde el centro moderado hasta el extremismo izquierdista. Nada quedaría así desatendido, y la historia artística de España podría estar de ese modo en plenitud de cultivo y esplendor, porque cada organismo atendería a lo suyo sin incompatibilidades ni trabas (Abril, 1932b: 8).

José María Marañón (1932a) también ofreció algunas propuestas de mejora, en su caso, más neutras, afirmando que el Salón podría ganar si se invitara a algunos artistas de renombre, se tamizara el envío de los asociados y las asociadas, y si se expusiera de la juventud, lo más nuevo. Parece que esta fue la opinión que más caló en la APE, lo cual hizo que el salón de 1933 fuera considerado superior a los anteriores. En la *Gaceta de Bellas Artes* fue calificado como «el mejor certamen de los organizados por nuestra Asociación de Pintores y Escultores y el que mejor indica en parte el exponente del arte español contemporáneo» (Estévez-Ortega, 1933: 8). Los argumentos que justificaban esta afirmación eran que el salón era más amplio —aunque se celebró en el mismo local—, que figuraban todos los géneros y, sobre todo, que el jurado no había puesto trabas «al arte joven, moderno y audaz, por avanzadas que fuesen las ideas estéticas de los expositores, tolerando gestos y atrevimientos que, para muchos, pasan de la linde de lo artístico y caen en lo grotesco y bufo» (Estévez-Ortega, 1933: 8).

En otras publicaciones también se encontró este optimismo. La mayoría de críticos coincidieron en que ese salón había sido el mejor hasta la fecha, en que habían concurrido artistas muy interesantes y en que la organización había hecho un buen trabajo colocando las obras, de forma que las buenas destacaran por encima de las demás (Abril, 1933a y 1933b; López Izquierdo, 1933; Marañón, 1933; *Se inaugura el XIII Salón de otoño*, 1933; *Inauguración del XIII Salón de otoño*, 1933). En *Nuevo Mundo*, José Francés asignaba especialmente este hecho al esfuerzo de Enrique Estévez Ortega, quien había hecho un considerable trabajo para ofrecer «una exhibición digna de estimarse como síntoma y como resultado» (Francés, 1933: 4). Además, vinculó el avance en los salones de otoño con la instauración de la Segunda República:

Es a partir del Salón XI cuando, por encima de los obstáculos y dificultades arrastrados desde los anteriores, se empieza a notar un adelanto depurador y un sentido más exacto de la finalidad estética de esta Exposición anual. Especialmente este año. Encontramos, desde luego, ponderado y elocuente un resumen de normas y credos actuales (Francés, 1933: 4).

En *La Época*, incluso se estableció una comparación positiva con respecto a las exposiciones nacionales. Pese a que el Estado había impuesto una serie de medidas para facilitar la integración de las tendencias modernas en aquellas (Caparrós, 2015; Brihuega, 2019), el periódico publicaba que la última nacional había fallado en «ser la verdadera expresión de la vitalidad artística de nuestro país» y que «de seguir como esta vez, llegaremos a la consecuencia de que es en extremo conveniente ir pensando en la desaparición de las exposiciones oficiales para darles más vida y notoriedad a estas» (L. B. 1933: 6).

En esta ocasión, el salón tuvo salas dedicadas a Marceliano Santa María, Julio Romero de Torres y «los artistas catalanes» (Estévez-Ortega, 1933: 9). También figuraron autores consagrados como José Gutiérrez Solana, cuya obra fue altamente elogiada (Estévez-Ortega, 1933: 21; Abril, Manuel, 1933c: 8; De Lezama, 1933: 5). Sin embargo, la mayoría de los halagos fueron dirigidos hacia una sala cedida a los pintores «constructivos», que exponían juntos por primera vez. Desafortunadamente, los títulos de las obras no figuraron en el catálogo de la muestra (APE, 1933), aunque sí conocemos los nombres de los artistas que participaron: Torres García, Benjamín Palencia, Rodríguez Luna, Moreno Villa, Ortiz, Francisco Mateos, Luis Castellanos, Maruja Mallo, y escultóricos de Alberto, Díaz Yepes y Julio González. También sabemos que, a propósito de esta exposición, dieron conferencias Torres-García, Benjamín Palencia, Salas-Viu y Azcoaga (*Correo de las artes*, 1933: 14).

Como se ha adelantado, la iniciativa —totalmente contraria a la sugerencia de Abril— acaparó el protagonismo de la mayoría de artículos dedicados al certamen, lo cual resulta sintomático del rumbo que ansiaba tomar el arte español de los años treinta. No obstante, conviene puntualizar que la inclusión de estos artistas no fue idea de la asociación, como solía ser habitual. Manuel Abril explicó que el grupo había «solicitado una sala para en ella exponer de un modo autónomo» (Abril, 1933a: 8) y en la tinerfeña *Gaceta de Arte*, Guillermo de Torre confirmaba que Torres-García había solicitado al salón una sala para que expusiera el grupo (De Torre, 1933: s. f.).

No sabemos qué llevó a los constructivos a buscar esa colaboración con el salón, pero de Torre comentaba que un grupo de artistas modernos había solicitado exponer en el mismo palacio del Retiro la primavera anterior y que, aunque en un principio esa solicitud fue aprobada, finalmente les retiraron el permiso. Se lamentaba así de que, aunque el gobierno estaba tratando de llevar a cabo iniciativas para la renovación de algunos mecanismos artísticos, también estaba permitiendo «que los espíritus reaccionarios, desde el Ministerio de Instrucción Pública, [...] continúen obstaculizando cualquier obra renovadora» (De Torre, 1933: s. f.). Es posible que ante esta realidad, Torres-García decidiera aprovechar la apertura y el peso de los salones para agilizar la búsqueda de un local de exposición.

El pesimismo de Guillermo de Torre pareció confirmarse al año siguiente, cuando el salón volvió a su discurso habitual. La parcial *Gaceta de Bellas Artes*, como de costumbre, observó que el salón de 1934 era «uno de los más interesantes y más nutridos de obras», aunque advertía la ausencia de firmas importantes. Además, a pesar de ser el boletín oficial de la APE, no dudó en señalar cierta tibieza:

Como en otros anteriores, el Jurado de admisión y calificación, rectificando el criterio de algunos años, ha mostrado una gran amplitud de criterio, y a su generosa condescendencia se debe el que figuren en la Exposición obras de la más opuesta tendencia: desde el cuadro histórico a la elucubración jeroglífica. [...] En general, la tónica del salón es de discreción (*El anual acontecimiento artístico*, 1933: 1).

