



VALDÉS LEAL

CABEZA DE UN MÁRTIR

EL PINTOR DE LOS MUERTOS

MÁS OBRAS INÉDITAS DE VALDÉS LEAL

LA fama de Valdés Leal débese, principalmente, a sus dos magníficos lienzos existentes en la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, intitulados los *Geroglíficos de nuestras Postrimerías* y más bien conocidos por los cuadros de *Los muertos*.

Ya se sabe que a mediados del siglo xvii el caballero hispalense don Miguel de Mañara, — a quien la leyenda señala en su juventud como viva encarnación de don Juan Tenorio, — al morir su esposa, jóven de espléndida belleza, desengañado y arrepentido de su pasada vida, fundó esta institución benéfica como monumento a sus pesares y remordimientos y llamó para que decorasen la iglesia del Hospital a los dos artistas de más renombre que a la sazón había en la ciu-

dad de la Giralda: a Murillo y Valdés Leal.

Mañara, desde su conversión, no creyó más que en el dominio de la muerte y ésta era su eterna obsesión; acariciando su espíritu con visiones de ultratumba y con escenas macabras, escribió su conocido «Discurso de la Verdad»; pero no contento con esto, quiso representadas en forma plástica sus fúnebres ideas, quiso hacerlas sentir de una manera real, fuerte, vigorosa y trágica tal como él las había concebido, y nadie más adecuado para realizar tan árdua empresa, que el genial artista Valdés Leal, el cual representó a maravilla, en sus famosos cuadros de *Los muertos*, el lúgubre pensamiento del noble penitente.

Únicamente la poderosa fantasía de este pintor romántico pudo interpretar mejor que



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN JUAN

ningún colega de su época, las desgarradoras verdades que sangraban el corazón de Mañara, con singular realismo y originalidad en estos lienzos simbólicos, tristes, de una intensidad dramática tan grande, que, al contemplarlos, el corazón se conmueve y el espíritu siente el frío de la acerada guadaña que de un momento a otro puede cortar el hilo de nuestra existencia.

Los muertos son sus obras maestras, las más completas y más conocidas, las que le han dado más renombre; y es muy probable que también le sirviera de fuente de inspiración *La Danza de la Muerte*, poema que ejer-

ció peregrina influencia en la literatura de Europa durante la Edad Media, y que ya en Sevilla se imprimía a 20 de Enero de 1520 por Juan Valera de Salamanca.

• III

«Cierto es e notorio que la sancta escritura demuestra, e dice que todo hombre nado gustará la muerte, maguer sea dura, que traxo al mundo un solo bocado. Que papa e rey, obispo sagrado, cardenal e duque e conde excellent e emperador con toda su gente dexaron al mundo que vedes forçado.»



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN PABLO

Estos temas literarios y otros análogos como las populares coplas de Jorge Manrique describiendo la muerte con todos sus horrores, tenían que manifestarse en las artes plásticas españolas y el destino señaló la imaginación fantástica de Valdés Leal para realizarlo en forma insuperable, y tan original, que no se pareciese en nada a otras obras pictóricas de igual asunto que se habían hecho muy remotamente, cuando la pintura comenzaba a emanciparse de los estrechos moldes bizantinos. No salió este pintor de España, y no pudo admirar el famoso fresco de *La Muerte* del

primitivo Orcagna en los muros del cementerio de Pisa. Allí este pensamiento dramático está concebido de modo distinto y representado con mayor importancia y extensión y por un espíritu más delicado y exquisito. Es un rico manantial pictórico de donde mana pura y se difunde con encantadora ingenuidad la forma alegórica en las regiones de la poesía y del arte.

