



EXPOSICIÓN DE VENECIA

SALA ETTORE TITO

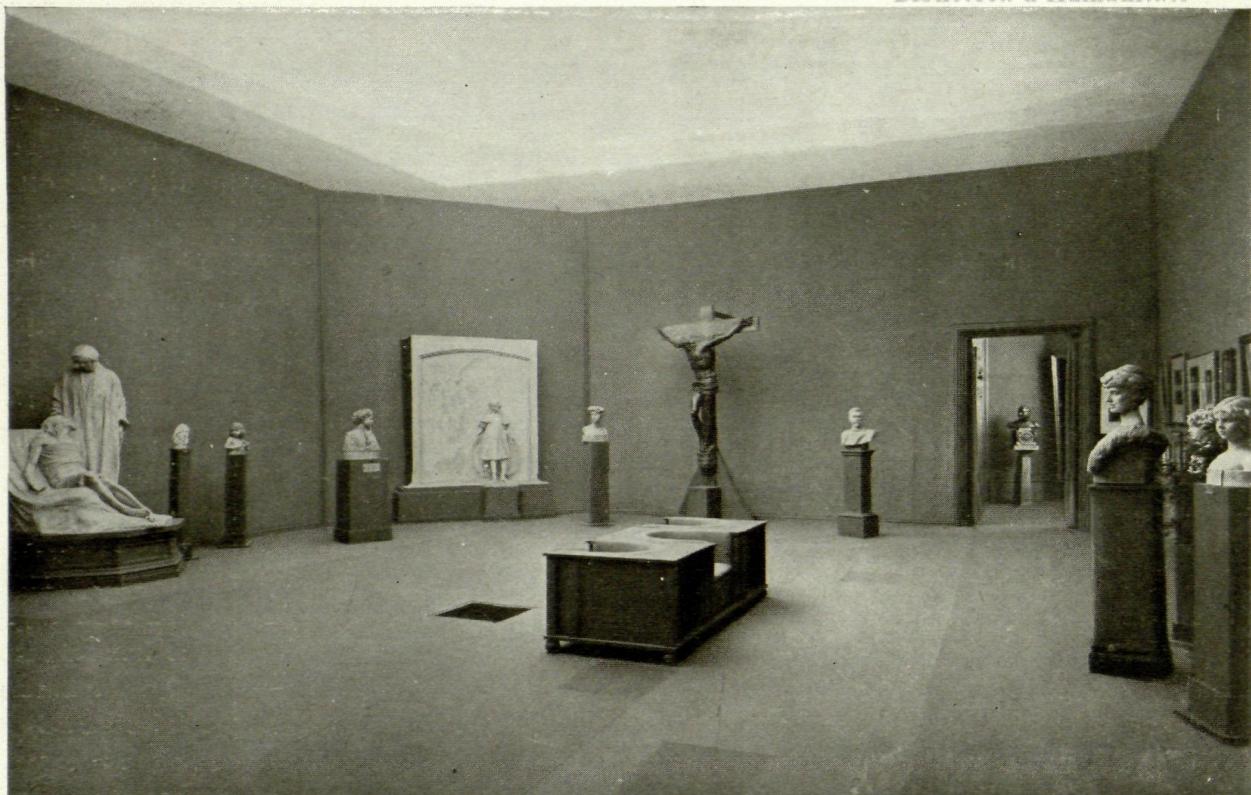
LOS ARTISTAS ITALIANOS EN LA X EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTE DE VENECIA

LA X Exposición de la ciudad de Venecia ha sido la menos internacional de las celebradas. El arte italiano se lleva la palma con la nueva generación que sobresale merced a la enseñanza de estos certámenes venecianos, que la indujo a encontrarse a sí misma, abandonando las imitaciones, no sólo del arte antigüo, sino de los artistas modernos transalpinos. En gran número son, en el año actual, las exhibiciones colectivas, lo que no deja de ser una gran comodidad para la crítica.

En primer término encontramos el conjunto de obras de Tranquillo Cremona († 1878), de los contados que retuvo con ciencia la forma indecisa de la figura humana en penumbra y el contorno esfumado de lo reproducido; pero conservando el carácter y el alma.

Sus personajes están copiados directamente de la realidad y son vivientes. Y esto — es necesario manifestarlo, — en una época en que el arte italiano estaba sumido en el más deplorable amaneramiento. El colorido de Cremona es delicado, el contorno, móbido, ofrécese tenuamente borroso. Especialmente sus acuarelas se particularizan por la espontaneidad; por el mecanismo vibrante y desenvuelto. Con todo eso cabría suponer que las obras de este maestro no alcanzarán nunca en el mercado artístico las sumas fabulosas que se han dado ya por un Monticelli o un Segantini.

Se impone, luego, la colección de Caetano Previati, quien, según dice el fogoso crítico de arte Vittorio Pica «es, por derecho propio,



EXPOSICIÓN DE VENECIA

SALA PIETRO CANONICA

proclamado el campeón más ferviente, más convencido y más original que del idealismo cupo poseyera Italia en el día.» Cultiva el género místico y el fantástico, uno y otro con personalidad. Nadie en su país posee, como él, el ritmo de la línea y a la vez el sentido de la grandiosidad. Citemos, sobre todo, *Nocturno*, *Leda*, *Sueño*, algunos brillantes cuadros de flores, etc.

Ettore Tito es el artista veneciano más apreciado en el extranjero. Sus cualidades especiales—las posee muy envidiables—son: la elegancia del dibujo, la rapidez de ejecución y el sentido original y moderno del color.

Es, además, un retratista excelente, según lo confirma su retrato de la princesa Borghese. Beppe Ciardi y Giuseppe Carozzi vinieron a nuestra exposición con un conjunto proclamador de su originalidad. El primero ama los extensos prados y las lagunas, que reproduce con grandiosidad, y las embarcaciones desparramadas entre las remotas islas de Venecia. El segundo pinta la solitaria majestad

de las altas montañas. Su vigor armoniza de modo admirable con los glaciares y las graníticas rocas de la Suiza.

Alma singularísima de los viejos paisistas piamonteses es Vittorio Avondo, que salido de la amanerada escuela de Calam, logró emanciparse de este árido camino, para seguir a los grandes paisajistas de 1830: los Corot, Daubigny y Harpignies, sin perder por ello su original y delicada visión de la naturaleza.

Excesivamente acromado y dulce es el joven piamontés César Maggi, de técnica completa, voluptuosamente lírico; pero carecedor del sentido grandioso de la naturaleza. En la propia sala encontramos a Jacobo Grosso, que, si le iguala al pintar al ser humano, supérale en dulzura, siendo en Italia uno de los primeros pintores de la figura femenina.

Félix Carena es grandioso en la concepción, y ecléctico en lo demás. Los torsos de mujer, que evoca con delicadeza en el modelado, son siempre algo pálidos, al extremo de



ADOLFO MATTIELLI

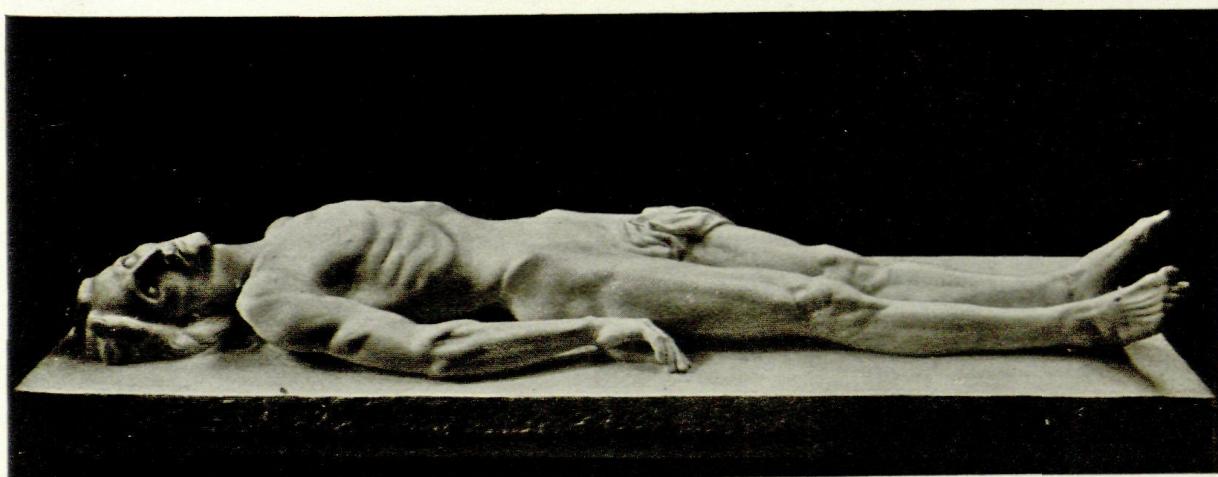
NOCHE DE NAVIDAD

hacer de él, antes un escultor que un pintor. Entre los venecianos, De Stefani manifiesta variedad en su labor. Distinguimos el retrato de una dama, ataviada de negro, delicadamente caracterizada en sus líneas sensuales; varias flores muy decorativas y otros interesantes cuadros de la primera época del autor.

No es cosa de echar al olvido a Dall'Oca Bianca, pintor jovial y defensor enérgico de

la Verona artística. De los retratistas italianos, citemos al varonil Mancini y a Lino Selvatico, ambos algo monótonos en el colorido, lo que acostumbra a suceder en los cultivadores del género de retrato.

Saliendo ya de la parte de la exposición consagrada a individualidades, nos encontramos con Félix Casorati, el psicólogo de las muchachas aún en estado de capullo que va



DOMENICO TRENTACOSTE

CRISTO YACENTE

a dejar de serlo, pero que ya olfatean la perversidad, y presienten las pasiones que matan, y Plinio Nomellini, que exhibe dos obras llenas de brío decorativo y pictórico. Su técnica, muy personal, se basa en el divisionismo cromático. A corta distancia, sus telas, con los verdes brillantes del aire libre, funden las tintas para conseguir la visión por el artista deseada.

Uno de los contados artistas que pasaron de la juventud,

y que se mantuvieron fieles a sí mismos, y que, por ello, aún despiertan interés, es Silvio Rotta, el pintor más lúgubre de Italia, el

pintor de las almas infelices y de las pesadillas nocturnas. Quien examina, sólo llevado de prejuicios de técnica, especialmente la última parte del tríptico *En las tinieblas*, no puede, no, sentir el soplo helado de la muerte, que Rotta despierta con sólo la evocación del ambiente; sin la usual y es-



BEPPE CIARDI

EL CABALLO BLANCO



ENRICO LIONNE

LOS PERDIDOS



EL TRAYECTO DE LA
LAGUNA, POR ITALIE BRASS

túpida representación, empleada por algunos de los pintores seudo fantásticos.

De los poetas de la ciudad de los dogos, figuran en primera línea Scattola, Bonivento, Moggioli, etc. Sutil observador de la vida veneciana moderna, es el impresionista Itálico Brass; en cambio, Emma Ciardi evoca una argentada Venecia del siglo XVIII. Es de advertir que Venecia, aunque ciudad lacustre, da un gran contingente de paisistas enérgicos, entre ellos el lírico, pero no suave Trajano Chitarin.

El más elegante y nervioso de los pintores de la vida femenina en el tocador y en las tertulias mundanas, es Camilo Innocenti. Su paleta, de colorido deslumbrante, es, en parte, eficazmente divisionista. Adolfo Mattieli se distingue en el lienzo *Noche de Navidad*, obra que entraña un mérito, no común, de forma y de efecto. Sea también recordado Enrique Lionne.

Cerremos la lista de los pintores italianos, con los plafones de Pieretto Bianco, artista lleno de fervor, que, por primera vez, se manifiesta decorador. Intitula su plafón: *El despertar de Venecia*. Consta de cuatro partes principales: *Los fundadores modernos. Los constructores. El Arsenal. El Puerto*.

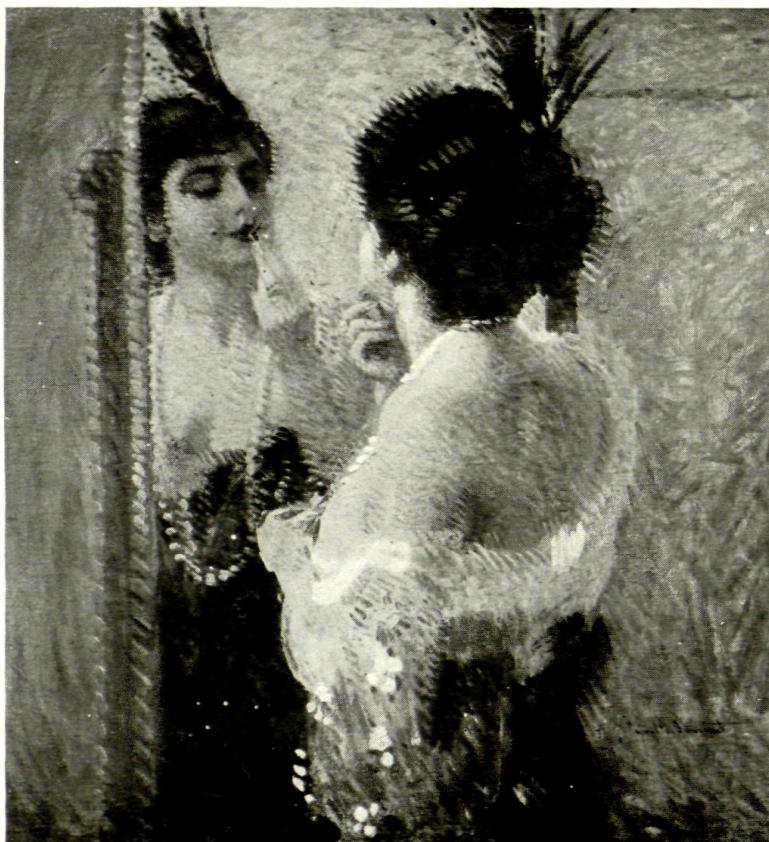
Poco, y representado no en la forma que era de apetecer, está el arte extranjero. Se hace difícil, por ejemplo, formarse concepto

exacto del arte contemporáneo en Francia, Inglaterra y Alemania. Esta última sólo cabe verla a través de Hengeler, Dettmann o Bartels. El más interesante es el decorador de Munich, Fritz Erler; el cual exhibe los plafones ejecutados para el Kurhaus de Wiesbaden. La pintura es desahogada, de tonos originalísimos; por más que recuerda algo el arte del cartel. Se echan de menos los grandes decoradores monumentales del otro lado de los Alpes, especialmente Hodler y Egger Linz.