El conservador diario *El Universo* elogió la labor de los organizadores por la colocación de las obras y la distribución de las salas, en las que, según el crítico, estaban presentes «todas las ideas y tendencias modernas, así como también las que representan el arte de épocas

pasadas» (*El XIV Salón de otoño*, 1934: 11). Otros encontraron frustradas sus expectativas de novedad, acrecentadas por la experiencia del año anterior. En general, el sentimiento que prevaleció en la crítica fue la indiferencia, ya que la mayoría de articulistas no hallaron la exposición especialmente reseñable, ni por buena ni por mala.

Gil Fillol, por ejemplo, observó que el salón era muy similar a la exposición nacional, que no había ninguna mejora ni evolución con respecto a los anteriores, y que no se presentaban novedades (1934: 18). En la misma línea, Julián Moret opinaba: «exposición muy numerosa, de tendencias templadas. No existe el destacado gesto de una personalidad, pero tampoco se acusa una degradada intención plástica. [...] Ideas y procedimientos de siempre. El arte está detenido» (Moret, 1934: 3).

Manuel Abril trató de justificar ese carácter con «que este Salón fuese pobre y escaso de obra de interés por haberse realizado en primavera la Exposición bienal de Bellas Artes. El que más y el que menos habría enviado sus obras a la Exposición de primavera y estaría sin producción en el otoño» (Abril, 1934a: 40-41). En general, el crítico opinaba que no había demasiadas obras buenas en el salón, pero que ese tipo de exposiciones servían para plasmar las orientaciones dominantes del país y para esclarecer las posiciones que adoptaban unos u otros artistas. Concluía, entonces, que el salón corroboraba que la evolución del arte en España estaba en un momento de cambio en positivo, en el que «cada vez se copian menos los unos a los otros, y cada vez se asienta más la libertad» (Abril, 1934a: 43).

La sala retrospectiva se dedicó, en aquella ocasión, a Antonio Muñoz Degraín, fallecido en 1924 (APE, 1934). Sin embargo, también figuraron obras de Moreno Carbonero y Marceliano Santa María que, aunque se mostraron integradas en el certamen, fueron vistas por la crítica como aportaciones especiales (Abril, 1934a: 41). La *Gaceta de Bellas Artes* denotaba, en esta ocasión, una postura conservadora, opinando que estos tres artistas subían el nivel del salón y mostraban «el ímpetu de otra época en la que se rendía culto a la anécdota, había una noble preocupación por componer y se advertía una preocupación literaria que hoy ha desaparecido casi por completo» (*El anual acontecimiento artístico*, 1934: 2).

Gil Fillol sin embargo, se preguntaba «si el Salón de otoño ha sido proyectado para eso. Porque para admirar a los que ya admirábamos, para volver a ver a los ya conocidos, sin que su ejemplo se tome como estímulo, no valdría la pena». Elogiaba, así, a los artistas consagrados que continuaban participando en el certamen como apoyo a la APE, pero lamentaba la falta de concurrencia de los artistas más nuevos (Gil Fillol, 1934: 18). Eso no quiere decir que aquellos no estuvieran. En este sentido, destacaron, por ejemplo, las aportaciones de José y Margarita Frau, quienes según Manuel Abril daban «la nota más cumplida de sensibilidad poética del Salón» (Abril, 1934b: 89-90). Sin embargo, como ocurrió en otras ocasiones, su producción quedó diluida en un conjunto excesivamente amplio.

En mayo de 1935 la Asociación de Pintores y Escultores organizó una exposición colectiva en Madrid, complementaria al salón, con objeto de festejar el vigesimoquinto aniversario de su fundación. La exposición se inauguró en el Palacio de Cristal y siguió el mismo reglamento que los Salones de otoño (*Exposición de Bellas Artes*, 1935: 5). Las críticas hacia este certamen, sin embargo, fueron incluso más mordaces que las de los salones regulares.

En *El Siglo Futuro*, se dijo que no existía en la muestra ninguna obra sobresaliente y que en general, se trataba de «un conjunto de medias tintas» (Don Lápiz, 1935: 22). *El Heraldo de Madrid* publicó un artículo titulado «Si Goya levantase la cabeza...Una exposición de Bellas Artes, en donde lo mejor es un concierto que dan las ranas a la puerta» (J. D. M., 1935: 16). Manuel Abril, en la misma línea, escribió: «aquello es pobre, destartado y, en general, malísimo. [...] En lo que a la pintura se refiere, la Exposición de que hablamos parece constituida casi toda por principiantes torpes y por veteranos fracasados» (Abril, 1935: 4). Ángel Vegue en *La Voz* observó que «ni por su cantidad, ni tampoco por su calidad, es muy notable la exposición» y se lamentaba de la ausencia de salas de carácter retrospectivo, «nota simpática de los últimos salones», de la que careció esta muestra (Vegue y Goldoni, 1935: 3).

En la revista *Oasis* se explicó que la falta de artistas afamados revestía a la exposición de poca importancia. El motivo de su ausencia, según el escritor Diego Alba Cotrina (1935), era que se encontraban desmotivados por la falta de oportunidades que les brindaban este tipo de exposiciones. Ángel Vegue (1935) también admitió haber esperado la concurrencia de

artistas prestigiosos, dado que se trataba de un aniversario. Por el contrario, en la *Gaceta de Bellas Artes* se criticó el alejamiento de los artistas próximos a la vanguardia:

Por razones que no hemos de destacar ahora, se ha retraído una masa considerable de artistas que solían concurrir a estas exposiciones [...] Yo bien sé por qué, y harto discreto soy con no darlo a la publicidad, el motivo por el cual, los artistas modernos y de vanguardia, no han querido concurrir con sus obras este año a la exposición, que sin notas estridentes, ni obras de empaque y envergadura, ofrece un tono gris, suave, en el que se destacan los nombres de siempre (*En el XXV Aniversario de la APE*, 1935: 4).