Parece indudable que Valdés Leal tendría que hacer estudios del natural para la realización de estas pinturas trascendentales que con tanto acierto como cariño ejecutó; la no-



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN DIONISIO

vedad de asuntos tan ingratos, los problemas difíciles que tuvo que resolver para salir airoso de la empresa que compartía con su temible rival y colaborador Murillo, el temor a un fracaso, tratándose de un artista muy engreído de su valer, son causas poderosas para suponer, con fundamento, que previamente tuvo necesidad de documentarse mucho copiando esqueletos y cadáveres humanos; pues sólo apoyándose en el natural, y dadas sus grandes dotes pictóricas, se concibe todo el gran partido que consiguió obtener en estos dos magníficos cuadros.



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN JUAN

Lástima que no se conozcan y se hayan perdido los bocetos y estudios que sirvieran de base a estas obras para poder apreciar la labor preparatoria e íntima del artista. Y no

fuera sorprendente que anduviesen por ahí diseminados, envueltos en el anónimo o atribuidos a otro pintor y cualquier día salieran a luz; pues ya en MUSEVM hemos dado a conocer en otra ocasión, algunos lienzos y dibujos de Valdés, que, hasta

entonces, estaban completamente ignorados. Yo no creo que los *Geroglíficos de las Postimerías* sean una excepción por el asunto en



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SANTA ÚRSULA

la fecunda producción de Valdés Leal, como opina el distinguido crítico de arte señor Beruete y Moret. Claro está que *Las Postrimerías* son excepcionales por su importancia en la historia artística del pintor sevillano; pero no porque no sintiera estas escenas de fúnebre dramatismo; pues, antes al contrario, Valdés Leal — romántico por excelencia — aparte de estos cuadros fatídicos, se nos revela como el pintor de la muerte en muchas ocasiones, como ya veremos más adelante.

En los comienzos de su carrera pinta *La muerte de Santa Clara* para el convento de esta santa en Carmona, y es de advertir que es el único que aparece firmado, entre los varios que hizo para aquella iglesia.

Cristo en la Cruz que se conserva en la iglesia de Monte Sión en Sevilla, es uno de sus cuadros más interesantes, como asimismo *El Calvario*, algo parecido al anterior, existente en la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas (vulgo Venerables) y *La aparición del sepulcro de San Vicente* en el convento del mismo nombre de dicha ciudad, pintura donde hace gala de su rica fantasía.

En el Museo de aquella población tiene *La muerte de San Ignacio*: se ve éste rodeado de varios personajes, y, a la derecha, un grupo de figuras pequeñas en el acto de dar sepultura al Santo. La coloración cadavérica y la expresión de la boca del martirizado son dos aciertos notables.

También en el Museo de Córdoba hay un boceto atribuido a este pintor, con igual asunto, aunque la composición es distinta; San Ignacio está tendido en el lecho en el momento de expirar abrazado a un crucifijo; a su alrededor tres compañeros de su Orden rezan de rodillas, y en el fondo se vislumbra un hermoso claustro con un rompimiento de ángeles en la parte superior.

Otro boceto titulado *El Descendimiento* guarda el Museo Imperial de San Petersburgo; y *San Buenaventura escribiendo después de muerto las memorias de San Francisco*, interesantísima pintura atribuida a nuestro pintor, es conservada en una colección particular en Richmond (alrededores de Londres), y reproducida en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» en Julio



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA

de 1907 por el sabio crítico Herbert Cook. Obra suya es, también, el *San Elías*, del retablo del Carmen Calzado de Córdoba, que tiene a sus pies las figuras de dos cadáveres pintados de una manera maravillosa.

Todos estos asuntos fúnebres, tristes y desconsoladores, revelan claramente el carácter romántico de Valdés Leal, su fúnebre pesimismo y su inclinación a este género de pintura. Ningún artista tan aficionado como él a pintar cabezas de mártires degollados, y nadie le supera a expresar, maravillosamente, ese sello indeleble y característico de un rostro muerto.