Francia está representada por Luciano Simón, Gastón La Touche y por J. E. Blanche, quien, en esta etapa, busca imitar a E. Vuillard, muy superior a él en sinceridad pictórica. Una salita pequeña ha sido reservada a Menard, de quien vemos puestas de sol fulgurando sobre el mar opalino, bosques de un verde oscuro y grave, animados,

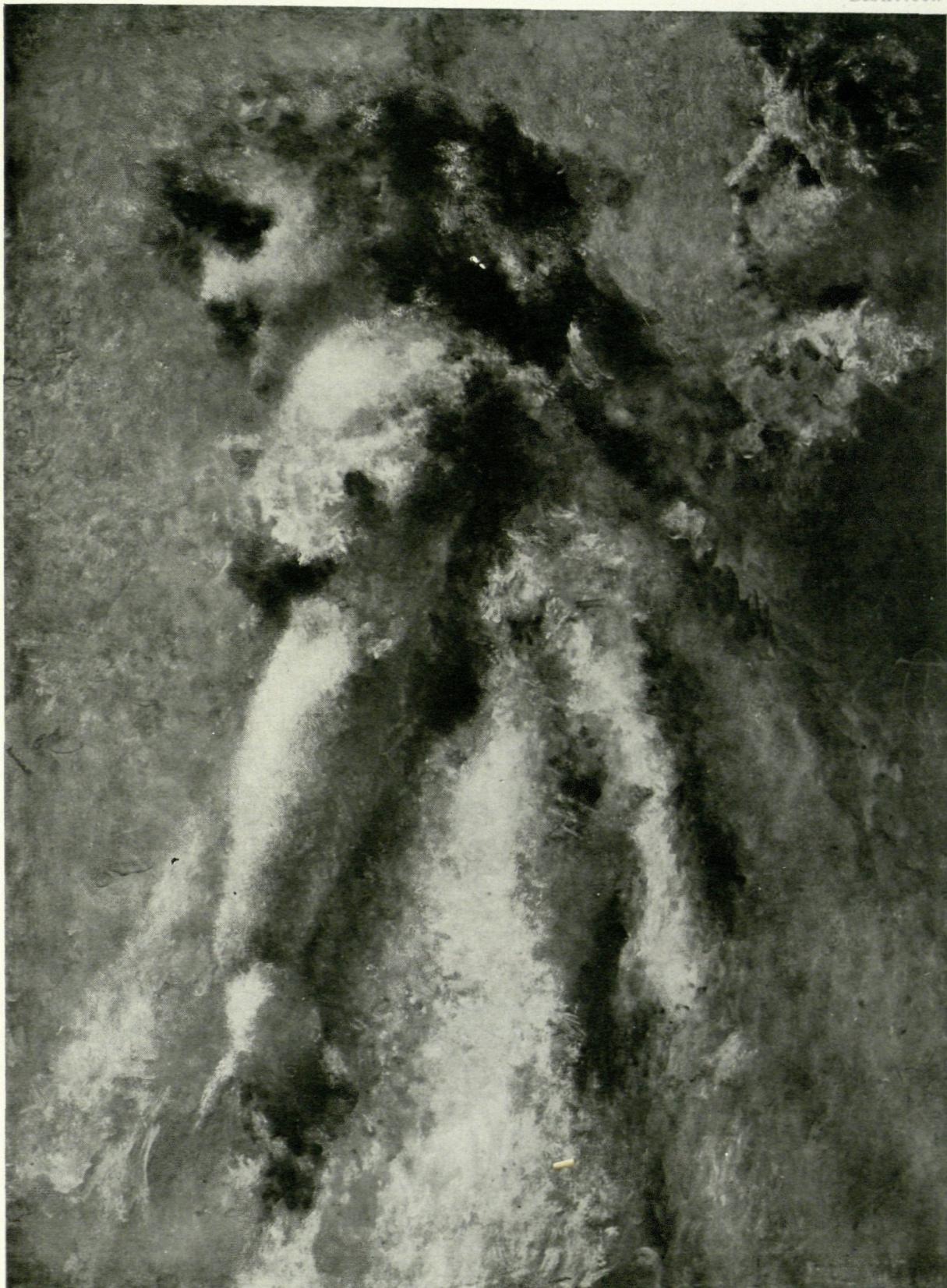
en ocasiones, de mujeres desnudas que contemplan el ocaso. El conjunto está visto a través del temperamento de un cincuentista.

Inglaterra vuelve otra vez con su academicismo peculiar. Distinguimos, entre los que ha mandado, un retrato de aire moderno, magistral, original de Fergusson: representa una señora vestida de blanco y tocada con sombrero amarillo. Simple y sentido es el cuadro, de R. Cayley, que evoca un pescador a la luz de la luna.



CAMILLO INNOCENTI

ANTE EL ESPEJO



LOS PRIMEROS CELOS
POR TRANQUILLO CREMONA

Un conjunto de obras exhibe una pintora: la sueca Ana Boberg, conocidísima en Italia, enamorada de las nieves y las notas crepusculares del Norte.

Hungría, con su pabellón dorado, sugeridor del ambiente de un transatlántico, muestra un arte por mitad francés y eslavio. Distinguimos las habilísimas pinturas al pastel de Poll, y las altas montañas nevadas, de Szlányi.

La nota más genial de la sección belga, que por cierto contiene algunas producciones importantes, en las cuales no podemos entretenernos por carencia de espacio (las obras de Knopff, Oleff, Hens, etc.), la da Eugenio Laermans con sus cielos nubla-



PLINIO NOMELLINI

OTOÑO EN VERSILIA



ITALICO BRASS

EN EL CAFÉ

dos, bajo los cuales sus grandiosas figuras parecen empujadas hacia la desventura por el viento. Logra Rysselberghe excelentes efectos con su puntillismo no llevado al extremo, especialmente en la *Dama del espejo* demuestra que aún con esa técnica, que a muchos antojaseles brutal, cabe pintar un atractivo retrato de mujer.

Convencional es la *Wiener Künstler Genossenschaft*, donde predominan la vulgaridad y el academismo, salvo contadas excepciones, tales como las pinturas de Kasparides, Grille y Pontini.

El arte español está solamente representado por Angel Zárraga con su *Ex-voto* y *El muñeco*, cuadros antes místicos, que reflejo de la vida real.

Por último, vayan unas cuantas palabras acerca de la escultura y las artes gráficas.



DÁRSENA DE SAN MARCOS, POR ETTORE TITO

El escultor Rodin ha hecho acto de presencia con algunos de sus maravillosos bustos. En cambio, el belga Rousseau muestra un conjunto de obras, en las cuales alardea, con sentido exquisito y aristocrático, de conocimiento de la forma femenina y juvenil. Entre esas esculturas pueden admirarse, además, varios retratos de niños, de sabor cincuentista.

Dignísimo de atención es D'Havelosea, que exhibe una bailarina llena de vida.

Entre los italianos menos conocidos, sobresale José Grazioni con *Loba*, que representa una mujer desnuda, de formas sensuales, en actitud de lanzarse a lo desconocido. Bien conocidos son, aún fuera de Italia, Bistolfi y Trentacoste, que con Canonica, quien tiene una sala para él solo, constituyen el trio más importante del arte escultórico nacional.

Los dibujos y grabados ocupan en esta ocasión diversas salas, lo que permite ver mejor lo expuesto. Por sus dotes profundamente humanas, es Laermans, violento y dramático, uno de los contados aguafortistas que será co-

nocido por las generaciones venideras. Opuesto a él es Edgar Chahine, que abandona esta vez la parisina elegante, para presentarse un valiente reproductor de la vida obrera de los barrios míseros de París. No omitamos al heroico Brangwyn, a Baerstsoen, a Werhschmidt, a Sullivan, a Pennel y a Bonazza.

Uno de los más enérgicos dibujantes italianos es el fantástico Alberto Martini, que, junto a obras de carácter que linda con lo perverso, al extremo de recordar al poeta Oscar Wilde, exhibe retratos tan severamente dibujados como el suyo, el de Vittorio Picca y el de Hans Lerche.

Balsama Guido Stella es, sin duda, el más brioso de los jóvenes italianos que cultivan el grabado al agua fuerte. Graba con valentía, sin timidez alguna. Atractivos nocturnos venecianos, encantadores por su poesía, nos muestra Bruno Croato. Pongamos fin a estas líneas manifestando que, si bien la décima exposición veneciana, señala un paso adelante, es de esperar que en los años venideros, desaparecida alguna incertidumbre en la selección de quie-



ANTONIO MANCINI

RETRATO



JOVENCITA, POR FELIX CASORATI

nes se les otorga salas especiales, alcance el noble resultado que se proponen sus entusiastas promovedores.

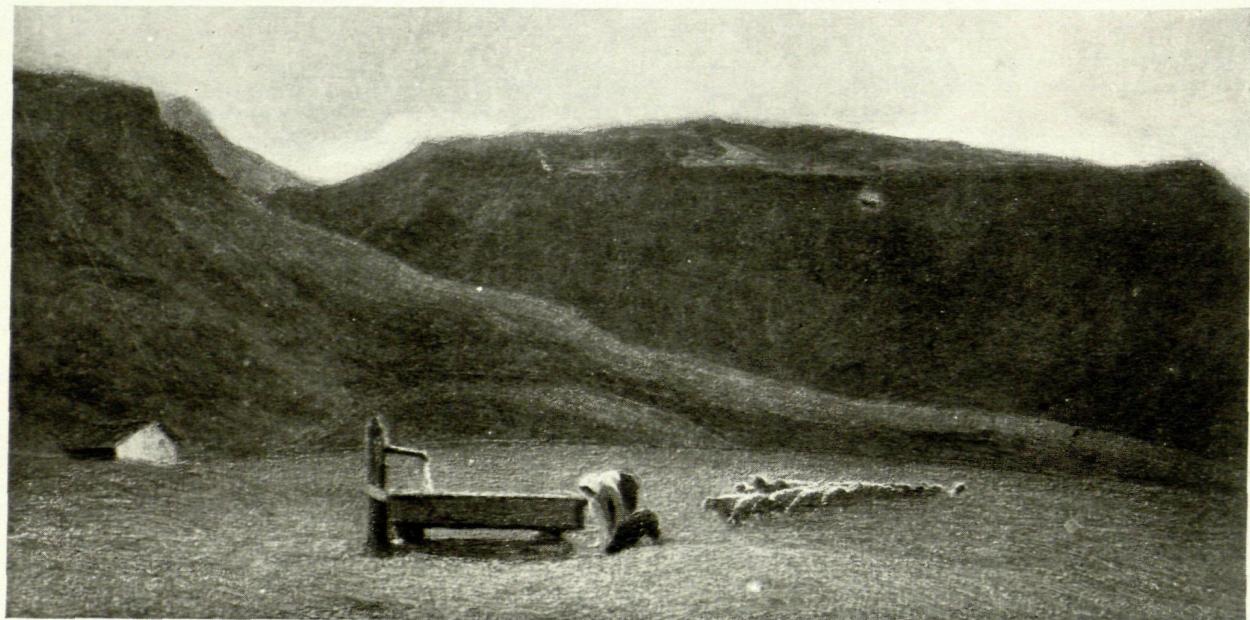
Estos, que han conseguido ya que las exposiciones que celebra la hermosa ciudad de Venecia constituyan solemnidades artísticas de repercusión universal, poco esfuerzo han de poner para lograr lo antedicho. Porque cuanta más exigencia se ponga en tal particular, tanto más estimado será el honor que se dispensa, y tanto



GAETANO PREVIATI

ENSUEÑO

L. BROSCH.



GIUSEPPE CAROZZI

FONS PURISSIMA



PORTADA DEL CLAUSTRO

ESTILO ROMÁNICO

LA CATEDRAL DE HUESCA

LA catedral es el tipo más característico del arte francés, denominado impropriamente *ojival* o *gótico*. La fachada en las antiguas basílicas, era sencilla y desnuda; en el arte *románico* fué monumental, llegando a su grandiosidad y riqueza en el arte francés,

En la parte inferior de la fachada principal rasgaron tres ingresos, la profundidad de los cuales, a pesar del espesor de los muros, por la perspectiva de las arquivoltas, queda disimulada.

Así como en el románico los arcos de medio punto arrancaron de capiteles ornamentados con trazos geométricos o relieves historiados, en el *ojival* sustituyeron las columnas por estatuas, sobre las que se elevan las arcadadas ya rotas en la parte superior para acusar más o menos pronunciada la ojiva, y según las porciones de círculo se hallan distanciadas en su arranque. Como en el románico,

fueron decorados los tímpanos con historiados relieves.

En la parte superior de la fachada, grandes ventanales y el consabido rosetón calado de grandes dimensiones, que también existió en el románico, se encargan de la iluminación del interior del edificio, tamizada por vidrieras artísticas, policromadas.

Coronan la masa pétreas grandes galerías, quedando como vigías la pareja de campanarios, verdaderas filigranas, cubiertos por pirámides en forma de flechas que parecen pretender la dominación del firmamento; siempre influídos sus constructores por la fe, que si ya por entonces no estaba reglamentada por el monacalismo, era sentida espontáneamente por aquellos grandes maestros que dirigían numerosos obreros inteligentes, que para obtener el perdón de sus grandes debilidades, laboraban graciosamente en las

construcciones dedicadas al Todopoderoso.

Si el espectador va inspeccionando todo el exterior de una catedral no desfigurada por intrusiones posteriores, encontrará en la extremidad del *transepto*, sobre la cima, una serie de arbotantes y contrafuertes embellecidos con elegantes pináculos, interrumpida solamente para dar lugar a las portadas laterales.

Algunas catedrales tuvieron *parón* o atrio delante de la fachada principal o rodeando al edificio, costumbre que parece fué tomada del arte griego.

El interior de la catedral admira, en primer término, por la originalidad de las bóvedas, atrevidísimas, audaces en la expansión de su vuelo: las de Chartres y Reims miden de altura treinta y ocho metros, la de Amiens se eleva hasta cuarenta y tres, sumando cinco más la de Beauvais.

Los soportes son robustos sin ser pesados, porque aminoran su espesor, aparentemente, las columnitas que generalmente los rodean, y que se transforman en la parte superior en nerviosidades, enlazando los arcos de la bóveda a sus respectivos apoyos.