En cualquier caso, la exposición fue acompañada de varios actos de celebración del aniversario; entre otras, algunas conferencias sobre el panorama artístico del momento. Resulta significativo referenciar el artículo de la *Gaceta de Bellas Artes* en el que se recogieron los discursos pronunciados por José Francés —entonces director de la Academia de Bellas Artes— y Antonio Méndez Casal. Francés habló «de toda la rica variedad de tendencias y de motivos del arte en España en el último lustro». A su discurso, la revista de la APE dedicó un párrafo. Por el contrario, a Méndez Casal se le dedicó una página completa plagada de efusivos elogios. El tema del que habló este último fue diametralmente opuesto al de Francés, mostrándose contrario al arte contemporáneo, tachándolo de «deshumanizador» y «desnacionalizador», y criticando a los artistas vanguardistas emigrados a París, porque según él «lo justo y patriótico sería favorecer el desenvolvimiento del arte hispano y de su personalidad, buena o mala, pero nacional». Criticó también la inspiración en el arte extranjero e incluso —sin demasiada relación con el objeto del discurso— a las mujeres modernas, que cultivaban el «neopaganismo» y habían olvidado el sentido de moral (*El XXV Aniversario de la APE*, 1935: 38-39). La difusión otorgada a ambas posiciones denotaba hacia donde se inclinaba la APE en aquel momento.

La exposición celebrada en primavera no sustituyó al Salón de otoño, que se celebró unos meses más tarde, con la misma junta directiva, pero diferente jurado de calificación (APE, 1935). Las críticas fueron similares a las de otros años, con la falta de novedad y la baja calidad como *leit motivs* (El Otro, 1935; Gil Fillol, 1935a; Estévez-Ortega, 1935; Suárez Solis, 1935). La sala retrospectiva se dedicó al escultor Mateo Inurria, fallecido en 1924.

Además, algunas reseñas coincidieron en observar, en esta ocasión, una baja variedad temática, con «poca pintura de asuntos y abundancia de paisajes y naturalezas muertas» (Estévez-Ortega, 1935: 5). Gil Fillol publicó «Tengo que repetirlo una vez más: la pintura de paisaje es el género que más abunda en las Exposiciones colectivas y el que menos destaca [...] La gente no repara en ellos» (Gil Fillol, 1935b: 34). En *El Herald de Madrid*, por otro lado, señaló una preponderancia del desnudo femenino, bromeando incluso con abrigar a «estas noventa y siete mujeres desnudas» ante el mal clima y las lluvias del otoño madrileño (C. y R., 1935:9). La manera de ejecutar estos géneros tampoco fue bien vista por críticos como Mariano Rodríguez de Rivas, que se quejó de que a los artistas «algo les lleva a no considerar sino lo enfermo: desnudos desagradables, paisajes sucios y cacharros humildes» (Rodríguez de Rivas, 1935: 14).

Las mujeres, sin embargo, no destacaron solo como objeto artístico, pues en *Ahora* se afirmó acerca de este salón: «La mujer ha hecho la mayor aportación artística que se conoce. Entre los expositores se destacan cerca de treinta señoritas, que presentan en el Salón de otoño una buena cantidad de pinturas y esculturas» (*En el Salón de otoño*, 1935: 29). Algunas de las participantes, en esta ocasión, fueron Eva Aggerholm, Marisa Pinazo, Margarita Frau o María Multedo (APE, 1935).

Aquel fue el último Salón de otoño celebrado antes de la dictadura franquista. Su trayectoria fue interrumpida por la Guerra Civil y hasta 1942, la celebración de los certámenes no fue retomada. Desde entonces, hasta la actualidad, los salones de otoño se han celebrado anual o bianualmente en Madrid, aunque en un contexto muy distinto a aquel que les vio nacer: el de los años veinte y treinta del siglo XX.

5. CONCLUSIONES

Con lo expuesto en este estudio, es posible afirmar que los salones de otoño constituyeron uno de los acontecimientos artísticos de referencia en la España de la Edad de Plata por su apertura hacia todo tipo de trayectorias y tendencias, y por la significativa cantidad de obras y artistas que pasaron por ellos. La recuperación y el análisis de más de un centenar de artículos dedicados a dichas exposiciones ha permitido confirmar la relevancia que alcanzaron dichas plataformas y arrojar luz sobre su funcionamiento y recepción.

Los salones surgieron en respuesta a un sistema artístico poco estimulante, lo cual resulta clave para comprender su valor, pero también las limitaciones a las que debieron hacer frente. Ante la escasez de mercado privado y los acusados problemas que presentaban las exposiciones nacionales, la Asociación de Pintores y Escultores buscó crear un espacio abierto y tolerante, que acogiera a todos aquellos creadores y creadoras que, por su estilo o su experiencia no tuvieran cabida en otras plataformas. Como se ha demostrado, los primeros salones contaron algunas participaciones notables; sin embargo, frente aquel panorama general, resultaba poco realista esperar que la iniciativa fuera suficiente para impulsar por sí sola una renovación trascendente, sobre todo en ausencia de recompensas económicas. Aquella situación provocó que muchos artistas se decantaran por estilos más asentados —caducos, según algunos críticos— en lugar de explorar otros rumbos (Khiel, 1922a). Como consecuencia, los salones de los años veinte se vieron dominados por una mayoría de participantes de escaso relieve o aficionados, que convivieron con los maestros consagrados que formaban parte de la asociación y algunos artistas invitados.

A medida que avanzó aquella década, la apertura hacia el arte nuevo fue cogiendo peso, lo cual pudo apreciarse en algunas ediciones del salón: en 1929 la APE decidió dedicar una sala monográfica a Ángeles Santos; en 1931, a Pura Vázquez de la Varga, y en 1933, el grupo de arte constructivo solicitó participar en la muestra, lo cual demostraba que, en un clima más abierto a las corrientes modernas, la innovación florecía. Cabe señalar que algunas de las aportaciones más relevantes fueron enviadas por mujeres, como Rosario de Velasco, Marisa Pinazo, Eva Aggerholm o Margarita Frau. Como se ha explicado, la proclama aperturista del salón favoreció que numerosas artistas, profesionales o *amateurs*, encontraran en él un espacio expositivo más alentador para presentar sus obras ante el público.

En conjunto, el mérito principal del salón fue el de crear una plataforma tolerante y desprejuiciada, en una fecha relativamente temprana, en la que convivieron expositores y expositoras de tendencias muy diversas. Además, es probable que dicha diversidad, contenida en un solo espacio, pudiera propiciar la inspiración o la creación de sinergias entre distintos creadores y creadoras participantes. Pese a su valor positivo, la transigencia y la heterogeneidad que caracterizaron al salón pronto se convirtieron en su gran hándicap, pues, como se ha visto, la prensa señaló constantemente que las pocas aportaciones que lograban destacar se perdían entre una excesiva cantidad de obras de poco mérito que la APE se negaba a rechazar, lo cual hizo que el certamen recibiera, año tras año, críticas negativas.