Decoran el mencionado retablo del Convento de Nuestra Señora del Carmen, en Córdoba, dos magníficas cabezas de *San Juan* y *San Pablo* de tamaño colosal. Ofrecen la particularidad de que Valdés no empleó en su ejecución más que dos tintas, el blanco y el negro; pero, con tal maestría, que, a pesar de la simplicidad de colores, emociona la intensa palidez de aquellos rostros exangües. La primera se ve sobre bandeja de plata de-

bajo de la cual hay un paño rojo y un cuchillo, y en la parte superior una cruz completando la composición. La segunda está sobre un suelo accidentado, de donde brotan tres surtidores, y aparece debajo la empuñadura del alfanje con que ha sido decapitado el santo mártir.

En los talleres del fotógrafo madrileño señor Lacoste, tuve ocasión de ver hace unos meses dos cabezas, de menor tamaño que el natural, de estos mismos mártires, entre otros cuadros procedentes de Andalucía, y, por más que algo repintadas, no podían negar el estrecho parentesco que tenían con las anteriores. Por circunstancias ajenas a mi voluntad no se han podido fotografiar.

El ilustrado académico don Narciso Sentenach posee otro cuadro de este pintor que representa la *Cabeza de un mártir* de edad avanzada. (Mide 0'34 por 0'55 metros). En primer término se ve la rica empuñadura del alfanje con el que ha sido decapitado el santo varón. La técnica es magistral, y en el semblante contraído y en la boca entreabierta por el dolor se manifiestan con justedad ex-



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SANTA JUSTA, PATRONA DE SEVILLA

presiva, de modo admirable los grandes sufrimientos de aquel ser brutalmente martirizado.

Del mismo autor guarda un lienzo el rico propietario de Córdoba, don Ramón Porras. Es otra soberbia cabeza de *San Dionisio mártir*; está cubierta con rica mitra de tisú blanco con bordados de oro; la expresión cadavérica del semblante, y su tecnicismo, hace de esa obra un hermoso trozo de pintura de la buena escuela española. (Mide 0'36 × 0'58 metros). Este lienzo era compañero de otros tres de igual tamaño que también representaban cabezas de mártires. Por desgracia no pudo adquirirlos el señor Porras, ignorándose hoy su paradero.

Tiene otra *Cabeza de San Juan* en la misma ciudad, el profesor de canto don José Rodríguez Cisneros. Muy simplificada de color y pintada a veladuras, le da este procedimiento ricas transparencias, suaves delicadezas, destacándose sobre un fondo de entonación caliente, en el cual se vislumbra la aureola del santo. Yace en bandeja dorada, y en ella se apoya en sentido oblicuo, una cruz con cinta enrollada, donde se lee, a trozos, el em-

blema *Ecce agnus Dei*. (Mide 0'38 × 0'60).

Invitado no hace mucho en Madrid por mi amigo, el distinguido poeta don Joaquín Alcaide de Zafra, a ver unas pinturas que conserva de sus antepasados, para que yo le diera mi modesta opinión acerca de ellas, llaméronme la atención cuatro cuadros de igual tamaño (0'40 × 0'60 metros) colgados en un pasillo muy oscuro. Sacados a la luz, quedé gratamente sorprendido al reconocer cuatro hermosas obras del autor de *Los muertos*. Representaban la cabeza de *San Juan Bautista*, *San Laureano Arzobispo de Sevilla*, *Santa Justa* y *Santa Ursula*.

En todas se ve grabada la expresión propia de las almas justas que han recibido la muerte con estoica resignación cristiana. Ostentan el sello peculiarísimo de este pintor y, además, tienen puestos a la derecha de cada lienzo los nombres de los respectivos mártires, con letra del mismo Valdés Leal. Las más notables son *San Juan* y *Santa Ursula*. Están pintadas con más cariño que las otras dos, y con tal finura de color, que nos hace recordar a los maestros venecianos.