En las naves laterales, rasgaron una serie de galerías con arcos y antepechos, llama-

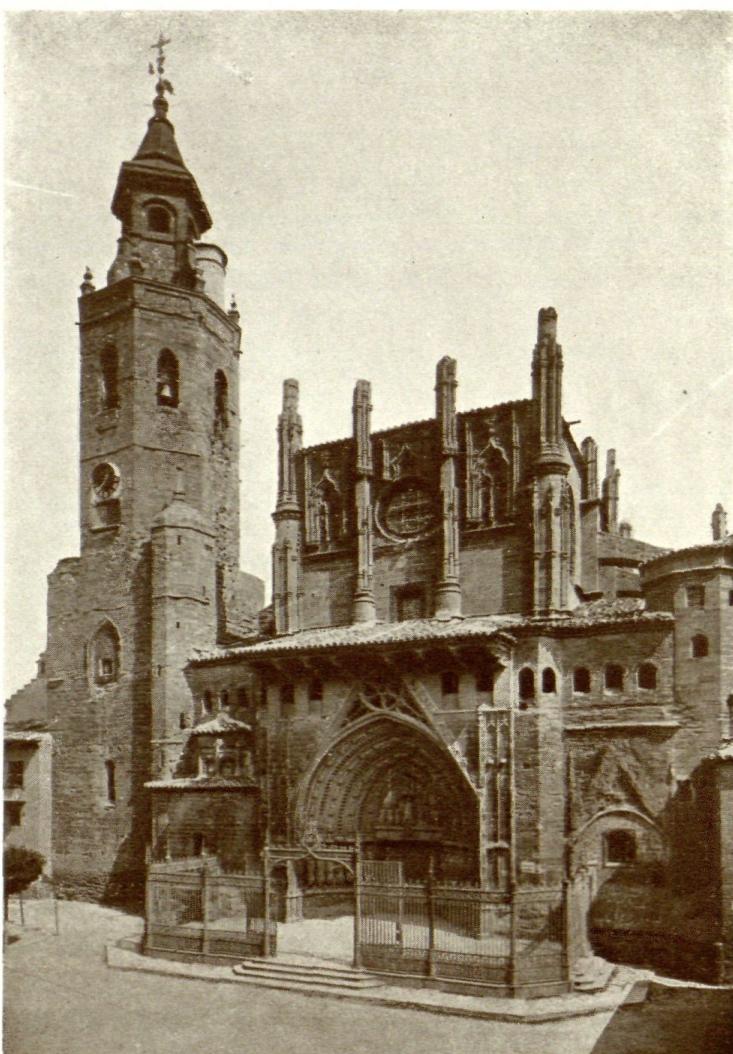
das *triforium* (1); hay ejemplares en que éste ocupa todo el ancho de los muros colaterales y también existen otros en que se reduce a una galería estrecha adosada a la techumbre de las naves laterales; además de que tales galerías tenían un servicio marcado y compónian un motivo ornamental arquitectónico, formaban un arbotante continuado, destinado a contrarrestar el empuje de la nave central.

En la extremidad de las naves situaron el coro, reservado al clero que antes sólo quedaba separado de la iglesia por una baja balaustrada que llegaba hasta los muros del ábside y que después se aisló, cerrándolo con muros que fueron enriquecidos por la Pintura o por la Escultura, resultando conjuntos admirables como el maravilloso exterior del coro del Salvado-

dor, de Zaragoza. El altar mayor se halla frente al coro, y así como en las basílicas era sencillo, en las catedrales del gusto francés, u *ojival*, sirvió de motivo para esculpir joyas asombrosas.

Es posterior la galería abovedada en la que se abrieron las capillas absidales; había

(1) La única catedral de Aragón que tiene *triforium* es la de Tarazona. — N. del A



HUESCA

LA CATEDRAL

una en el *axis* del edificio destinada a la Virgen, que, por sus proporciones, era como un templo pequeño.

Recuerdan los claustros al antiguo *atrium*; se edificaron comunmente en uno de los lados laterales del templo. Abrieron en ellos capillas que sirvieron no pocas veces de enterramientos y también dibujaron arcos sepulcrales. Tales claustros rodean un patio de planta cuadrada, al que se le concedía importancia suma, valiéndose de la escultura ornamental y de la estatuaria historiada.

Como las catedrales gallegas, y las de Alcalá, Avila y Sigüenza, hubo bastantes que tuvieron carácter militar por su fortificación para el caso de defensa contra una invasión.

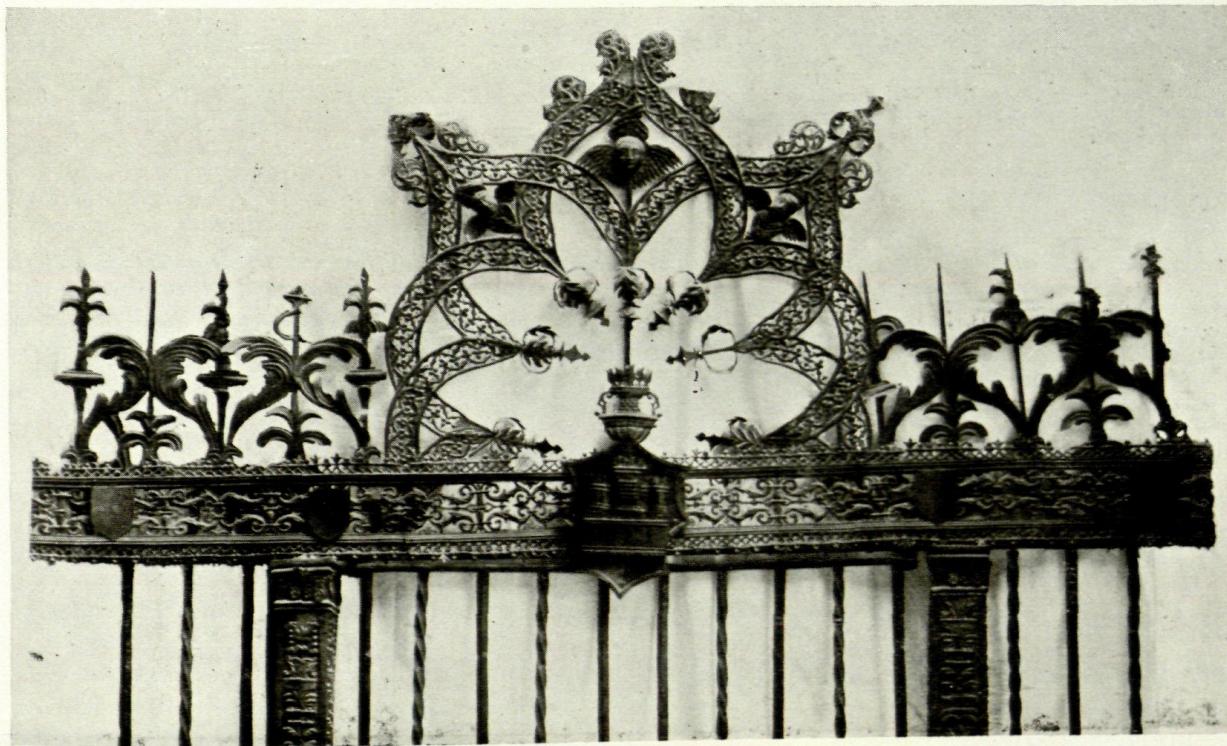
También a la sacristía mayor se le concedió importancia: las hay suntuosas, situadas unas en la planta baja, y otras en un tercer piso; algunas catedrales tienen tres sacristías distribuidas en otros tantos planos superpuestos. Las catedrales tuvieron también una cripta, de poca elevación, abovedada, donde emplazaban los sepulcros de mártires y de santos, y se custodiaban las arquetas conte-

niendo reliquias. Fué la sala capitular otra dependencia de capital importancia: estaba dividida por naves cuyos arranques se apoyaban generalmente sobre columnas, y sus sillerías, como las corales, resultan en no pocos casos verdaderos monumentos.

La techumbre plana del crucero se sustituyó por la cúpula, de la que es modelo de riqueza la elevada en el Salvador de Zaragoza por orden de aquel gran carácter, el aragonés Pedro de Luna y de Gotor, algún tiempo acatado por reyes y varones, más tarde canonizado como Papa con el título de Benedicto XIII, en los albores del siglo xv. Estas cúpulas, o cimborios, descansan sobre los arcos formeros del crucero, a la cabeza del templo, el cual, según la fecha de su construcción, es de una nave, de tres y de cinco; la catedral de Barcelona difiere de la generalidad de sus congéneres, en que su cimborio fué construido en el extremo opuesto al testero.

* *

La catedral oscense tuvo *parón*, y puede decirse que aún lo posee. Al principio, estaba



CORONAMIENTO DE LA REJA QUE CIERRA LA CAPILLA DE SANTA ANA

ESTILO PLATERESCO

limitado por una barbacana o antepecho, interrumpido tres veces, una en el centro frente a la puerta mayor y dos en los costados, casi tocando a los ingresos laterales, uno de los cuales desapareció para edificar mezquina capilla y otro que, a pesar de hallarse tapiado y de su estado lamentable, aún dibuja sus contornos. El *parón* actual es más reducido y se halla limitado por bella reja moderna de estilo *ojival*. La portada principal, en total, es grandiosa, monumental; el espesor de sus macizos muros consiente la perspectiva compuesta por siete arcadas apuntadas, que van reduciendo su tamaño.

Arrancan las arquivoltas por encima de las estatuas del Apostolado; y en su ornamentación alternan hojarasca y estatuillas y guardapolvos, sirviendo de bellísimo marco a tal conjunto un frontón con calados que rodean bello rosetón, quedando interrumpido el vértice por un alero que Quadrado, en «Aragón», lo llama *rústico cobertizo*: el ma-

logrado y cultísimo escritor mallorquín debió de verlo más que de prisa, porque, si lo hubiera estudiado, seguramente convendría en que aquél alero es bello ejemplar de la carpintería artística por sus vigas, que presentan canecillos esculturados. La misión de aquel *rafe* está muy distante de oficiar de pegadizo: indudablemente se colocó para resguardar la grandiosa portada, y, además, como parte complementaria del *parón*, que oficiaba de atrio de espera, como los hay, entre otras catedrales, en el repetido Salvador, de Zaragoza. Conviene no olvidar que antes la nave central del templo, no tenía la elevación que en el siglo xvi le dieron.

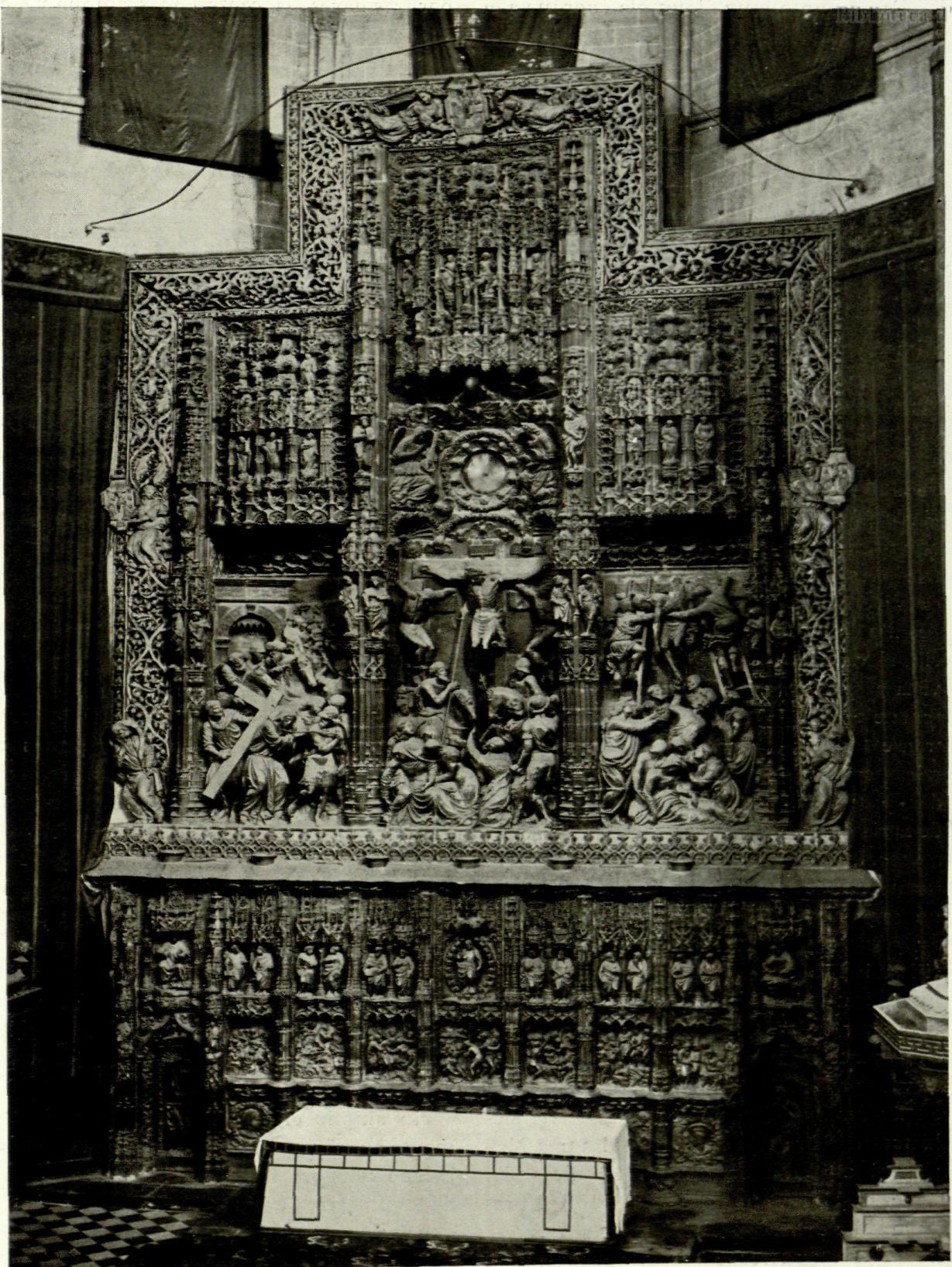
En el tímpano, de alto relieve también, esculpieron escudos heráldicos, la Adoración de Reyes, la Virgen madre y la Aparición de Jesús a María de Magdala.

Tal portada debió labrarse en los comienzos de la centuria décimo cuarta: ¿Quién fué el escultor? ¿Olotzaga?



PANTEÓN DE LOS LASTANORE

SIGLO XVIII



RETABLO MAYOR, ESCULPIDO
POR DAMIÁN FORMENT

Es un punto muy discutible, porque a él también se considera como arquitecto y, aún que hay casos excepcionales en épocas muy posteriores, es difícil su comprobación.

Desde el bello tejadillo, ya la arquitectura pertenece a la aurora del siglo xvi: flanquean este segundo cuerpo dos robustos torreones, y otros dos más airolos distribuyen en tres paños el frontis, cuyo centro lo ocupa un óculo decorado y, a ambos lados, dos lindos ajimeces; por debajo de ellos cruza una ancha greca decorativa.

A la derecha de la fachada está el campanario que presenta intrusiones de épocas diversas; rodeando el edificio, elevando la vista para ver su remate encuéntranse los batareles construidos para servir de estribo y para romper la monotonía de la línea; un arco ojival, rasgado con sencillez, indica el hueco de un pórtico severo, que en su parte más elevada presenta efigies esculturadas; en los muros laterales labraron, sobre faja decorativa, las tres Marias en un lado, en otro el Sepulcro del Señor custodiado por el Angel, y en el tímpano, María madre, S. Juan y el Crucifijo, nota típica, que frecuentemente encontramos en las obras del siglo xiii.

El interior de este bello templo, reformado a principios del siglo xvi, está subdividido

por tres naves, la central más amplia y elevada que sus colaterales, que son bajas y regularmente espaciosas; éstas conservan la bóveda primitiva; en aquella, que siempre fué más alta, sustituyeron su techumbre de maderas por la bella bóveda de crucería decorada con florones dorados, que, en su mayoría, se reformaron en el siglo xvii al llevar a efecto el encomiado enlucido de la iglesia, en cuya fecha también desaparecieron del pavimento los baldosines de reflejos metálicos colocados en el siglo xvi, para afirmar marmóreas piedras, que, al igual de las del Salvador de Zaragoza, parece que pretenden reflejar las nerviosidades y claves de la bóveda. Del siglo xvi es el crucero, que no tiene cúpula y sí una bóveda plana con bellísima estrella. A la misma época corresponden las vidrieras pintadas de los óculos y ventanales del ábside y crucero.