Con la llegada de la Segunda República, se abrió un nuevo abanico de espacios expositivos algo más amables con el arte moderno y la experimentación artística. Estas alternativas, frente a un salón que, si bien ofrecía las herramientas necesarias para que vieran la luz las novedades estéticas, había sido descrito durante una década como insustancial y falto de novedad, hizo que la mayoría de artistas modernos comenzaran a mirar hacia otros escenarios. El salón de otoño vio así malogradas sus expectativas iniciales de acoger a los *indépendants* españoles, aunque en aquel momento la APE parecía orientarse hacia tendencias algo más conservadoras.

En conclusión, el estudio de los salones de otoño permite entender mejor las tensiones entre la apertura institucional y la realidad del sistema artístico español en las dos décadas anteriores a la guerra civil, al mismo tiempo que proporciona un marco y una base documental que pueden servir de punto de partida para futuros estudios monográficos sobre las y los miles artistas que participaron en estos certámenes.

6. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- Abril, M. (1927, 13 de octubre). El Salón de otoño... en primavera. *La Nación*, 1.
- Abril, M. (1930a, 12 de octubre). Un salón y un saloncillo. *Blanco y Negro*, 16-22.
- Abril, M. (1930b, 26 de octubre). Ángeles Santos y... demonios. *Blanco y Negro*, 20-21.
- Abril, M. (1931a, 14 de octubre). El Salón de otoño en sequía. *Crisol*, 5.
- Abril, M. (1931b, 17 de octubre). El Salón de otoño y la constitución. *Crisol*, 13.
- Abril, M. (1931c, 1 de noviembre). Y sigue el Salón de otoño. *Blanco y Negro*, 64.
- Abril, M. (1932a, 18 de octubre). El nuevo Salón de otoño, la amistad y la justicia. *Luz*, 8.
- Abril, M. (1932b, 2 de noviembre). El Salón de otoño, Vegue Goldoni y yo. *Luz*, 8.
- Abril, M. (1933a, 7 de octubre). Los pintores analfabetos en el XIII Salón de otoño. *Luz*, 8.
- Abril, M. (1933b, 8 de octubre). Más sobre el Salón de otoño. *Luz*, 55.
- Abril, M. (1933c, 24 de octubre). Los constructivos y los en construcción. *Luz*, 8.
- Abril, M. (1934, 13 de mayo). La exposición nacional de Bellas Artes. *Blanco y Negro*, 93.
- Abril, M. (1934a, 9 de octubre). Comienzo de temporada. *Revista de las Españas*, 40—43.
- Abril, M. (1934b, 21 de octubre). Algo más cerca del Salón de otoño. *Blanco y Negro*, 89—90.
- Abril, M. (1935, 14 de mayo). Exposiciones de la A. E. y de la U. D. E. *Diario de Madrid*, 4.
- Aguirre, L. (1921). Segundo Salón de otoño. *Gaceta de Bellas Artes*, 117(14), 2-3.
- Alba Cotrina, D. (1935, junio). La exposición del Palacio de Cristal. *Oasis*, 8, 60.
- Alcalá Galiano, A. (1920). Salón otoñal de artistas independientes: propósitos y fines. *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, 141, 1-3.
- APE. (1929). El IX Salón de otoño. *Gaceta de Bellas Artes*, 371, 3-4.
- APE. (1922a). Tercer Salón de otoño: reglamento. *Gaceta de Bellas Artes*, 196, 6-8.
- APE. (1922b). Tercer Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1923). Cuarto Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1924). Quinto Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1925). Sexto Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1927). Séptimo Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1928). Octavo Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1929). Noveno Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1930). Décimo Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1931). Undécimo Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1932). Duodécimo Salón de otoño. *Catálogo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1933). *Catálogo del XIII Salón de otoño*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1934). *Catálogo del XIV Salón de otoño*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1935a). *Exposición de Bellas Artes. Catálogo de pintura, escultura, grabado y arte decorativo*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- APE. (1935b). *Catálogo del XV Salón de otoño*. Madrid: Asociación de Pintores y Escultores.
- Asociación Española de Pintores y Escultores. (s.f.a.). *Actas (1922-1930)*. En: <https://gaceta-debellasartes.es/actas-2/>
- Asociación Española de Pintores y Escultores (s.f.b.). *Directores*. En: <https://gacetadebellasartes.es/directores/>
- Asociación Española de Pintores y Escultores. (s.f.c.). *Historia*. En: <https://gacetadebellasartes.es/historia/>
- *Ayer se inauguró el Salón de otoño*. (1927, 7 de octubre). *La Libertad*, 5.
- *Ayer se inauguró el VII Salón de otoño*. (1927, 7 de octubre). *El Liberal*, 2.
- Ballesteros de Martos. (1929, 20 de octubre). El IX Salón de otoño. *El Sol*, 4.
- Ballesteros de Martos. (1930, 5 de noviembre). El X Salón de otoño. *El Sol*, 2.
- Benavente, L. (1923, 16 de octubre). El IV Salón de otoño. *La Época*, 1.
- Blanco Coris, J. (1920, 15 de octubre). Arte y artistas: el Salón de otoño del Retiro. *El Heraldo de Madrid*, 4.
- Blanco Coris, J. (1922, 5 de octubre). Tercer Salón de otoño. *El Heraldo de Madrid*, 1.
- Blanco Coris, J. (1923). Breves consideraciones sobre el Cuarto Salón de otoño. *Gaceta de Bellas Artes*, 226, 2-3.
- Bort-Vela, J. (1930, 20 de noviembre). Del X Salón de otoño. *El Siglo Futuro*, 4.