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN LAUREANO, OBISPO DE SEVILLA

Proceden de Sevilla y se conservan en muy buen estado, y es de notar la variedad de modelos de que se servía para no caer en un fácil amaneramiento, dado el estrecho límite y monotonía del mismo asunto; pues como se observará todas las cabezas que publicamos son distintas.

El señor Alcaide de Zafra, enterado de la importancia que tenían estos cuadros, ha solicitado del Ministerio de Instrucción Pública, previo informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que sean adquiridos con destino al Museo del Prado donde por desgracia está muy mal representado el ilustre Valdés Leal. En las recientes investigaciones que efectué

en algunas Iglesias de Córdoba, he hallado en la capilla del Hospital de Jesús Nazareno otras dos cabezas, de igual tamaño y estilo que las anteriores, representando dos *Santos*

mártires Obispos; pero recubiertas por gruesas capas de barniz obscuro, que ha hecho muy difícil su reproducción fotográfica. Estas cabezas tienen puestas sus respectivas mitras y descansan sobre grandes libros de pergamino, entre los que se destacan soberbios báculos de oro pintados con la maestría y



VALDÉS LEAL

CABEZA DE UN OBISPO MÁRTIR

cariño con que Valdés Leal ejecutaba todos los objetos de orfebrería, que abundan en sus cuadros. En éstos, quiso hacer el pintor un estudio realista de la impresión que produ-

cen los ojos entreabiertos de algunos cadáveres.

También posee el señor don Juan N. Font y Sangrà, de Barcelona, otros cuatro cuadros representando la cabeza de *San Juan y San Pablo*, ambas repetidas; pero con diferentes composición y fisonomías; y aunque están muy restauradas, sin embargo, parecen tener la misma filiación artística que las anteriores.

Hasta aquí los lienzos que doy a conocer son los que he tropezado en mis investigaciones de unos cuantos meses, y no será difícil que, andando el tiempo, vuelvan a salir en mayor número. Tengo reservadas otras obras de Valdés ignoradas todavía; pero en la ocasión presente me limito a pu-



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN PABLO



VALDÉS LEAL

CABEZA DE UN OBISPO MÁRTIR



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN JUAN

blicar aquellas que, por la índole de su asunto, pertenecen a una manifestación artística que con especialidad cultivó este pintor, y que hasta ahora era desconocida.

Todas estas obras inéditas del émulo de Murillo vienen a corroborar mi creencia de que los cuadros de *Los muertos* no son excepciones en la producción de este artista por la idea fúnebre y dramática que representan, manifestada solamente en aquella ocasión por encargo especial de Mañara en la iglesia del Hospital de la Caridad.

Porque ya hemos visto que pinta sobre aquel mismo tema en otras partes, y que, con bastante frecuencia y predilección, ejecuta estas cabezas de mártires, en

cuyos semblantes mudos y sombríos exalta la expresión que deja a su paso la muerte. Estos motivos trágicos parece que se complacen en pintarlos y forman un nuevo género de pintura propiamente suyo; pues, aunque alguno que otro artista de valía, contemporáneo suyo, haya pintado estas escenas del martirologio — como Rivera a quien se le atribuye la *Cabeza de San Juan* que atesora la Academia de Bellas Artes de San Fernando, — ninguno como

Valdés Leal ha sido tan aficionado a estos asuntos ni tan fecundo en divulgarlos. Tienen, pues, estos cuadros inéditos verdadera importancia porque ponen de relieve el romanticismo trágico de Valdés, yañaden una nueva faz a la interesante personalidad de este eximio artista.

Y así se explica su éxito en los *Grográficos de las Postrimerías*. Sólo un temperamento como el suyo avezado con el recuerdo de la muerte en las muchas ocasiones que tuvo que consultar el natural para representar la serie de rostros cadavéricos que hemos visto, y de otros muchos ignorados, pudo pintar aquel esqueleto de aterradora

sonrisa armado de guadaña y un ataúd bajo el brazo, que apaga con la descarnada diestra la luz de la vida, mientras marcha sobre el mundo hollando a su paso un montón desordenado de objetos que simbolizan todas las

grandezas ambicionadas por los hombres.