Es amplio el presbiterio. Muy recientemente cubrieron su pavimento con mármoles blanco y negro, desapareciendo las lápidas de los enterramientos episcopales mencionados por Quadrado.

En el fondo del ábside, de cinco planos, levántase hasta 16 metros de altura por 10 de ancho, el gran retablo de alabastro, sin estofas, que acaso lavaron en la época del famoso



RETRATO DE GERÓNIMA DE ALBOREA, ESPOSA DE FORMENT,
ESCOLPIDO EN EL BASAMENTO DEL RETABLO MAYOR

y lamentable enlucido, destacando en aquella semiobscuridad que lo esfuma, del fondo rojo de los tapices, de fines del siglo XVIII con grecas bordadas, que penden de los muros laterales.

El basamento del retablo, además de un pequeño zócalo, se compone de tres bandas superpuestas, esculturadas, limitadas en los ángulos laterales por puertas que se perfilan en arco canopial. En la primera división esculpió Forment, en sendos medallones, su retrato y el de su esposa; en la superior, relevó escenas del Nuevo Testamento, estando sobre tales composiciones el Apostolado, que preside el Señor; coinciden sobre las dos puertas de este basamento las estatuas, sedentes, de los santos Lorenzo y Vicente.

Admiran entre estos asuntos, por el modelado y por la línea, *Jesús orando en el huerto*, y por sus proporciones y dibujo, *Jesús en la columna*, a pesar de que en éste el desnudo es algo robusto.

Una faja de crestería corona el basamento; desde ella arrancan cuatro grandes pilastras con haces de columnas, basas y gábletes cortados por parejas de figuritas muy del Renacimiento; también en las partes superior e inferior, hay estatuitas aisladas colocadas sobre ménsulas y bajo doceles.

El asunto principal de este retablo es *Jesús crucificado*, rodeado de los ladrones en el momento de recibir la lanzada de Longinos, y de caer desmayada la Madre. Forment, en tal composición, hizo alarde de sus conocimientos anatómicos en los crucificados, sin duda influído por la escuela de Miguel Ángel; la efigie del Redentor supera a todo lo esculpido en tan grandioso retablo; en su exa-

geración de detalles, en la minuciosidad del plegado de la indumentaria de las figuras y, sobre todo, en las actitudes pasionales, un tanto dramáticas de puro realistas, como aquel singular artista cuyas obras admirables existen en Roma, parece iniciar Damián la tendencia al barroquismo.

Sobre el Calvario esculpió dos conchas, nubes, la paloma simbólica, cabezas de querubines, rasgando sobre estos pormenores el óculo de rigor en los retablos aragoneses,

por donde se vé la luminaria del Santísimo reservado en el camarín, rodeado de ángeles vestidos, llevando instrumentos musicales y sobre este grupo, aparece el Padre Eterno, cuya cabeza es muy notable. Un dosel de filigranas, con resabios del gótico, aunque de bien marcado Renacimiento, ornamentoado, surcado de estatuas, corona esta gran faja central del retablo.



AUTO-RETRATO DE DAMIÁN FORMENT,
ESCOLPIDO EN EL BASAMENTO DEL RETABLO MAYOR

En el alto relieve del lado del Evangelio, el Salvador aparece cargado con el leñoso madero, camino del Calvario, insultado por la soldadesca y seguido del pueblo, destacando de un fondo con edificio del siglo xvi; por encima de este asunto hay arabescos, coronándolo el dosel monumental algo más reducido que el del cuadro central e igual que el del lado opuesto, cobijador del *Descendimiento*.

Estas tres composiciones, donde hay figuras interesantísimas, quizá resulten aminoradas en valor artístico, debido a la endeblez de la perspectiva de los términos secundarios, detallados con exceso, lo cual priva que destaque lo suficiente los personajes principales.

La pulsera que rodea tan singular retablo (2) aunque contiene algunas estatuas, es perfectamente ornamental.

Pasando por la primitiva sacristía e ingresando en la principal, elevadísima, con bóveda de crucería, donde se guarda la plata en un armario, sobre cuyas puertas tallaron muy delicadamente niños y flora, se asciende por angosta escalera de espiral, al camarín del sagrario, del trasaltar mayor, y valiéndose de una vela encendida, por ser muy escasa la luz que pasa por pequeña vidriera artística, se puede admirar otra obra de Forment, colocada en un sencillo retablitito plateresco.

Indiscutiblemente labró este alto relieve el escultor valenciano, no Berruguete como algunos, sin documentar, han aventurado. La manera de agrupar y plantar las figuras, sus proporciones, morbidez, así lo hacen creer; las cabezas de María y del Niño, el rey negro muy bien caracterizado, el Mago que adora, destacan por su belleza de forma peculiar en Damián.

Al mismo estatuario atribuyo el monísimo retablitito dedicado a Santa Ana y situado al pie del templo, aún cuando también se incluyó en el catálogo de producciones del gran

(2) Según la capitulación suscrita en 10 de Septiembre de 1520 por el notario señor García Lafuent, cláusula XIII, el Cabildo abonó al maestro «cinco mil ducados, digo, ciento y diez mil sueldos, buena moneda corriente en el reino de Aragón.» — N. del A.

escultor castellano, de quien dicen que vino a Huesca por conocer a Forment personalmente, después de haber admirado su obra del Pilar.

Cierra dicha capillita (3) de Santa Ana, preciosa reja, fechada en 1525 por Arnau Guillén.

En el templo, después de los retablos citados, quedan en lugar muy secundario las demás capillas alrededor de sus muros y en el exterior del coro.

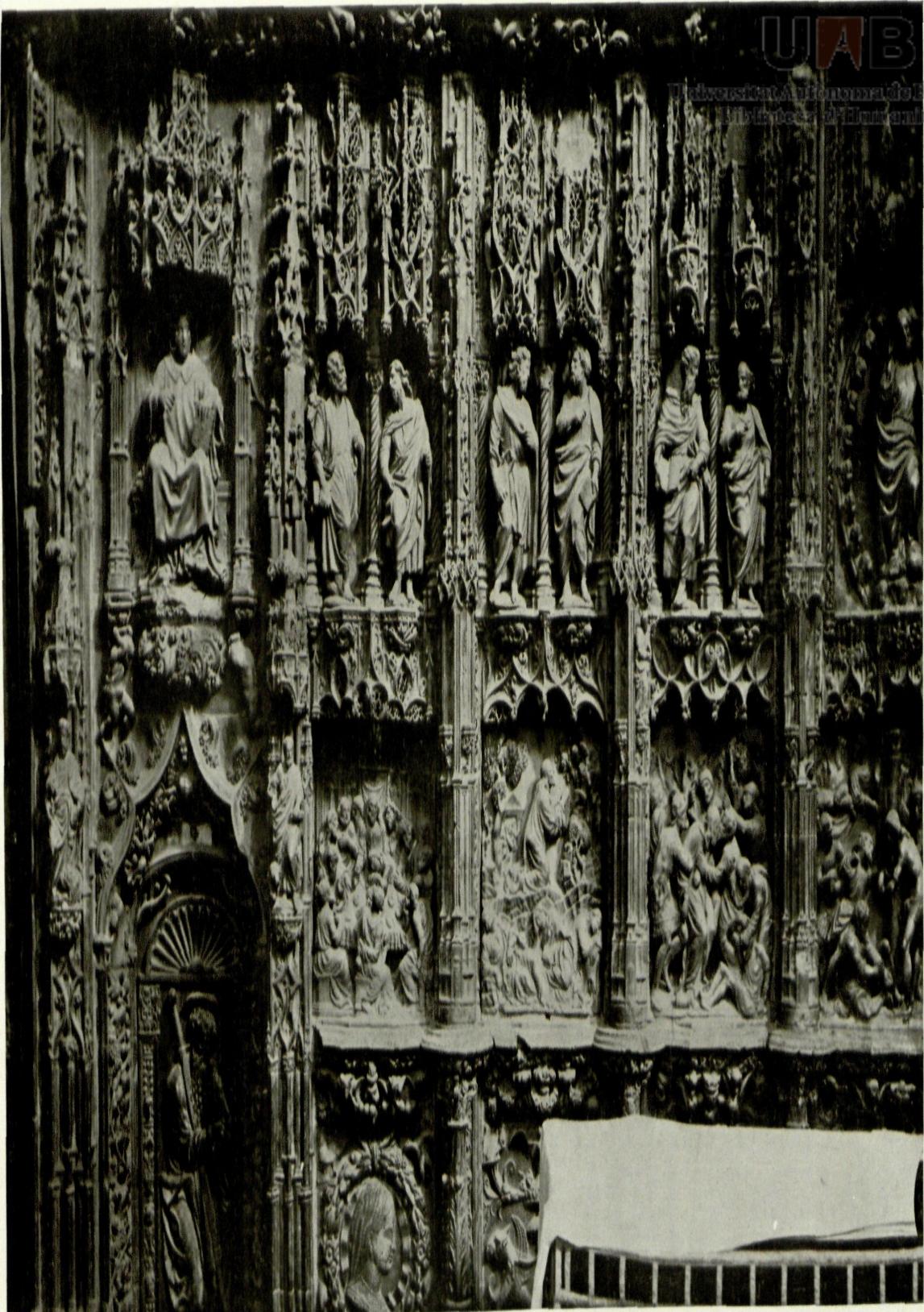
La del Santo Cristo de los milagros, interesa por su efigie, no tan antigua como la que existe en el Santuario de las Mártires, situado a extramuros de la ciudad, y por sus pinturas hechas por Vicente Berdusán. Inmediata a esta capilla, se encuentra la dedicada recientemente a Nuestra Señora de los Dolores; en su reducida sacristía arrinconaron el primitivo retablo subdividido en siete tablas historiadas, estando la central dedicada a la Coronación de la Virgen. Es de factura amanerada, dulce de color, de línea y de composición rutinarias, sin estar por estas deficiencias, desprovistos de encanto y de belleza los asuntos en ella pintados en el siglo xiv por Pere Cuera.

Este retablo y dos más que existen en la Magdalena, que desaparecerán sino se antepone el patriotismo al interés, puesto que en aquel templo sólo se celebra culto el día de la titular, debían colocarse en el exterior del testero del coro, que da frente al ingreso principal de la catedral para retirar un muy pobre, pero grande retablo del siglo xviii, que desdice de aquel lugar, donde la severidad y el arte se maridaron.

Hay lienzos y estatuas interesantes en las capillas del Rosario, de Santa Catalina, de San Joaquín, etc., en su mayoría hechas en los siglos xvii y xviii, leyéndose los nombres de Fr. Bayeu, de Carlos de Salas y de Luzán.

Por su portada, por los ricos mármoles, por las pinturas, gusta la capilla, que fué pa-

(3) No es este limitado artículo el sitio indicado para entrar en disquisiciones sobre el tema de Forment-Berruguete. Sobre él he escrito un extenso artículo que publicará muy pronto el Boletín de la Real Academia de la Historia. — N. del A.



FRAGMENTO DEL PRIMER CUERPO DEL RETABLO MAYOR

rroquia, fundada por los hermanos Lastanosa. Por ella se desciende a una pequeña cripta, de la que no se tiene noticia si existió antes del siglo xvii; época en que la destinaron a panteón de familia, decorándola con un retablito cuyo frontal ostenta bellos azulejos, con lápidas y relieves y con las estatuas orantes de los fundadores Orencio Juan y Juan Vicente Lastanosa.

La sillería coral (4), labrada por Nicolás de Verástegui y Juan de Verrueta desde 1587 a 1594, en conjunto, interesa aunque, en general, sus estatuas de bajorelieve, adolecen de la falta de belleza y del estilo que encontramos en las magistrales sillerías como la del Pilar de Zaragoza.

Hay, sin embargo, dos atriles y algunas figuritas que destacan por el dominio del dibujo y del modelado y los motivos decorativos delicadísimos.

En el archivo de la catedral existen pergaminos, códices y libros corales magníficos; se guardan tres exquisitas arquetas con esmaltes de Limoges, de las cuales me ocuparé en artículo aparte en *Mvsevm*; grandes relieves que componían un altar portátil de plata, y otros objetos de interés arqueológico que estudio detalladamente en mi libro, en preparación, del que no es más que un esquema muy sintético, que anticipo, el presente trabajo.

Saliendo del templo por la puerta inmediata a la capilla de los Dolores, ingresamos en el claustro.

Este ingreso lo decoraron en tiempos del arte románico con tres arcos de medio punto, en perspectiva, los cuales descansan en capiteles esculturados con robustos pero esbeltas fustes. Ocupa el tímpano, María Madre y dos ángeles oferentes, que destacan de un fondo pintado donde aún se ven figuras de bienaventurados.

Esta portada es la más antigua; siguele en turno la otra lateral, y queda detrás la prin-

(4) Esta sillería coral es la más importante de Huesca. En el exconvento de Santo Domingo, hoy parroquia, existe otra que a pesar de su importancia, ningún escritor cita. — N. del A.

cipal: pertenecen a los siglos xii al xiii y principios del xiv, respectivamente. En cuanto a belleza y dominio del dibujo y del modelado, las tres, no pasan de un arte rudimentario, aunque las dos primeras, por su sencillez y gusto en la distribución de masas, resultan severas y bellas, y la mayor, por su grandiosidad, hace que se mire con deleite.

El claustro, en la parte donde nos encontramos, aunque en su primitiva época fué románico, se transformó, elevando sus muros y construyendo bóveda de crucería por iniciativa del mitrado Sr. Fenollet, llevada a efecto en los comienzos de la segunda mitad del siglo xv.