- Brihuega, L. J. (Dir.), Lomba, C. (Dir.), & Ybarra, L. (Coord.). (1995). *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Àmbit; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Brihuega, J. (2002b). Renovación, vanguardia y avanzada en el meridiano cronológico de la Segunda República. En I. García García & J. Pérez Segura (Coords.), *Arte y política en España, 1898—1939* (14—27). Granada: Comares.
- Brihuega, J. (2017). *Cambio de siglo, República y exilio. Arte del siglo XX en España*. Madrid: Machado.
- Brihuega, J. (2019). Vasos comunicantes: La estrategia política de la Segunda República en las artes plásticas (1931—1936). *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, (53), 139—160.
- C. y R. (1928, 1 de octubre). Esta mañana ha quedado inaugurado el VIII Salón de otoño. *El Heraldo de Madrid*, 11.
- C. y R. (1935, 11 de octubre). En el Salón de otoño. Tres cosas serias: el gran Inurria, los pensionados de la Casa de Velázquez y Solana con un grupito de magníficos artistas. *El Heraldo de Madrid*, 9.
- Caparrós Masegosa, M. D. (2014). *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes (1901-1915)*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Caparrós Masegosa, M. D. (2015). *Fomento artístico y sociedad liberal: exposiciones nacionales de bellas artes (1917-1936)*. Granada: Editorial Universidad de Granada y UNED.
- Caparrós Masegosa, M. D. (2019). *Instituciones artísticas del franquismo: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Carnes, L. (1930, 23 de noviembre). En torno al magnífico “caso” de Ángeles Santos. *Crónica*, 15.
- Castañer, X. (1998). La pintura valenciana. En V. Aguilera et al. (Eds.), *Arte valenciano. Años 30* (pp. 37—66). Generalitat Valenciana.
- Cavestany, J. (1924, 15 de noviembre). Quinto Salón de otoño. *La Época*, 5.
- *Conciertos*. (1920, 6 de octubre). *El Universo*, 3.
- Correo de las artes. (1933, 5 de octubre). El XIII Salón de otoño. *El Heraldo de Madrid*, 14.
- *Correo de las artes. El XIII Salón de otoño*. (1933, 5 de octubre). *El Heraldo de Madrid*, 14.
- Criado y Romero, M. E. (1931, 3 de enero). El año artístico. *El Heraldo de Madrid*, 9.
- Cuenca, A. (1921, 3 de noviembre). En la exposición de otoño: una rana que saluda a los paseantes. *La Tribuna*, 6.
- De Galingosa, L. (1931, 8 de noviembre). El XI Salón de otoño. Un conjunto de gran armonía y algunos relevantes aciertos. *Blanco y Negro*, 15.
- De la Encina, J. (1920a, 16 de octubre). El primer Salón de otoño. *La Voz*, 2.
- De la Encina, J. (1920b, 18 de octubre). Primer Salón de otoño: el caso Solana. *La Voz*, 3.
- De la Encina, J. (1923, 9 de octubre). El IV Salón de otoño. *La Voz*, 1-3.
- De la Encina, J. (1924, 1 de noviembre). El Quinto Salón de otoño, Solana y Ruiz. *La Voz*, 1.
- De la Encina, J. (1930, 30 de octubre) El Salón de otoño II. *La Voz*, 1.
- De la Encina. (1929, 30 de octubre). El IX Salón de otoño. *La Voz*, 1.
- De Lezama, A. (1923, 10 de octubre). El IV Salón de otoño. *La Libertad*, 4.
- De Lezama, A. (1933, 30 de noviembre). El XIII Salón de otoño. *La Libertad*, 5.
- De Marta Sebastián, F. (1994). *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores 1910-1993*. Madrid: Asociación Española de Pintores y Escultores.
- De Torre, G. (1933). Carta de Madrid. *Gaceta de Arte*, 21, s.
- De Valdeavellano, L. G. (1920, 8 de noviembre). El Salón de otoño. *La Época*, 5.
- De Valdeavellano, L. G. (1927, 6 de octubre). El VII Salón de otoño. *La Época*, 4.
- De Valdeavellano, L. G. (1929, 19 de octubre). El IX Salón de otoño. *La Época*, 1-2.
- Domínguez, L. (1920). Reglamento por que ha de regirse el primer Salón Otoñal de Artistas Independientes. *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, 142, 3-4.
- Don Lápiz. (1935, 24 de mayo). Exposición de Bellas Artes en el Palacio de Cristal del Retiro. *El Siglo Futuro*, 22.
- *El anual acontecimiento artístico. XIV Salón de otoño*. (1934). *Gaceta de Bellas Artes*, 439, 1.
- *El Cuarto Salón de otoño*. (1923, 6 de octubre). *La Época*, 3.
- *El IX Salón de otoño*. (1929, 23 de octubre). *La Prensa*, 1.
- El Otro. (1935, 15 de octubre). XV Salón de otoño. *El Sol*, 2.
- *El Salón de otoño*. (1925, 1 de octubre). *El Sol*, 6.