Y aquellos otros féretros que muestran la repugnante podredumbre de los cuerpos humanos que pertenecieron a altas gerarquías, en los cuales se ven bullir asquerosos insectos, y un buho con

sus ojos de fuego en la obscuridad de la tumba que presencia impávido aquella destrucción de la muerte. Solamente Valdés Leal pudo conseguir que delante de estos cuadros

se sintiera un escalofrío de terror, y a nadie mejor que a él, y con más razón, puede llamársele *El Pintor de los muertos*.

Por este calificativo se le conoce. Se le admira, por la posteridad, que le otorga un reconoci-

miento grande a sus méritos, por haber obtenido los resultados extraordinarios que obtuvo en esos cuadros donde la muerte nos habla de lo fugaz y mísero de la existencia.

ENRIQUE ROMERO DE TORRES.



TRIBUÍDO A VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN JUAN



TRIBUÍDO A VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN PABLO



HANS LOOSCHEN

QUIETUD DEL DOMINGO

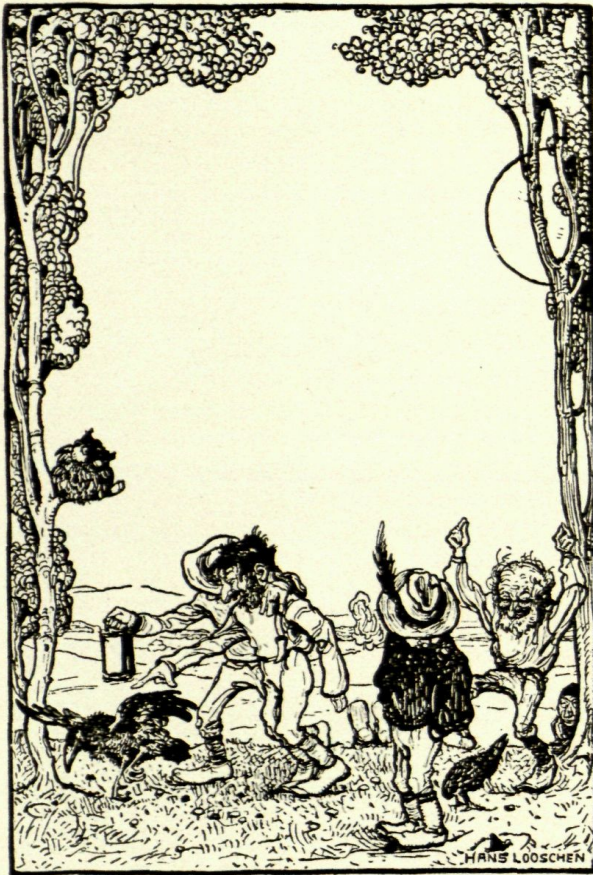
HANS LOOSCHEN

FUÉ por el año 70 del precedente siglo que la pintura moderna hizo, desde Francia, su primera incursión en Alemania. En aquella época en que en las academias se componía según los cánones del Renacimiento, y el color era considerado únicamente como un complemento del dibujo, dicho se está que la pintura moderna con su culto a las vibraciones y las armonías cromáticas tenía de provocar indignación y recelo. Todos los grandes problemas de luz, aire y movimiento que los Courbet y Manet se planteaban, eran vistos y tenidos como extravagancias. Por esto los comienzos de Leibl y Liebermann, y del propio Menzel, que en otras cosas era admirado, no fueron comprendidos en su país: en

Alemania. Por aquel entonces Looschen concurría a la Academia de Bellas Artes de Berlín. Su padre, presidente de la sección de pintura de la «Real manufactura de Porcelanas», era un dibujante depurado, lo cual significa que el joven Looschen, encontró en su hogar un ambiente propicio a la realización de sus ideales.