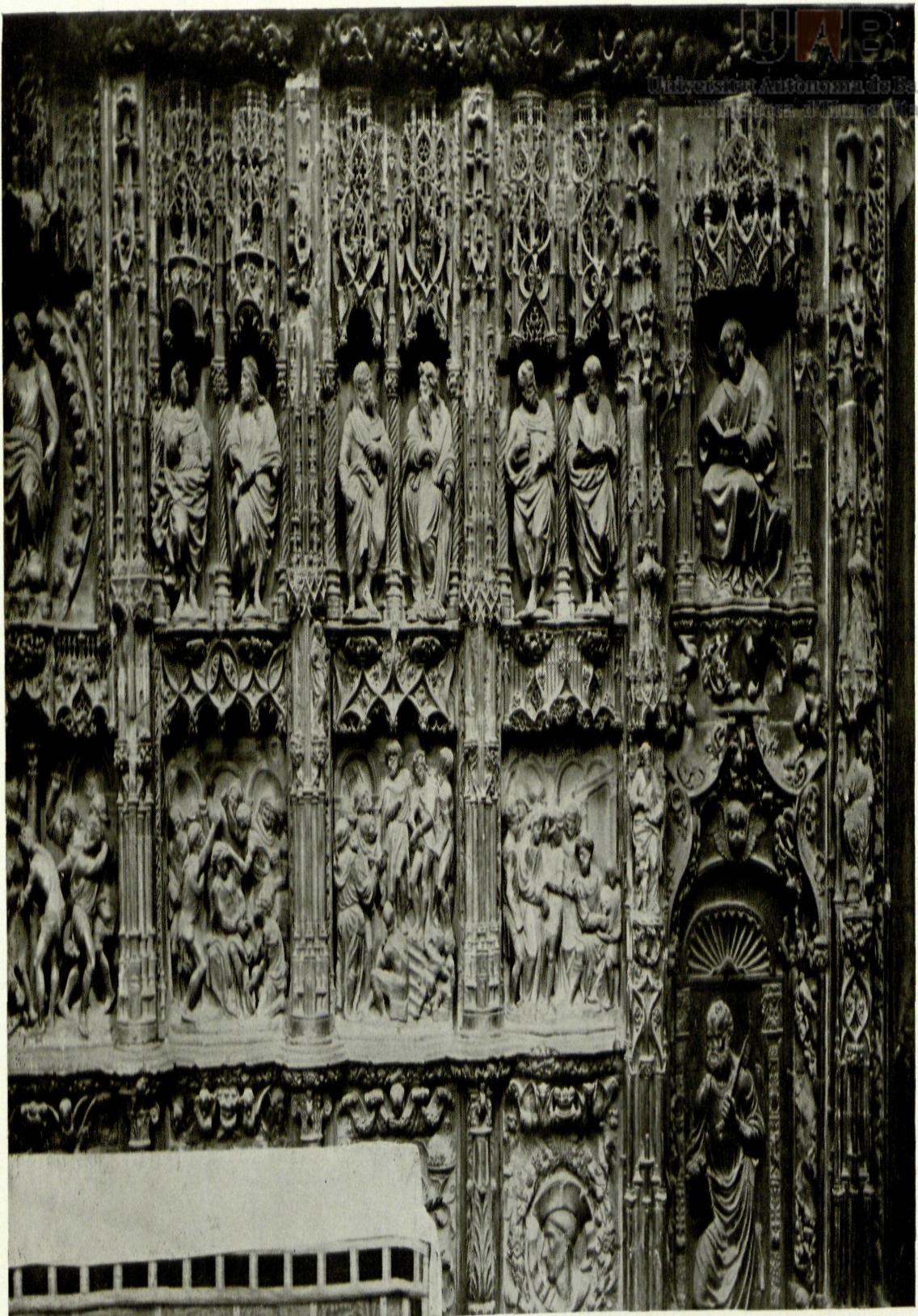
En el muro correspondiente al templo catedralicio dibujaron arcos apuntados y levaron tumbas; en la otra ala del claustro, rasgaron ventanales por donde se recibe la luz.

Precisa pasar por una puerta que tiene signos esculturados, de gusto románico, para ver el resto del primitivo claustro cubierto por techumbre leñosa en vertiente; y que ofrece interrumpida la monotonía de las paredes, en el lado de la derecha, por arcadas que preceden a espacios que sirvieron de capillas; y, en el opuesto, aunque bárbaramente tapiadas, algunas arcadas que conservan sus toscos y grandes capiteles y robustos fustes.

En el extremo de este claustro, donde pueden leerse inscripciones lapidarias interesantes, se halla la sala de la *Limosna* o del *Mandato*, en la que tantas necesidades se socorrieron en tiempos de grandes calamidades.

Esta sala tiene su capilla colocada sobre una tribuna determinada en el exterior por dos arcadas con decoración plateresca. Interesa el púlpito con ornamentación mudéjar. Se retiraron el retablo dedicado a San Martín, plateresco, de labor no más que apreciable, y unas tablas pintadas, — cuyas efigies tienen nimbo dorados, — que ahora se guardan en un departamento de la iglesia.

En el centro del claustro, en nuestros tiempos, se edificó una iglesia, de una nave



FRAGMENTO DEL PRIMER CUERPO DEL RETABLO MAYOR

con crucero, siguiendo el gusto *ojival*, dedicada a *parroquia*, en cuyo tesoro colocaron un lindo retablo entre gótico y plateresco, la obra más admirable que se labró para el que fué sumptuoso monasterio-fortaleza, Monte Aragón; en el dia convertido en ruinas, que apenas recuerdan tantas grandezas perdidas, más que por la inclemencia de los tiempos, por la incuria y la avaricia de los hombres.

Constituye uno de los muchos lamentables casos de nuestra dejadez. Tantos y tantos años transcurridos sin conceder a nuestro caudal artístico aquellas atencio-



ARMARIO

ESTILO RENACIMIENTO



RETABLITO DE LA CAPILLA DE SANTA ANA

nes que son de rigor, para conservarlo, hicieron en contra de él un daño incalculable. Esto, añadido a la rapacidad reinante, contribuyó en gran manera a que la riqueza monumental y la artística sufrieran lo indecible, cuando no han pasado a poder extranjero para vergüenza nacional.

Afortunadamente, de un tiempo acá se advierte en esferas elevadas un mayor interés que hasta aquí. De ello habremos de felicitarnos todos, porque, a la vez que señala un mayor grado de cultura, viene a demostrar que se llegó a comprender cuánto importa otorgar los debidos cuidados a todo lo que constituye signo de nuestro abolengo y de nuestro antiguo amor a toda suerte de manifestaciones artísticas. Consuela esto, porque se ve que no fué en vano



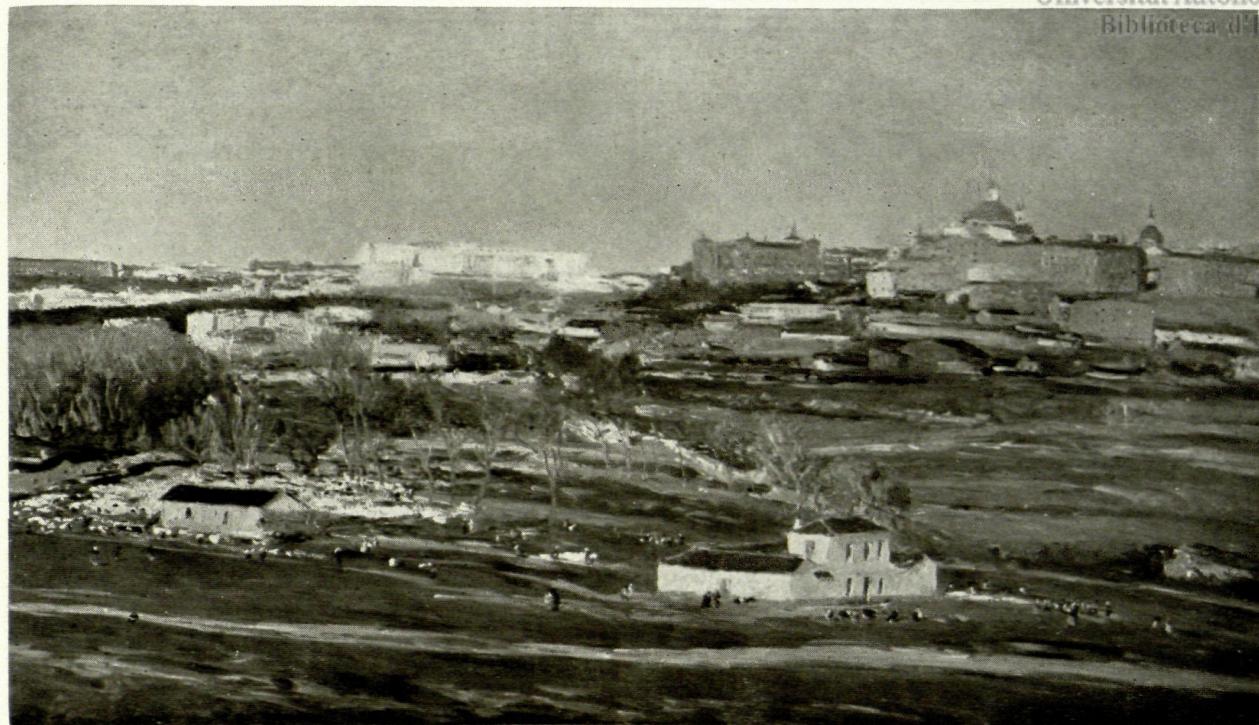
SILLERÍA DEL CORO. SIGLO XVI



ADORACIÓN DE LOS REYES. ALTO RELIEVE DEL RETABLITO DEL CAMARÍN DEL ALTAR MAYOR. SIGLO XVI

reclamar incesantemente por los viejos monumentos, por las obras de nuestros artistas y artífices. Costó tiempo, es cierto; pero démonos por muy satisfechos cuantos a esa labor de propaganda ayudamos, al presenciar que ésta sirvió para despertar el adormecido

interés por las cosas con el arte relacionadas. Por esto no hay que desmayar nunca, y aunque se vea que de momento las empresas nobles no prendan, hay que persistir en ellas una y otra vez, hasta obtener lo que se pretendía. — ANSELMO GASCÓN DE GOTOR.



AURELIANO DE BERUETE

VISTA DE MADRID

AURELIANO DE BERUETE

Al cumplirse el aniversario de la muerte de ese artista quiere MVSVM, con gran acierto, enaltecer su memoria. Ya en vida pensó consagrarse un estudio. Encargado de escribirlo, fué mi deseo presentar los últimos del pintor madrileño, pues Beruete, a pesar de sus años, era un artista infatigable y sólo el mal tiempo le obligaba a estar ocioso, ya que Beruete no tenía otro estudio que el campo. Pero cuando más novedades mostraban las pinturas de Beruete era después de sus excursiones veraniegas.

Llegó el otoño de 1911, vi los últimos cuadros del pintor madrileño, más hermosos y más interesantes que los que había producido antes su pincel. Una serie de trabajos me ocupaban por aquel entonces y hasta bien entrado el invierno no pude comenzar el artículo destinado a esta Revista. A punto de concluirle murió Beruete.

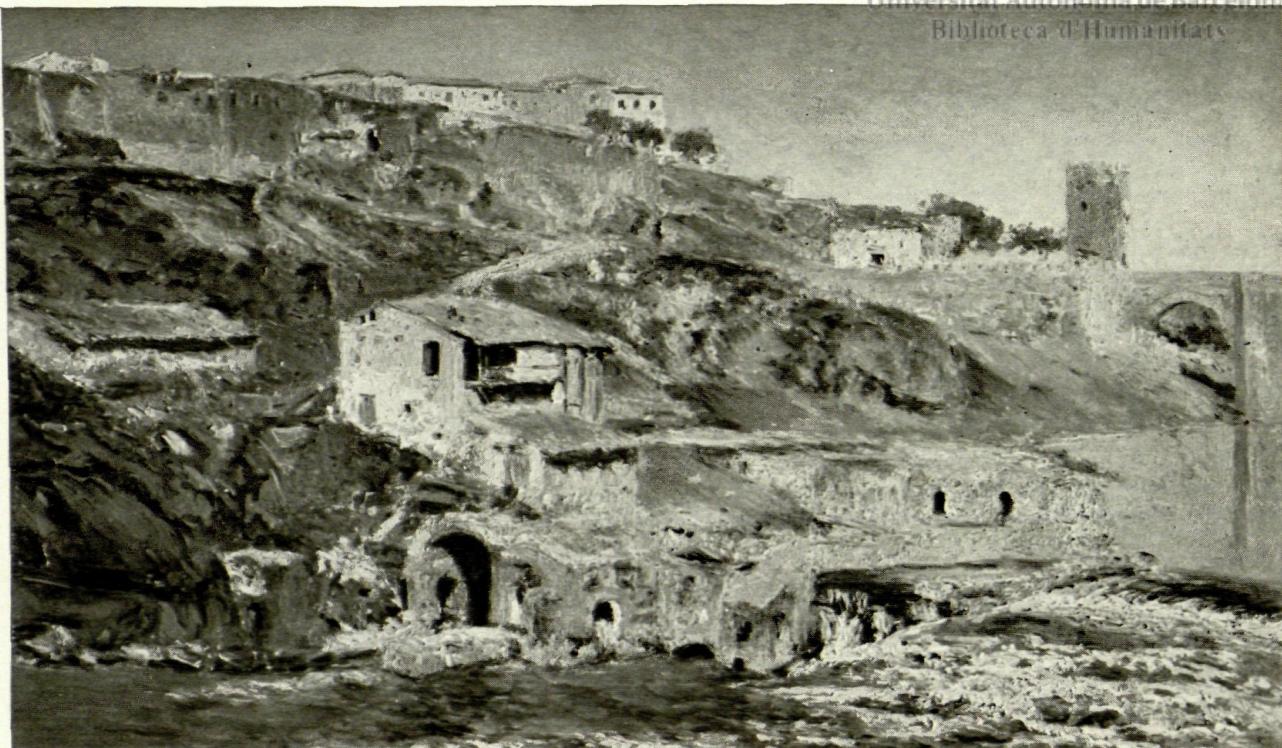
El día 4 de enero recibí una carta suya en

la que me hablaba del próximo Congreso Internacional de Arte en Roma. Unas horas después moría repentinamente el pintor.

Aquella noche, como todas, había asistido a su tertulia del café Suizo; cerca de las doce se retiró a casa, sintiése repentinamente indisposto, y murió.

El artista madrileño pertenece ya a la Historia de nuestra pintura; pero no podemos desprendernos aún de la idea de que vive entre nosotros. Difícil es colocarme en el punto preciso de enfoque para abarcar por completo y ver con toda precisión los caracteres del temperamento artístico de Beruete.

El escrito que hace un año pudo ser un estudio parcial de su obra, y en el que podían tener un lugar preferente los juicios provisionales y el entusiasmo caldeado por la amistad de un trato continuo e íntimo con el pintor, hoy ha de ser un trabajo de conjunto escrito con la frialdad con que debe-



AURELIANO DE BERUETE

EL TAJO EN TOLEDO

mos colocarnos frente a frente de los hechos y de los personajes históricos.

* * *

La vida de Beruete puede ser escrita con muy pocas palabras. Hijo de una familia aristocrática madrileña, hizo sus estudios en la Universidad, graduándose de Doctor en Derecho el año 1867. Alternó sus trabajos universitarios con los de arte bajo la dirección de don Carlos Haes, y más adelante con el célebre paisista Haes.

Hizo su educación artística estudiando directamente el natural y copiando las obras maestras del Museo del Prado. En 1874 acompañó a don Carlos Haes en una excursión pictórica por Alsásua y Aranzazu y más tarde por las hermosas tierras de la isla de Mallorca. Fué esto el comienzo de las correrías artísticas de Beruete por España y el extranjero buscando siempre nuevas modalidades del paisaje.

La posición aristocrática de nuestro pintor le llevó al campo de la política; fué dos veces

diputado a Cortes en tiempos de la revolución Septembrina. Aquello era una cosa contraria a su temperamento, y por fortuna para él y para el Arte tuvo la serenidad de juicio y la voluntad suficiente para abandonar la senda fácil de la política que hubiera acabado con su libertad espiritual, condenándole a vivir sujeto a los convencionalismos de un partido y a convertirse en una rueda más de nuestra complicada máquina administrativa.