- *El XI Salón de otoño*. (1931, 11 de octubre). *La Libertad*, 2.
- *El XX Aniversario de la APE*. (1935). *Gaceta de Bellas Artes*, 446, 38-40.
- *En el Retiro: el VI Salón de otoño*. (1925, 1 de octubre). *La Voz*, 2.
- *En el XV Salón de otoño*. (1935, 11 de octubre). *Ahora*, 29.
- *En el XXV Aniversario de la APE*. (1935). *Gaceta de Bellas Artes*, 445, 4-16.
- Espina, A. (1923). El IV Salón de otoño. *España*, 397, 7.
- Estévez-Ortega, E. (1933). Visitas al XIII Salón de otoño. Comentarios de un hombre de buena fe. *Gaceta de Bellas Artes*, 427, 8-22.
- Estévez-Ortega, E. (1935). XV Salón de otoño. *Gaceta de Bellas Artes*, 450, 5-8.
- Francés, J. (1922, 13 de octubre). El Salón de otoño. *Nuevo Mundo*, 22.
- Francés, J. (1923, 21 de septiembre). El Salón de otoño. *Nuevo Mundo*, 18.
- Francés, J. (1925, 21 de noviembre). El Salón de otoño. *La Esfera*, 20.
- Francés, J. (1927, 22 de octubre). El Salón de otoño. *La Esfera*, 5.
- Francés, J. (1928, 20 de octubre). El Salón de otoño. *La Esfera*, 36-37.
- Francés, J. (1930, 1 de noviembre). Palabras en la sala de Ángeles Santos. *La Esfera*, 40-42.
- Francés, J. (1931, 24 de octubre). El Salón de otoño. La sección de Pintura. Las salas especiales. La vocación de un pintor romántico. Paisajistas y retratistas. *Nuevo Mundo*, 23-25.
- Francés, J. (1931, 24 de octubre). El Salón de otoño. La sección de pintura. Las salas especiales. La vocación de un pintor romántico. Paisajistas y retratistas. *Nuevo Mundo*, 23-25.
- Francés, J. (1932, 28 de octubre). El Salón de otoño. *Nuevo Mundo*, 9-10.
- Francés, J. (1933, 3 de noviembre). El Salón de otoño. *Nuevo Mundo*, 4.
- G.G. (1926). El Salón de otoño en París. *Revista de oro*, 27, 36.
- Gil Fillol, L. (1920, 18 de octubre). El I Salón de otoño. *La Tribuna*, 4.
- Gil Fillol, L. (1928a, 1 de enero). Ejemplos dignos de no olvidarse. *El Imparcial*, 3.
- Gil Fillol, L. (1928b, 2 de octubre). Inauguración del Octavo Salón de otoño. *El Imparcial*, 2.
- Gil Fillol, L. (1928c, 9 de octubre). El fracaso del Octavo Salón de otoño. *Estampa*, 5-6.
- Gil Fillol, L. (1929a, 20 de octubre). El IX Salón de otoño. *El Imparcial*, 8.
- Gil Fillol, L. (1929b, 7 de noviembre). El triste sino del Salón de otoño. *El Imparcial*, 3.
- Gil Fillol, L. (1929c, 26 de noviembre). José Capuz en el Salón de otoño. *Estampa*, 17.
- Gil Fillol, L. (1929d, 10 de diciembre). Ortiz Echagüe en el Salón de otoño. *Estampa*, 17.
- Gil Fillol, L. (1929e, 24 de diciembre). José Pinazo en el Salón de otoño. *Estampa*, 11.
- Gil Fillol. (1931a, 23 de octubre). El undécimo Salón de otoño. *Ahora*, 14.
- Gil Fillol. (1931b, 24 de octubre). El undécimo Salón de otoño. Formaciones de “vanguardia”. *Ahora*, 14.
- Gil Fillol. (1931c, 28 de octubre). El undécimo Salón de otoño. La escultura. *Ahora*, 14.
- Gil Fillol. (1932a, 20 de octubre). El XII Salón de otoño. *Ahora*, 14.
- Gil Fillol. (1932b, 22 de octubre). XII Salón de otoño. *Ahora*, 34.
- Gil Fillol. (1934, 25 de octubre). Desorientaciones. Sentido de los Salones. Los maestros Muñoz Degraín, Moreno Carbonero, Marceliano Santa María. *Ahora*, 18.
- Gil Fillol. (1935a, 23 de octubre). La pintura en el XV Salón de otoño. *Ahora*, 35.
- Gil Fillol. (1935b, 25 de octubre). El paisaje en el XV Salón de otoño. *Ahora*, 34.
- *Inauguración del Salón de otoño*. (1929, 20 de octubre). *La Libertad*, 8.
- J. D. M. (1935, 15 de mayo). Si Goya levantase la cabeza... Una exposición de Bellas Artes, en donde lo mejor es un concierto que dan las ranas a la puerta. *El Heraldo de Madrid*, 16.
- J. M. (1920, 20 de octubre). El I Salón de otoño. *El Siglo Futuro*, 2.
- Khiel, E.C. (1922a, 25 de mayo). La Exposición Nacional. *El Liberal*, 3.
- Khiel, E.C. (1922b, 12 de octubre). Los italianos. *El Liberal*, 2.
- L. B. (1931a, 12 de octubre). El XI Salón de otoño. Impresión de conjunto. *La Época*, 1.
- L. B. (1931b, 21 de octubre). El XI Salón de otoño. *La Época*, 1.
- L. B. (1933, 30 de octubre). El XIII Salón de otoño. Impresión de conjunto. *La Época*, 6.
- *La Unión de Dibujantes Españoles*. (1931, 16 de noviembre). *El Heraldo de Madrid*, 2.
- Lafuente, E. (1929). Exposiciones. Arte otoñal. *La Gaceta Literaria*, 69, 3.
- Lago, S. (1922, 4 de noviembre). La sección italiana. *La Esfera*, 18-19.
- Lago, S. (1924, 25 de octubre). El Salón de otoño. *La Esfera*, 14-15.

- León Domínguez, L. (1930). El X Salón de otoño. *Unión Monárquica*, 99, 25-27.
- López Izquierdo, R. (1933, 30 de octubre). XIII Salón de otoño. *La Nación*, 10.
- Marañón, J. M. (1932, 27 de octubre). XII Salón de otoño. Lo que se ve al pasar. Lo que podría ser el Salón. *El Heraldo de Madrid*, 14.
- Marañón, J. M. (1933, 21 de noviembre). El XIII Salón de otoño. *El Heraldo de Madrid*, 14.
- Marquina, R. (1929). La redención del Salón de otoño. *Atlántico*, 7, 63-67.
- Mateos, F. (1931, 14 de octubre). Dos exposiciones. *La Tierra*, 4.
- Mateos, F. (1931, 14 de octubre). Dos exposiciones. *La Tierra*, 4.
- *Memoranda*. (1927). *Revista de las Españas*, 13-14, 593-595.
- Méndez Casal, A. (1929, 10 de noviembre). El noveno Salón de otoño. *Blanco y Negro*, 5-13.
- Ministerio de Cultura. (s.f.). *La creación de la Dirección General de Bellas Artes*. En: <https://www.cultura.gob.es/gl/cultura/mc/bellasartes/historia.html>
- Moret, J. (1934, 24 de octubre). El XIV Salón de otoño. *La Época*, 3.
- *Noveno Salón de otoño*. (1929, 19 de octubre). *La Voz*, 3.
- *Nuestra exposición. El XI Salón de otoño*. (1931). *Gaceta de Bellas Artes*, 404, 5-7.
- *Nuestro Salón de Exposiciones*. (1929). *Gaceta de Bellas Artes*, 353, 1.
- O. (1927, 18 de octubre). El VII Salón de otoño. *La Voz*, 4.
- O. (1927, 18 de octubre). El VII Salón de otoño. *La Voz*, 4.
- O. (1930, 19 de octubre). Inauguración del Salón de otoño. *El Imparcial*, 3.
- O. S. (1928, 1 de octubre). El Salón de otoño. No es una gran cosa. *La Voz*, 12.
- Perdreau (1922, 9 de octubre). El Salón de otoño. *La Acción*, 5.
- Pérez Bueno, L. (1924, 8 de octubre). El V Salón de otoño. *El Liberal*, 1.
- Pérez Bueno, L. (1925a, 1 de octubre). El VI Salón de otoño: impresiones. *El Liberal*, 2.
- Pérez Bueno, L. (1925b, 27 de octubre). El VI Salón de otoño: la escultura. *El Liberal*, 3.
- Pérez Bueno, L. (1928, 3 de octubre). VIII Salón de otoño. *El Liberal*, 3.
- Pérez Segura, J. (1998). *La sociedad de artistas ibéricos (1920—1936)* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Pérez Segura, J. (2002). *Arte moderno, vanguardia y Estado: la Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931—1936)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Pompey, F. (1920, 15 de octubre). Inauguración del primer Salón de otoño. *El Mundo*, 1.
- Rivas y Llanos, R. (1920, 22 de octubre). El primer Salón de otoño. *La ilustración española y americana*, 10.
- Rodenas, M.A. (1920, 21 de octubre). El Salón de otoño. *El Parlamentario*, 2.
- Rodríguez de Rivas, M. (1935, 18 de octubre). Prefacio y consideraciones ante el XV Salón de otoño. *La Nación*, 14.
- Rodríguez, L. (1931, 6 de marzo). Deshumanización. *La Tierra*, 6.
- S.L. (1922). Artistas castellanos. Gil de Vicario. *La Esfera*, 422, 22.
- *Se celebra la inauguración del VI Salón de otoño*. (1925, 1 de octubre). *El Heraldo de Madrid*, 5.
- *Se inaugura el XIII Salón de otoño*. (1933, 7 de octubre). *La Voz*, 7.
- *Séptimo Salón de otoño*. (1927, 17 de octubre). *El Mundo*, 3.
- Sorel, J. (1930a, 23 de noviembre). X Salón de otoño. *El Imparcial*, 8.
- Sorel, J. (1930b, 4 de diciembre). Una artista de excepción. *El Imparcial*, 3.
- Suárez Solís, R. (1935, 24 de noviembre). El XV Salón de otoño. *Crónica*, 16-17.
- Vaquer, E. (1920, 15 de octubre). El primer Salón de otoño. *La Época*, 1.
- Vaquer, E. (1922, 10 de octubre). El tercer Salón de otoño. *La Época*, 1.
- Vegue y Goldoni, A. (1922, 10 de octubre). El tercer Salón de otoño. *El Imparcial*, 3.
- Vegue y Goldoni, A. (1925, 2 de octubre). Sexto Salón de otoño. *El Imparcial*, 3.
- Vegue y Goldoni, Á. (1932, 25 de octubre). XII Salón de otoño. *La Voz*, 3.
- Vegue y Goldoni, Á. (1935, 20 de mayo). Exposición de Bellas Artes en el Palacio de Cristal. *La Voz*, 3.

7. APÉNDICE DOCUMENTAL

Órganos directivos y jurados del Salón de otoño (1920—1935)¹³

1920

Junta Directiva. Presidente: Pedro Poggio. Vicepresidente: Álvaro Alcalá Galiano. Vocales: Eduardo Urquiola; Manuel López de Ayala; Enrique Martínez Cubells; Enrique Cuartero; Manuel Marín Magallón; Víctor Morelli. Secretario general: Juan Espina y Capo.

Sección de Exposiciones. Presidente: Enrique Martínez Cubells. Miembros: Cecilio Plá; Ramón Pulido; Pedro Estany.

Comisión Interventora (con arreglo al Reglamento del Salón). Ángel Ballesteró; Carlos Dal-Ré; Cándido Medina Queral; Joaquín Martínez Lumbreras; Francisco Blanco y Blanco.

1921

Junta Directiva. Presidente: Pedro Poggio. Vicepresidente: Álvaro Alcalá Galiano. Tesorero: Eduardo Urquiola. Vocales: Lorenzo Aguirre; Elías Salaverría; Julio Vicent; Miguel de la Cruz; Pedro García Camio; Enrique Cuartero; Juan Francés; Pedro Serra; Luis Martínez y Vargas Machuca. Secretario general: Cándido Medina Queral.

Comisión Interventora (con arreglo al Reglamento del Salón). Carlos Dal-Ré; Manuel de Gumucio; Joaquín Martínez Lumbreras; José Urea; Enrique Pesqueira.

1922

Junta Directiva. Presidente: Pedro Poggio. Vicepresidente: Álvaro Alcalá Galiano. Tesorero: Eduardo Urquiola. Vocales: Lorenzo Aguirre; Elías Salaverría; Julio Vicent; Miguel de la Cruz; Juan Antonio Benlliure; Rafael Forns; Enrique Martínez Cubells; Enrique Cuartero; Juan Francés; Pedro Serra; Luis Martínez y Vargas Machuca. Secretario general: Pedro García Camio.

Jurado de Calificación. Presidente: Julio Vicent. Vocales: Álvaro Alcalá Galiano; Eduardo Martínez Vázquez; Daniel Vázquez Díaz; Moisés Huerta.

1923

Junta Directiva. Presidente: Pedro Poggio. Vicepresidente: Álvaro Alcalá Galiano. Tesorero: Eduardo Urquiola. Contador: Lorenzo Aguirre. Vocales: Julio Vicent; Miguel de la Cruz; Juan Antonio Benlliure; Rafael Forns; Enrique Martínez Cubells; Enrique Cuartero; Juan Francés; Pedro Serra Farnés; Luis Martínez y Vargas Machuca; Eduardo Martínez Vázquez. Secretario general: Pedro García Camio.

Jurado de Calificación. Presidente: Julio Vicent. Vocales: José Gutiérrez Solana; Juan Francés; Julio Moisés.

1924

Junta Directiva. Presidente: Pedro Poggio. Vicepresidente: Álvaro Alcalá Galiano. Tesorero: Eduardo Urquiola. Contador: Lorenzo Aguirre. Vocales: Julio Vicent; Miguel de la Cruz; Juan Antonio Benlliure; Rafael Forns; Enrique Martínez Cubells; Enrique Cuartero; Juan Francés; Pedro Serra Farnés; Eduardo Martínez Vázquez; Cecilio Plá. Secretario general: Pedro García Camio.

Jurado de Calificación. Presidente: Álvaro Alcalá Galiano. Vocales: Manuel Castro Gil; Francisco Lloréns; Enrique Marín e Higuero; Eduardo Urquiola.

1925

Junta Directiva. Presidente: Pedro Poggio. Vicepresidente: Álvaro Alcalá Galiano. Tesorero: Eduardo Urquiola. Contador: Lorenzo Aguirre. Vocales: Julio Vicent; Miguel de la Cruz; Juan Antonio Benlliure; Enrique Cuartero; Pedro Serra Farnés; Eduardo Martínez Vázquez; José Chicharro Gamo; José Cruz Herrera; Bernardino de Pantorba; Juan Francés; Rafael Forns. Secretario general: Pedro García Camio.