Siempre libre pudo condicionar su vida sólo para el Arte y la familia; fueron estos los dos únicos ideales de Beruete. Siempre libre y gozando de una excelente posición económica, pintaba lo mismo en los rincones más hermosos de nuestra España pintoresca, como en los de países lejanos, y no hubo Museo europeo, colección privada o Exposiciones de Arte, que Beruete dejara de visitar, siempre acompañado de su esposa y de su hijo. Realmente no concibíamos los amigos de Beruete que éste visitara un Museo extranjero sin la compañía de los suyos, y que en el campo frente a un rincón de la natura-



TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA



■ VISTA DE CUENCA
POR AURELIANO DE BERUETE

leza y de un trozo de lienzo no tuviera la compañía de su esposa.

Estos detalles de su vida íntima los consigno no sólo por lo que tienen de anecdoticos, sino por la perfecta concordancia que hay entre ellos y el temperamento del pintor.

No buscó Beruete los éxitos fáciles en su arte. La conquista del aplauso del público y las mercedes oficiales no turbaron jamás la serenidad de su espíritu. Por esto no llegó a ser un pintor popular y en el haber de sus honores oficiales hay lo menos que pudo otorgársele: la gran cruz de Isabel la Católica, el haber sido caballero y oficial de la Legión de Honor, contar en nuestras Exposiciones de Arte con dos terceras medallas (1878 y 1884) y una segunda (1901); igual recompensa tuvo en Chicago (1904) y en otros certámenes extranjeros.

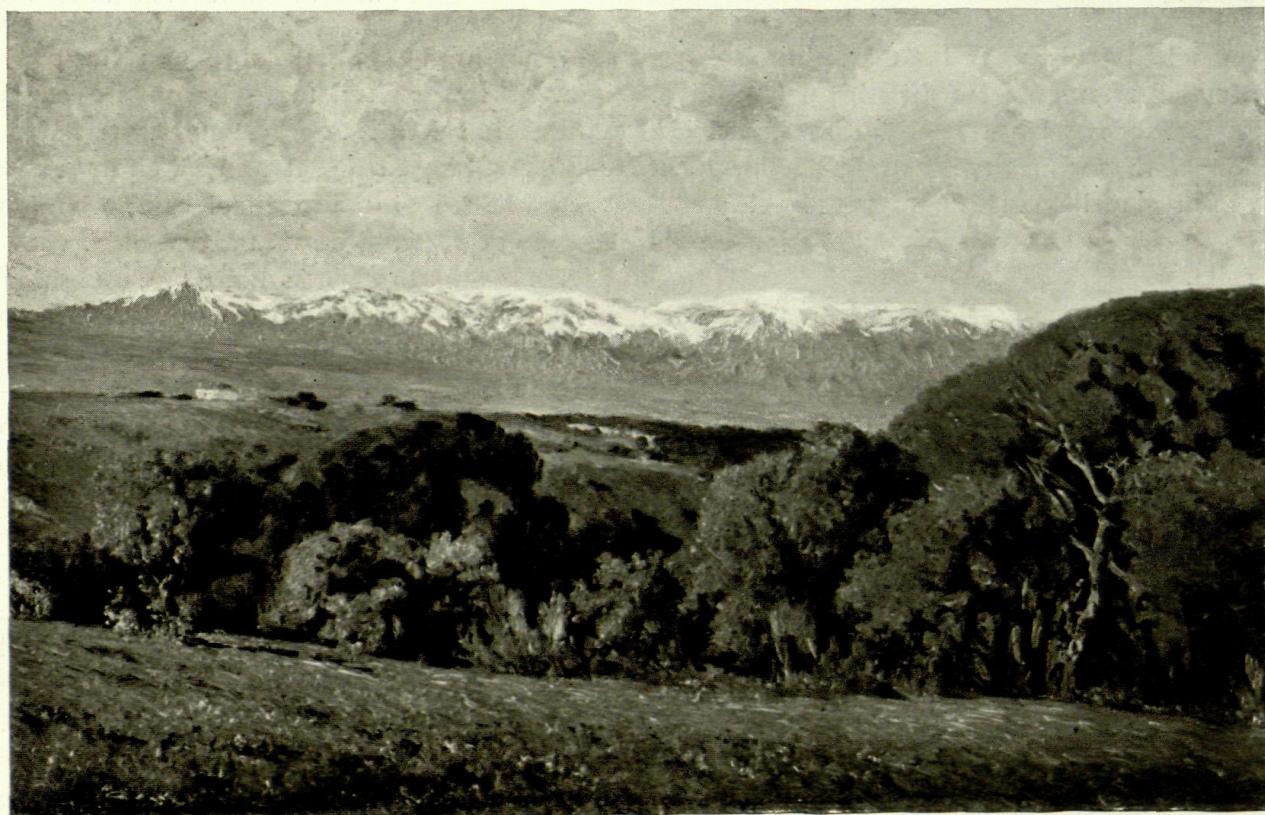
En las Exposiciones Universales de París, de 1887 y de 1910 fué miembro del jurado. Cuadros suyos los hay en muchos Museos (Madrid, Luxemburgo, Barcelona, Sevilla,

San Sebastián, Pau, Amsterdam, etc., etc.)

Su labor en la literatura artística es de fama mundial; sus artículos y folletos están coronados por un libro que es un verdadero monumento de crítica y de historia escrito para estudiar la vida y el arte de Velázquez. Publicóse en París en 1898 magníficamente editado por H. Laurens con un prólogo de Bonnat; la edición se agotó rápidamente. En 1906 era traducido al inglés siendo esmeradamente publicado por la casa *Methuen and Co.*, de Londres, y más tarde, la *Photographische Gesellschaft*, de Berlin, lanzaba al mercado una edición soberbia, traducida por Valeriano von Loga.

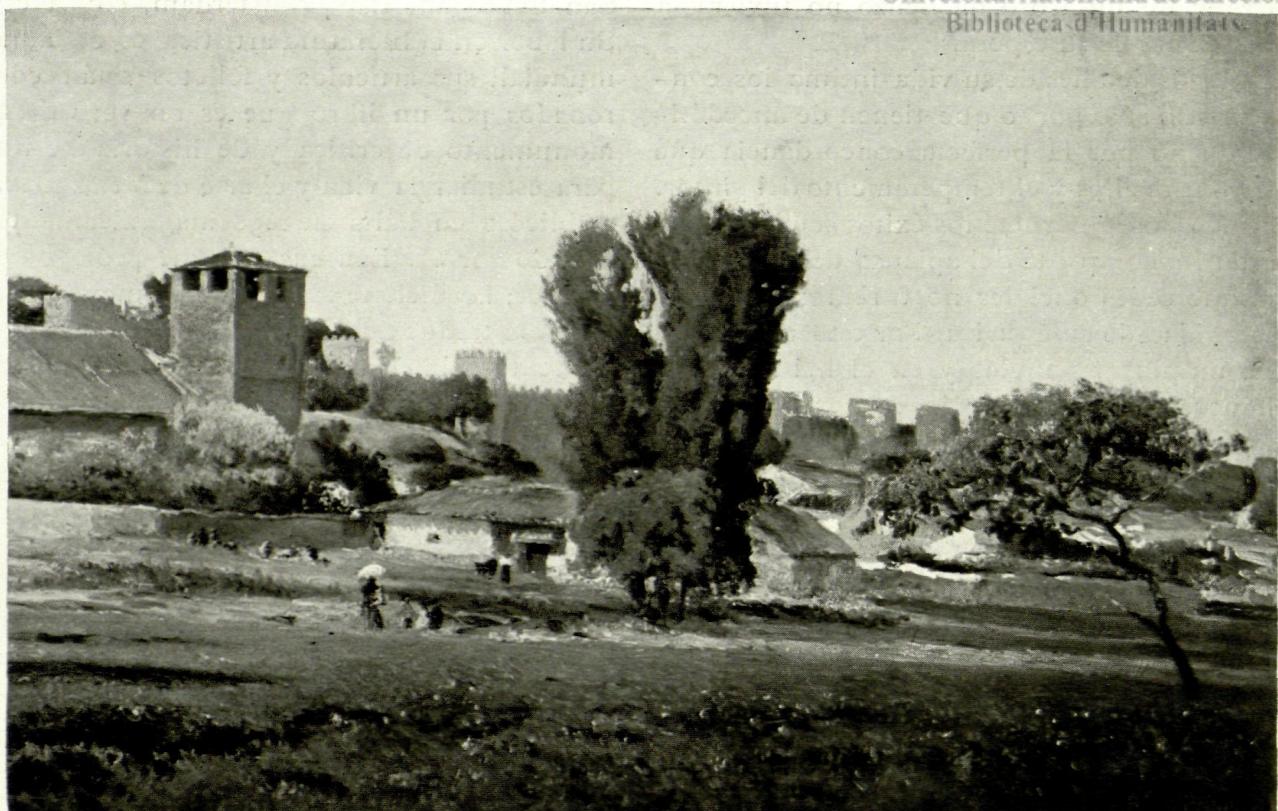
* *

La obra de Beruete era realmente poco y mal conocida del público. Es verdad que en algunas Exposiciones habían figurado cuadros suyos; pero son éstos de un arte tan sincero y tan íntimo y sus proporciones siempre pequeñas, que ante los ojos de las gentes



AURELIANO DE BERUETE

MONTE DE EL PARDO



AURELIANO DE BERUETE

LA HUERTA DEL TÍO PICHUCHI. ÁVILA

quedaban ocultos por las telas pintadas para atraer fuertemente las miradas del público.

Era conveniente hacer una Exposición con el mayor número posible de obras del pintor madrileño. Esta empresa ha sido realizada por su hijo con la colaboración de Sorolla.

En dos grandes salones del nuevo estudio del pintor levantino se colocaron más de seiscientos trabajos debidos al pincel de Beruete y que son un tercio de su producción total.

Los cuadros se instalaron con un gusto muy delicado, y un sentido admirable de su ponderación cromática evitando que las coloraciones de unos lienzos aminoraran o destruyeran el efecto expresivo de otros.

La Exposición se organizó atendiendo, no sólo a esa finalidad estética, sino procurando, además, mostrar, en forma serial la evolución pictórica de Beruete.

La primera sala contenía las obras de sus últimos años; en el segundo salón estaba compendiada toda su historia artística; en el

testero del fondo había, sobre una rica consola, los libros y folletos que constituyen la producción literaria de Beruete, y alternaban con ellos fotografías del natural en la que se ve al maestro pintando en el campo, único estudio que tuvo durante toda su vida.

En el ángulo de la izquierda de este salón estaba el soberbio retrato del artista pintado hace algunos años por Sorolla; y en el ángulo de la derecha, el amor filial, la admiración y el cariño del amigo colocaron, como reliquias, el último lienzo medio abocetado por Beruete, su trípode y silla de campo, la paleta usada por el maestro y la caja para los tubos de color, cubierta de flores.

Las obras más antiguas del artista que han figurado en su Exposición datan del año 1873, y son una serie de estudios de la Casa de Campo (Madrid); seguían, luego, algunas de las pinturas ejecutadas en aquellas excursiones que por tierras del Norte y de Mallorca hizo Beruete con su maestro Haes. En el catálogo de las obras exhibidas, éstas



ESPINOS EN FLOR, POR AURELIANO DE BERUETE

tas fueron clasificadas en cuatro grupos. El primero comprende las pintadas desde 1873 hasta el año de 1877; las del segundo, hasta 1887; las del tercero hasta 1902 y las del cuarto, hasta la muerte del pintor.

Gracias a esta admirable clasificación y a una segunda forma de agrupamiento en las ejecutadas durante el último decenio de la vida de Beruete, tomando en cuenta los sitios donde pintó (Vichy, Suiza, Andalucía, Segovia, Ávila, Cuenca, Toledo y Madrid), pudo estudiarse la obra de Beruete de un modo muy completo y a satisfacción.

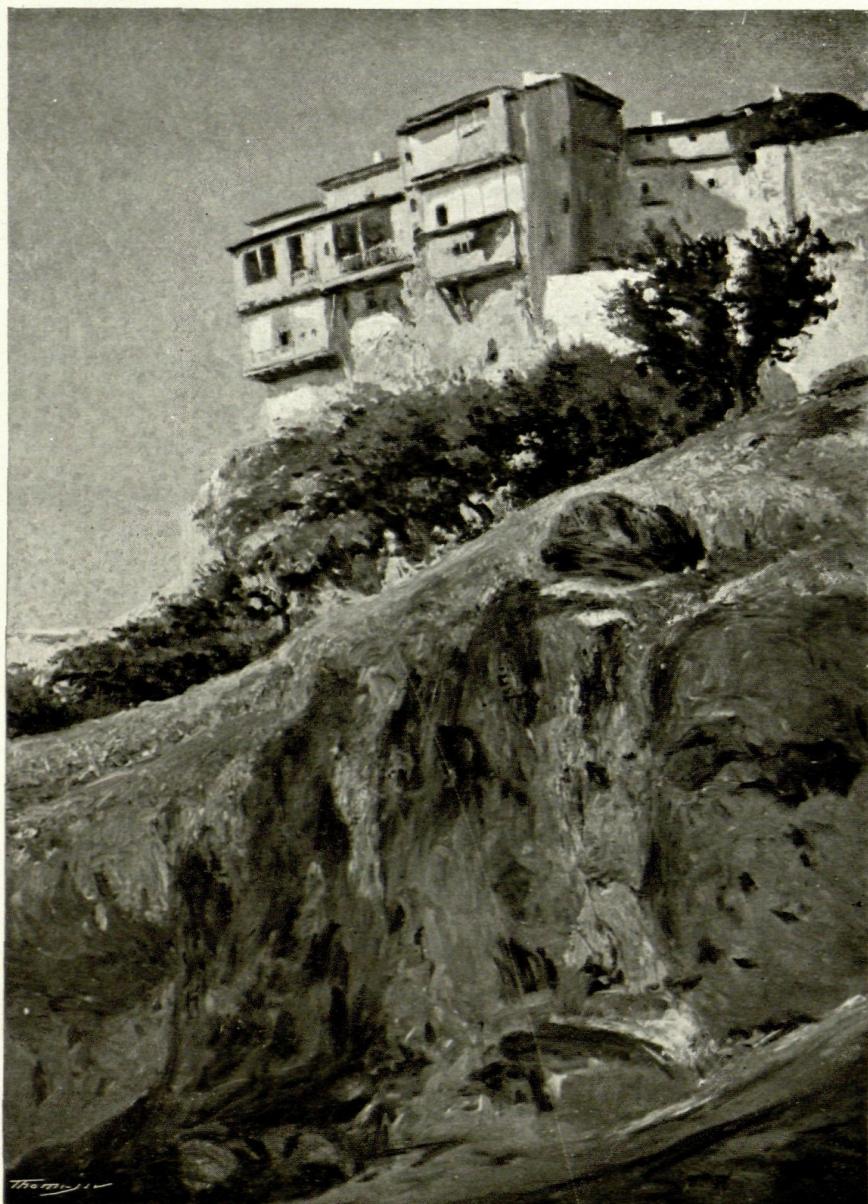
Fué el pintor madrileño un temperamento perfectamente equilibrado y rectilíneo; una inteligencia cultísima, una voluntad tenaz para realizar su vida y un sentimiento sutil para las emociones artísticas.

La Exposición de sus obras recientemente celebrada ha mostrado de un modo claro las cualidades pictóricas de Beruete y el proceso de su evolución.

La sinceridad persiste en todos sus trabajos, desde los realizados en los años de aprendizaje hasta aquél, en cuya ejecución le sorprendió la muerte. Esa casualidad de ser sincero es,

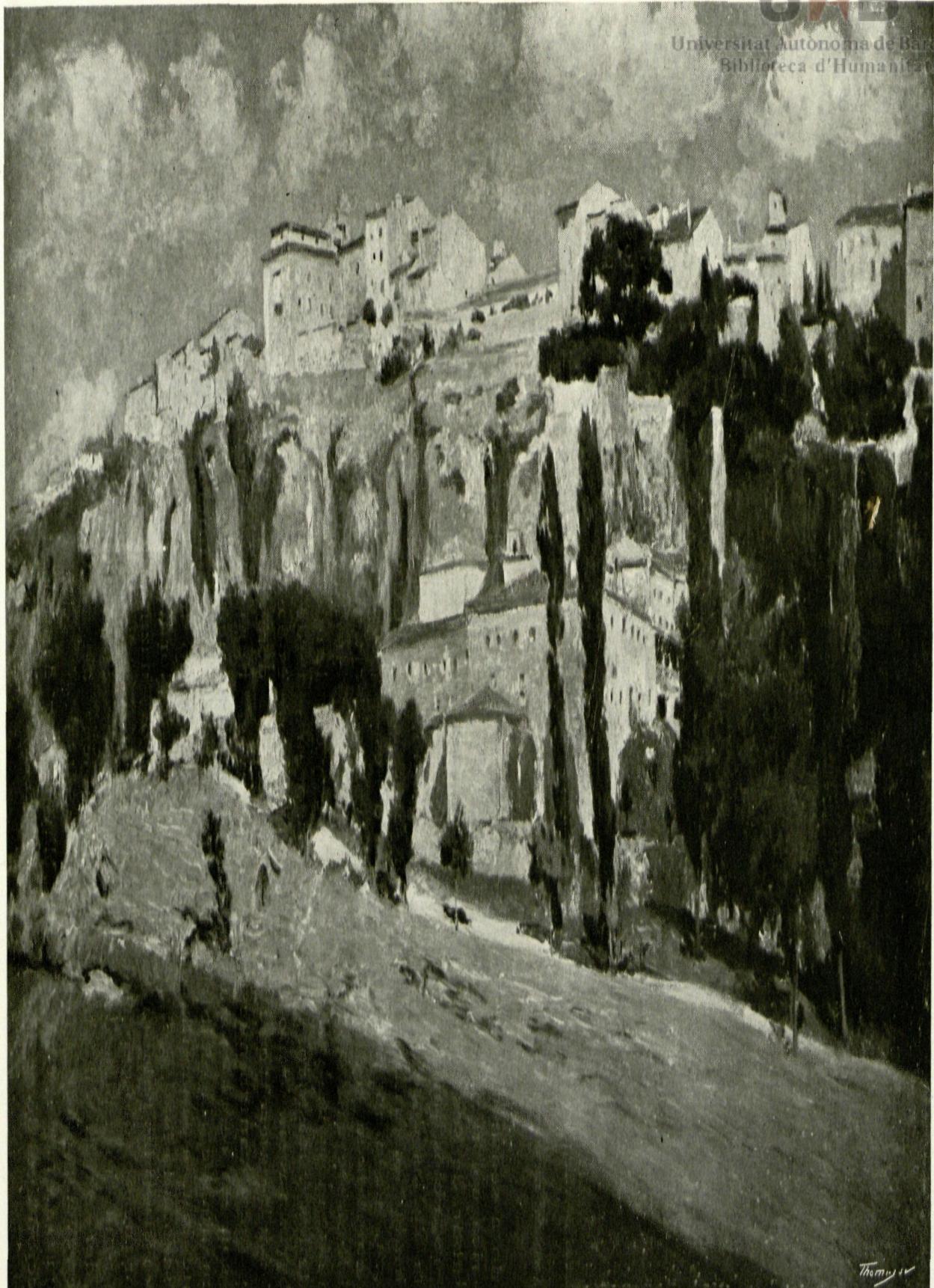
en el tiempo presente, una nota muy rara. A raíz de la Exposición celebrada en 1911 en Barcelona me escribía un amigo mío, tan excelente pintor como hombre de juicio recto, las siguientes palabras: «Después de visitar detenidamente todas las salas en que se exhiben las obras españolas y extranjeras del certamen, me he convencido de que sus autores luchan demasiado en busca de la originalidad viendo a expensas de la preocupación ajena y propia y muy poco o nada mostrando su propio temperamento para que sus obras no sean naturalmente suyas y no prohijadas, y a las que sólo se les presta su nombre. Con esa impresión llegué hasta los cuadros de Beruete y en ellos ví una nota intensa de sinceridad.»

«Un símil fijará mejor ese juicio mío. Imagínese usted que durante bastante tiempo hubiera estado



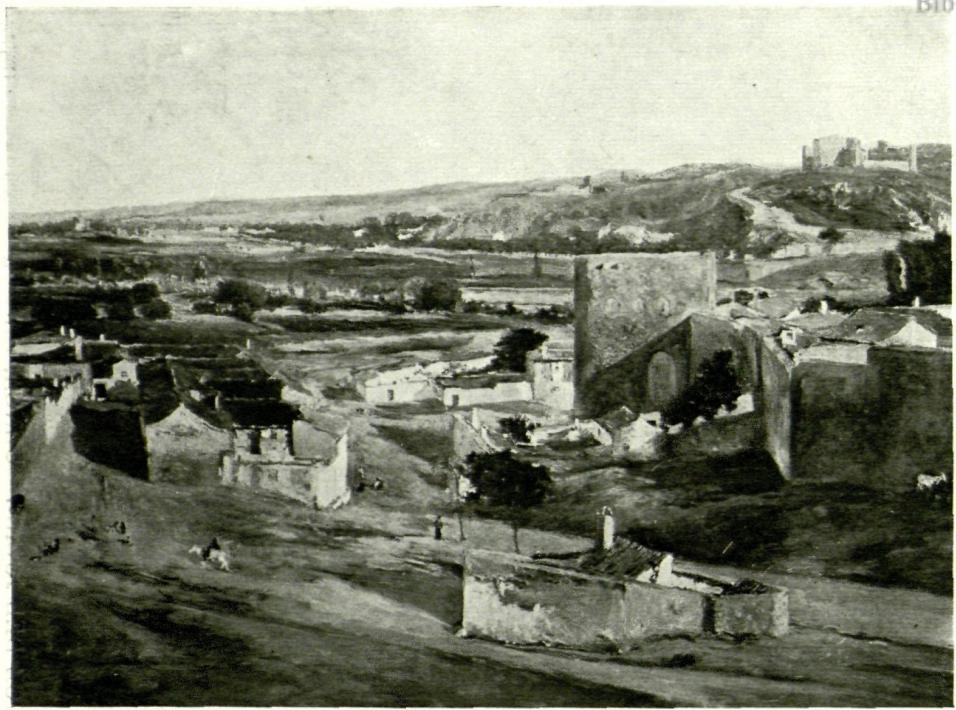
AURELIANO DE BERUETE

LA HOZ DEL HUECAR. CUENCA



LA HOZ DEL JÚCAR. CUENCA, POR AURELIANO DE BERUETE

y típicamente personal. En sus cuadros y estudios primeros se ve la influencia de sus maestros, de Haes primero, y de Martín Rico después. Lo que viene a distinguir en esos años de aprendizaje a los artistas dotados de temperamento de aquellos otros faltos de él, no es precisamente el que existe o falte en sus obras la influencia del maestro, sino, el que, además, haya o



AURELIANO DE BERUETE

TOLEDO DESDE LAS COVACHEULAS

sometido a sentir la fragancia de las flores, ver la rica coloración de sus pétalos y gustar el sabor de sus frutos gracias a una serie de productos químicos extraídos, no ciertamente de las flores ni de los frutos, sino, de la hulla. La primera impresión sería de extrañeza, luego nos maravillaríamos del esfuerzo colosal de la inteligencia y la voluntad del hombre que supone el fabricar químicamente el aroma y color de las flores y el sabor de los frutos, sin flores ni frutos; pronto acabaríamos sintiendo la nostalgia de no ver la madre tierra que produce árboles y plantas que encantan nuestros ojos, y cuyos frutos son un regalo para nuestro paladar. ¡Con cuánta alegría recibiríamos entonces el presente de una canastilla de flores frescas y frutos sazonados!

Transcribo las palabras del pintor amigo mío porque no sólo expresan bien claramente esa nota tan típica de sinceridad de las obras del artista madrileño, sino también porque revelan en el pintor que las escribió un alma sincera y recta de juicio. Hay en la producción total de Beruete una forma rectilí-

no en ellos un esfuerzo personal para expresar el sentimiento artístico que producen las cosas en el artista novel.

El examen detenido de las obras juveniles de Beruete nos hace ver la existencia constante de ese esfuerzo suyo en traducir su propia visión pictórica de las cosas. Su lenguaje artístico es poco personal; hay en él frases, giros de construcción y hasta modismos del lenguaje pictórico de D. Carlos Haes y más tarde de Martín Rico. Pero, como además de esto existen en esas obras de Beruete verdaderas ideas pictóricas, no tuvo su autor el peligro de estancarse prematuramente en un arte rutinario. Sus ideas tuvieron que encarnarse primero en un lenguaje pictórico que no le pertenecía; pero, poco a poco, supo formarse un lenguaje propio luchando tenazmente en esa empresa.

Si solo mentáramos las influencias de Haes y Martín Rico, nuestro juicio sobre el arte de Beruete sería incompleto.

El artista madrileño fué hombre dotado de una alta cultura pictórica. No existe manifestación moderna y contemporánea de este

arte que no fuera conocida a fondo por Beruete. Pero tuvo el talento de conocer también las cualidades de su temperamento y jamás se dejó alucinar por una tendencia pictórica que no estuviera en perfecta concordancia con él.

Después de lo dicho, el nombre de la escuela de Barbizón acudirá a la memoria del lector; y tal vez se unirá a este recuerdo el de los paisistas ingleses de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX.

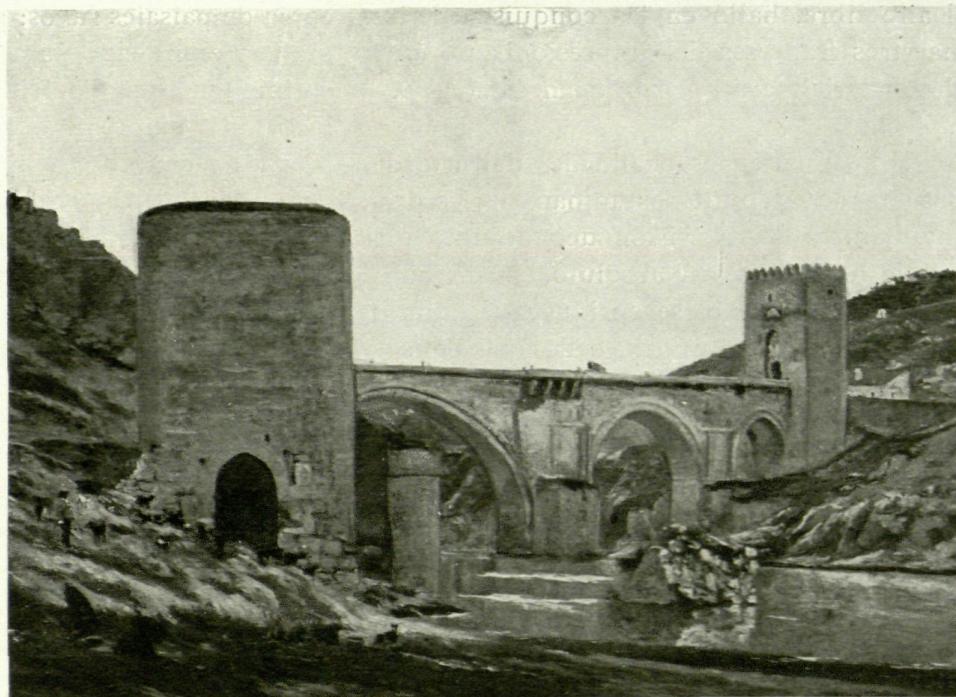
He pensado muchas veces que es mayor la influencia que sobre Beruete ejercieron los maestros de Barbizón y los antiguos paisistas ingleses que Haes y Martín Rico; porque mientras la de éstos fué pasajera, resbalando por la superficie del temperamento de Beruete, la de los otros fué profunda y constante. Tal vez a muchos les parezca extravagante la afirmación de que Beruete debió más a Gainsborough que a don Carlos Haes; yo creo que esto es cierto. Hay en el proceso de formación del pintor inglés muchos puntos de contacto con el de Beruete si se recuerdan las obras de Gainsborough del período de Ipswich y de Bath, más tarde, se verá que mi afirmación no deja de tener fundamento. Si además recordáis los paisajes del pintor inglés existentes en algunas colecciones de la Gran Bretaña, podréis llegar a convenir de lo que digo. Eso sí; es preciso que en la comparación se descarten aspectos diferenciales que nacen de las condiciones de raza y de tiempo de uno y otro pintor. Pero en lo que se re-

fiere a la técnica de ambos, en su modo de estudiar el natural, en la justa anotación cromática del paisaje, y en el trabajo de ir rectamente solucionando esos problemas hay mucha semejanza entre ambos pintores. Quizás a esa influencia de Gainsborough deba unirse la de Constable, sobre todo en época bastante avanzada de la vida de Beruete.

En las obras antiguas el detalle es seco, la entonación sorda y la paleta un tanto sucia; además, conviene anotar que su factura no tiene nada de energética y sí un poco mezquina, premiosa y hasta infantil.

Poco a poco, y en un proceso tan regular como armónico, la paleta va limpiándose, los tonos son más vibrantes, los matices aumentan, los acordes se hacen más perfectos y ricos, la factura va siendo más suelta y energética, se pierde el valor de los detalles y se aumenta y depura el valor del conjunto.

Al llegar a este período de evolución pictórica de Beruete hay que recordar a la escuela impresionista y las conquistas más brillantes del *plein-air*. El pintor madrileño, que desde el principio de su vida artística no tuvo más estudio que la naturaleza y siempre



AURELIANO DE BERUETE

TOLEDO. PUENTE DE SAN MARTÍN



AURELIANO DE BERUETE

CUMBRES DE LA JUNGFRAU

al aire libre, halló en las conquistas de los maestros franceses del impresionismo, mucho material para *afirmar y nutrir su temperamento*.