¹³ La información está extraída de los catálogos oficiales de cada salón. Se ha reproducido la misma terminología que figura en los mismos.

Jurado de Calificación. Eduardo Martínez Vázquez; José Chicharro Gamo; Rafael Argelés; Miguel de la Cruz; Pedro Serra Farnés.

1927

Junta Directiva. Presidente: Álvaro Alcalá Galiano. Vicepresidente: Eugenio Hermoso. Tesorero: Lorenzo Aguirre. Contador: José Chicharro Gamo. Vocales: Julio Vicent; Pedro Serra Farnés; Miguel de la Cruz; Juan Antonio Benlliure; Eduardo Martínez Vázquez; José Cruz Herrera; Bernardino de Pantorba; Jesús María Perdigón; Fructuoso Orduna; Rafael Argelés; Juan Adsuara. Secretario general: Pedro García Camio.

Jurado de Admisión y Calificación. Álvaro Alcalá Galiano; Eduardo Martínez Vázquez; Fructuoso Orduna; Julio Vicent; Manuel Castro Gil.

1928

Junta Directiva. Presidente: Eduardo Chicharro. Vicepresidente: Enrique Martínez Cubells. Tesorero: Francisco Madurell. Contador: Luis Rubio. Vocales: Francisco Navas Linares; Ramón Pulido; José Ribera; Ricardo Colet; Lorenzo Coullaut Valera; Ramón Martín de la Arena; José Pedraza Ostos; Julio González Pola; Jesús María Perdigón; Fernando Álvarez de Sotomayor; José Blanco Coris. Secretario general: Pedro García Camio.

Jurado de Admisión y Calificación. Enrique Martínez Cubells; Pedro Antonio; Rafael Argelés; Fructuoso Orduna; Emilio García Martínez.

1929

Junta Directiva. Presidente: A. Ortiz Echagüe. Tesorero: Francisco Madurell. Contador: Luis Rubio. Vocales: Francisco Navas Linares; Ricardo Colet; Jesús María Perdigón; Roberto Fernández Balbuena; Juan Cristóbal; Francisco Esteve Botey; Carlos Mingo; Julio Moisés; Guido Caprotti; José Pedraza Ostos. Secretario general: Pedro García Camio.

Jurado de Admisión y Calificación. A. Ortiz Echagüe; Ricardo Baroja; Eugenio Hermoso; Juan Cristóbal.

1930

Junta Directiva. Vicepresidente: Julio Moisés. Tesorero: Francisco Madurell Torras. Contador: Luis Rubio. Vocales: Francisco Navas Linares; Ricardo Colet; Carlos Mingo; José Pedraza Ostos; Francisco Esteve Botey; Juan Cristóbal; Juan Adsuara; Roberto Fernández Balbuena; Guido Caprotti; Francisco Llorens; José Pinazo. Secretario general: Emilio Romero Barrero.

Jurado de Admisión y Calificación. Julio Moisés; Ricardo Colet; Emilio García Martínez; José Blanco Coris; Bernardino de Pantorba.

1931

Junta Directiva. Presidente: Julio Moisés. Vicepresidente: Julio Vicent. Tesorero: Francisco Llorens. Bibliotecario: Enrique Estévez-Ortega. Vocales: Juan Adsuara; Guido Caprotti; Enrique Pérez Comendador. Secretario general: Emilio Romero Barrero. Vicesecretario: Carlos Casado.

Jurado de Admisión y Calificación. Francisco Llorens; Enrique Pérez Comendador; Fructuoso Orduna; Eduardo Martínez Vázquez; Eugenio Hermoso.

1932

Junta Directiva. Presidente: Julio Moisés. Vicepresidente: Julio Vicent. Vicesecretario: Carlos Casado. Tesorero: Luis Benedito. Contador: Miguel Lucas "Sacul". Bibliotecario: Enrique Estévez-Ortega. Vocales: Guido Caprotti; Enrique Pérez Comendador; Ramón Pulido. Secretario general: Emilio Romero Barrero.

Jurado de Admisión y Calificación. Enrique Estévez-Ortega; Ramón Pulido; Enrique Martínez Cubells; Guido Caprotti; Francisco Soria Aedo.

1933

Junta Directiva. Presidente: Julio Moisés. Vicepresidente: Julio Vicent. Vicesecretario: Carlos Casado. Tesorero: Luis Benedito. Contador: Miguel Lucas "Sacul". Bibliotecario: Enrique Esté-

vez-Ortega. Vocales: no figuran en el catálogo.

Jurado. Roberto Fernández Balbuena; Enrique Estévez-Ortega; Eugenio Hermoso; Fructuoso Orduna; Pedro Antonio.

Delegado especial para la Sala Retrospectiva. Luis Bea, marqués de Bellamar.

1934

Junta Directiva. Presidente: Julio Moisés. Vicepresidente: Julio Vicent. Vicesecretario: Carlos Casado. Tesorero: Luis Benedito. Contador: Miguel Lucas “Sacul”. Bibliotecario: Enrique Estévez-Ortega. Vocales: Guido Caprotti; Ramón Pulido; Fructuoso Orduna. Secretario general: Emilio Romero Barrero.

Jurado de Admisión y Calificación. Julio Moisés; Enrique Estévez-Ortega; Francisco Llorens; Julio Prieto Nespereira; Pedro de Torre-Isunza.

1935 (mayo)

Junta Directiva. Presidente: Julio Moisés. Vicepresidente: José Ortells. Vicesecretario: Carlos Casado. Tesorero: Carlos Dal-Ré. Contador: Miguel Lucas “Sacul”. Bibliotecario: Enrique Estévez-Ortega. Vocales: Fructuoso Orduna; Lorenzo Aguirre; Manuel de Gumucio.

Jurado de Admisión y Calificación. José Ortells; Enrique Estévez-Ortega; Fructuoso Orduna; Pedro García Camio; Manuel Castro Gil.

1935 (octubre)

Junta Directiva. Presidente: Julio Moisés. Vicepresidente: José Ortells. Vicesecretario: Carlos Casado. Tesorero: Carlos Dal-Ré. Contador: Miguel Lucas “Sacul”. Bibliotecario: Enrique Estévez-Ortega. Vocales: Fructuoso Orduna; Lorenzo Aguirre; Manuel de Gumucio. Secretario general: José Prados López.

Jurado de Admisión y Calificación. Mariano Benlliure; José Moreno Carbonero; Fructuoso Orduna; Francisco Llorens; Enrique Estévez-Ortega.