Rápidamente, las cualidades del arte de Beruete, antes apuntadas, toman un rico desenvolvimiento. La visión de conjunto del paisaje se impone en absoluto en sus cuadros; su cromatismo se enriquece, los tonos son fuertemente saturados o de unas delicadezas griseas admirables; el toque se hace pequeño, rápido y vigoroso; pinta con mucha pasta de color y el aire y la luz anegan y bañan espléndidamente sus paisajes.

También al llegar a este momento de su evolución artística hay que recordar otro nombre: Sorolla.

Nuestro público conoce poco la visión e interpretación del paisaje del gran maestro levantino. Cuando yo escribí un ensayo sobre él, no lo documenté gráficamente con la

copia de paisajes suyos; ¡es tan pobre la fotografía y el grabado para reproducir las obras eminentemente pictóricas que vale más no intentar la empresa!

En los cuadros de Sorolla el paisaje no desempeña el papel de simple escenario, antes al contrario, el trozo de Naturaleza que hay en sus obras es un personaje más de ellas. La perfecta concordancia que nace de la penetración del hombre con la Naturaleza, ha dado lugar en Sorolla, a un proceso de caracterización y vitalidad del paisaje como nunca se había hecho en España, en tan alto grado. La estructura y las cualidades todas de forma, luz y color que pone Sorolla en el rincón de la Naturaleza pintado por él, hacen que el paisaje tome una expresión tan potente y propia como si fuese el retrato de un hombre.

Hé aquí una cuestión de gran trascendencia en el paisaje moderno: hacer el retrato de

un trozo de la Naturaleza cuya fisonomía propia sean los rasgos de su estructura material, y cuya alma se manifieste en la luz y el ambiente que bañan y envuelven el paisaje.

El trozo de la Naturaleza pintado en esas condiciones deja de ser un elemento puramente pintoresco para adquirir un valor más elevado e íntimo; yo me atrevería a decir psicológico. Pero no de una psicología puramente subjetiva, sino objetiva también, (y perdóname, lector, lo pedantesco de la división.)

El paisaje, según su condición, produce en nosotros un estado emotivo cuyo carácter es variable según el estado de ánimo en que nos encontremos. El artista frente a un trozo de la Naturaleza, si sabe sentirla, escudriña entre sus repliegues materiales los elementos de excitación emotiva para ver en el paisaje algo más que forma, luz (con ella el color) y ambiente. Y esa emoción del artista la tra-

duce pictóricamente en forma de cuadro y la hace sentir con energía al público. Ese estado emocional queda allí para siempre como la impresión de un sello; éste es la emoción del artista y la materia sobre la que se ha aplicado el sello, es el trozo de la Naturaleza que forma el paisaje; ésta es su fase del subjetilismo psicológico de que antes hablaba.

Pero aún hay más. El paisaje cambia incesantemente de aspecto. Cada estación produce en él una mudanza, cada hora del día un cambio de aspecto. La luz, según la expresión de Manet, es el protagonista de todo cuadro, y nosotros podemos añadir que es el alma del paisaje, como las estaciones del año son las épocas de su vida y los cambios atmosféricos son la expresión de su carácter moral, tan pronto tranquilo y equilibrado, como enfurecido por la cólera, o radiante de alegría. Visto así un trozo de la Naturaleza, adquiere en la obra de arte un valor



AURELIANO DE BERUETE

AL PIÉ DE LA JUNGFRAU

pueda asimilar su constitución orgánica artística (el temperamento).

Del mismo modo que en los seres orgánicos de la Naturaleza no hay falta de originalidad porque hayan sido engendrados por otros y se nutran de elementos naturales, así también, en el concepto nuevo de la crítica, no se supone falta de originalidad en un artista porque en la formación y desarrollo de su temperamento hayan intervenido otras personalidades artísticas.

Me falta espacio para añadir en este estudio otra modalidad de Beruete, y es la de su condición de crítico e historiador de nuestra pintura.

También me falta espacio para que, desde una conveniente lejanía, pueda abarcar la obra de Beruete dentro del conjunto de nuestra pintura contemporánea.

Queda todo esto en suspenso para más adelante en que, de nuevo, desocupado lector, volvamos a platicar sobre ese artista tan altamente interesante, que hizo de toda su larga vida una labor intensa de educación y de sinceridad artística. — RAFAEL DOMÉNECH.

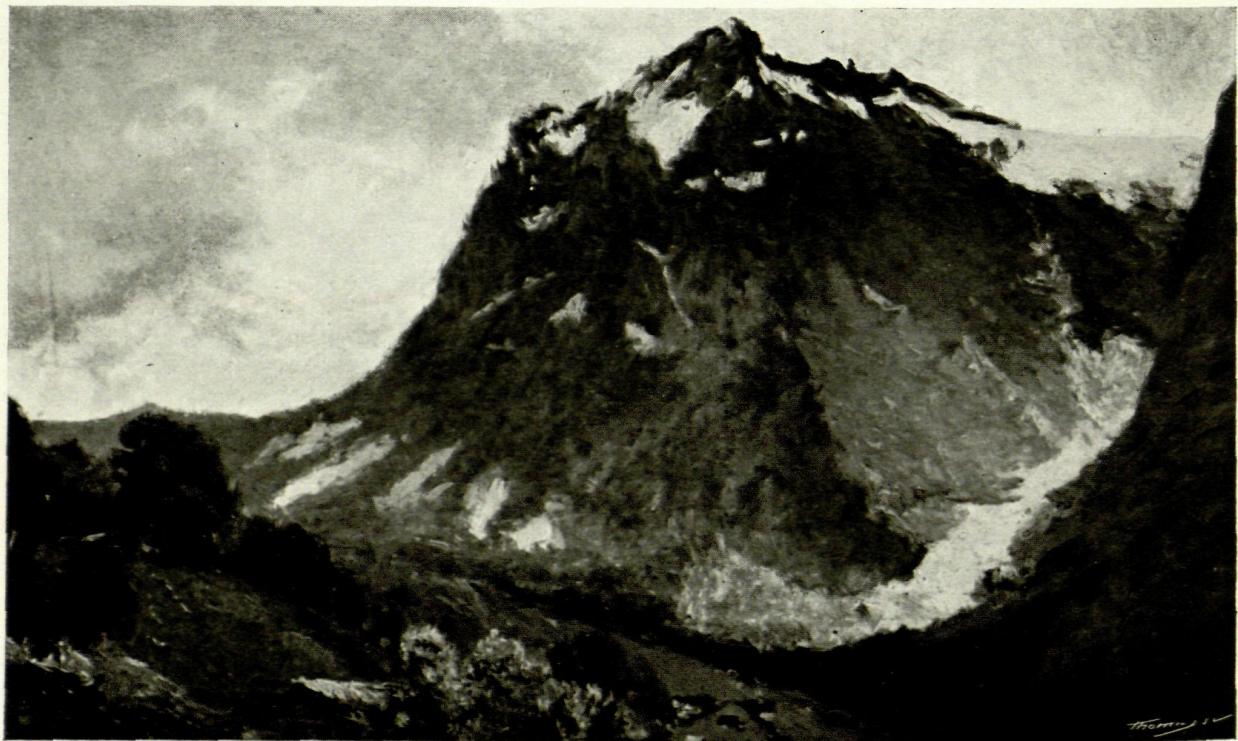
intensamente expresivo y esto es lo que ha hecho Sorolla en sus paisajes, y ésta es la solución espléndida del proceso artístico de Aureliano de Beruete.

* * *

He procurado mostrar como fué formándose su temperamento, a la manera como podemos ir siguiendo el proceso de constitución y desarrollo de un ser orgánico.

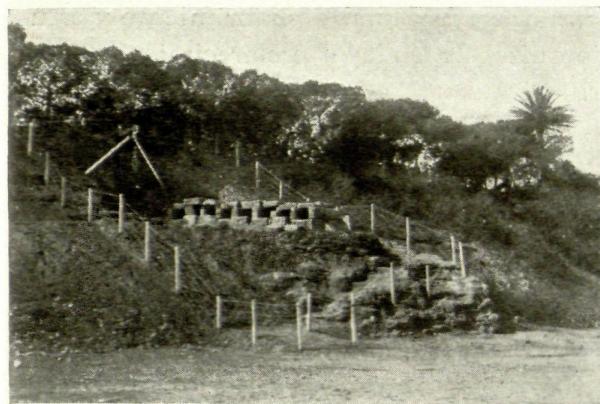
En la crítica histórica del arte ésta es una cuestión fundamental, y los hechos y documentos no son más que simples medios para llegar a ese fin.

La crítica no puede creer en la existencia del artista como un producto de generación espontánea, y que se nutre sólo a expensas de sus elementos orgánicos. Hoy lo que podríamos llamar la personalidad del artista la vemos de muy distinto modo en su proceso de formación y desarrollo. Esa personalidad tiene su origen, por el que se encadena a otras personalidades artísticas, y tiene su desenvolvimiento preciso nutriéndose con cuantos elementos encuentre en su exterior y



AURELIANO DE BERUETE

EN EL VALLE DE GRINDELWALD



NECRÓPOLIS FENICIA EN PUNTA DE VACA (CÁDIZ)

DESCUBRIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS EN ESPAÑA

EN la Necrópolis Fenicia de Punta de la Vaca (Cádiz) desde épocas muy remotas vienen encontrándose construcciones funerarias, análogas a las descubiertas actualmente.

Ya Suárez de Salazar, en el año de 1610, describe minuciosamente los sepulcros de los *Fenices* gaditanos. En nuestros tiempos, los descubrimientos más importantes se han efectuado con ocasión de los desmontes para el tendido de la vía férrea y de las obras de los astilleros de Vea-Murguia, y por su excepcional importancia los han estudiado eruditos arqueólogos nacionales y extranjeros.

En el año de 1891 se descubrieron siete *loculi* de un hipogeo, en los cuales se encontraron algunas de las joyas que en el día se guardan en el Museo Provincial de Cádiz; pero como el hallazgo no fué hecho con motivo de excavaciones científicas, sino para determi-



JOYAS ENCONTRADAS EN LA NECRÓPOLIS DE PUNTA DE VACA

nadas obras de los citados astilleros, quedó sin terminar el descubrimiento; limitándose el Estado a nombrar un guarda, el cual, desde entonces, ha venido cobrando su sueldo hasta el pasado año, en que se suprimió la inútil prebenda, puesto que las aludidas tumbas estaban por completo abandonadas, a pesar de las incesantes reclamaciones de la Comisión de Monumentos, en vista de lo cual la Sociedad de Turismo gaditana decidió, con loable ejemplo, continuar los descubrimientos y atender a su conservación, a fin de que pudieran ser visitados tan interesantes restos.

En los primeros días de septiembre comenzaron los trabajos, apareciendo otros dos *loculi* semejantes a los anteriores, que solo contenían restos pulverizados de osamentas, pudiéndose apreciar que el cadáver fué colocado sobre un lecho arcilloso, cubierto con cal viva.

lia, y que de su total descubrimiento y estudio quizás dependa el esclarecimiento de la primitiva historia de nuestra península.

El Estado debiera ayudar a la Sociedad de Turismo que se propone conservar el Monumento en forma de que pueda ser visitado. Ello puede constituir un aliciente más para cuantos van a conocer la linda ciudad gaditana.

Las excavaciones que se han practicado hasta aquí han corrido a costa de la mencionada Sociedad de Turismo, la cual las tomó a su cargo por iniciativa del entusiasta y doctor profesor de la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes, D. Pelayo Quintero, bajo

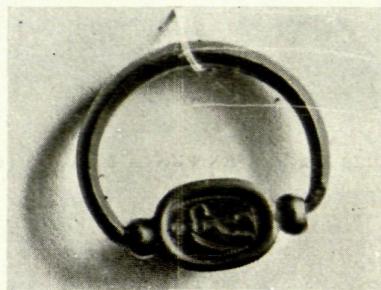
cuya dirección se han realizado con excelente resultado, conforme se desprende de lo susodicho. Han sido suspendidas por el momento, debido a oponerse a que prosiguieran el propietario del terreno colindante. Las se-

pulturas siguen todavía a cinco metros de profundidad.

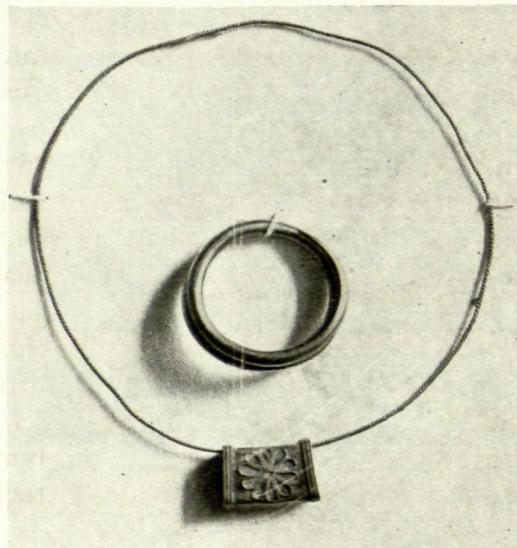
Es de desear que este pequeño obstáculo sea vencido, pues es obra patriótica facilitar las excavaciones que se efectúan con altas miras, como las aludidas, movidos quienes las dirigen por el único deseo de esclarecer y documentar, por lo tanto, debidamente, extremos relacionados con la historia de nuestro país. Felicitémonos de lo que

Al irse descombrando de tierra, aparecieron en aquellos lugares otros *loculi* de una sepultura con igual orientación a las ya exhumadas y de igual largura (dos metros), si bien de distinta estructura, pues tiene una anchura de 95 centímetros, por 50 de alto; de manera que, comparada con las demás, resulta con capacidad análoga, pero invertida, puesto que la generalidad alcanza un metro de altura por 60 centímetros de ancho, y los sillares están revestidos de gruesa capa de estuco blanco. El día 20 del susodicho mes de septiembre se procedió a levantar dos de los sillares que forman el *loculi*, dejando al descubierto un esqueleto de hombre de regular estatura, tendido en el lado izquierdo de la sepultura y con los brazos colocados a lo largo del cuerpo. Por el examen del cráneo y de la dentadura, supónese corresponde a un hombre de 30 a 40 años. El cuerpo aparecía sobre una capa de arcilla oscura, y probablemente estuvo embalsamado, a lo que se debe el mejor estado de conservación, y que no se note la capa caliza sobre el cadáver que se veía en los otros. Sobre el cuello, debajo de la mandíbula inferior, se encontraron: un anillo signatario de plata, un amuleto de oro y bronce con una piedrecita roja, y un colgante de oro; joyas que excusamos describir porque reproducimos con estas notas.

En la proximidad de esta sepultura, se ven las piedras de otra de mayores proporciones, los sillares de la cual forman parte de la ya descrita, demostrando que este hipogeo fué construido para alguna importante fami-



ANILLO SIGNATARIO



ALHAJAS HALLADAS EN PUNTA DE VACA

cudió la afición a las excavaciones arqueológicas; en Empurias, en Mérida, en Sagunto, en Cádiz, se han realizado con brillante resultado. Y lo que semejaba imposible que entre nosotros despertara interés, contemplamos con júbilo que lo despierta entre no poca gente y lo aviva en los aficionados.