Demasiado temprano le arrebató la muerte ese sostén, y Looschen se vió abandonado, viéndose en la necesidad de sostener una cruda lucha por la existencia.

Dejó sus estudios académicos, entregándose a sus propias fuerzas y talento. Se repite aquí el hecho conocido de que talentos fuertes aprendan su oficio en las academias,



para después tomár por el rumbo que su personalidad les marca. La vida es lo que les sirve de escuela.

Viajes a París, Holanda, Inglaterra e Italia tampoco ejercieron gran trascendencia en nuestro artista.

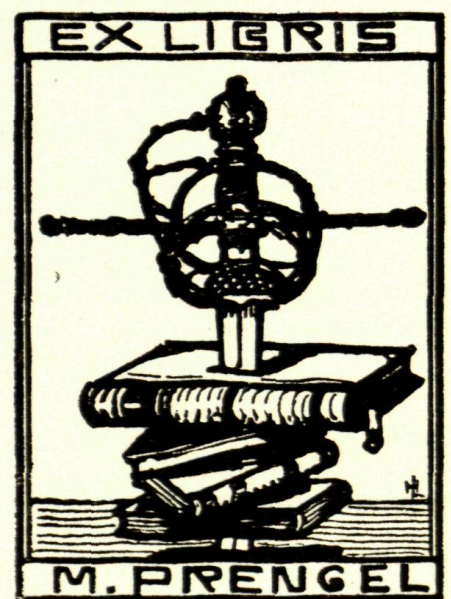
Sólo un hecho en su vida fué de poderosa importancia para su Arte: la unión con una mujer que ha sido para él un verdadero apoyo y una colaboradora de sus planes e ideales.

Hoy, que Hans Looschen se encuentra en la plenitud de la existencia y de su fuerza artística, ha triunfado la pintura moderna en toda línea. Pero no sabemos donde filiarle: ni impresionista, ni simbolista, ni neo-idealista. El lema de su arte es «El pintor tiene que saber pintar».

Lejos de nosotros está el criterio fundamental del gran Cornelius, por ejemplo, que sustentaba el parecer de que el artista creador, sea pintor o escultor, sólo ha de preocuparse de la línea. Así él podía, cómodamente, encargar a sus ayudantes que llenaran de color

los contornos de las figuras de sus composiciones. Esta lamentable confusión entre pintura y escultura, está, al fin, completamente resuelta por los artistas modernos. Tampoco reina la creencia de que el arte consiste en el desarrollo de una idea, que es el alma de la obra de arte, y, por lo tanto, el objeto tiene que dominar por sobre de la forma; de que el arte por encima de todo tiene una misión educativa; de que es el medio para un fin de conocimiento, religioso, etc. No, ¡el arte por el arte mismo! Y el color, en la exuberancia infinita que la naturaleza nos ofrece; los colores desbordantes que en encantos inagotables excitan nuestros ojos, constituye el objeto y contenido de toda pintura moderna. Looschen pertenece a estos modernos. Tiene el dón soberano de poseer una retina sensible a toda delicadeza de color, que le hace gozar con lo que el hombre vulgar no presta ninguna atención. Las composiciones del pintor moderno, no están limitadas mediante líneas, sino por valores. Así en el proyecto de un gran cuadro mural que nuestro pintor tiene entre manos, el punto culminante se alcanza no tanto por el juego mútuo de quince figuras como por el efecto de conjunto de los trajes rojos y blancos destacándose sobre una mancha de cielo azul.

Con este predominio del sentido del color, con esta arrebatadora pasión por todo lo que se a conjunto cromático p u e d e caerse en el peligro de volverse indiferente a la forma, de tener en menos el dibujo; peligro al cual algunos de los pintores





TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA



HALLAZGOS EN ANTIGUAS TUMBAS
PERUANAS, POR HANS LOOSCHEN

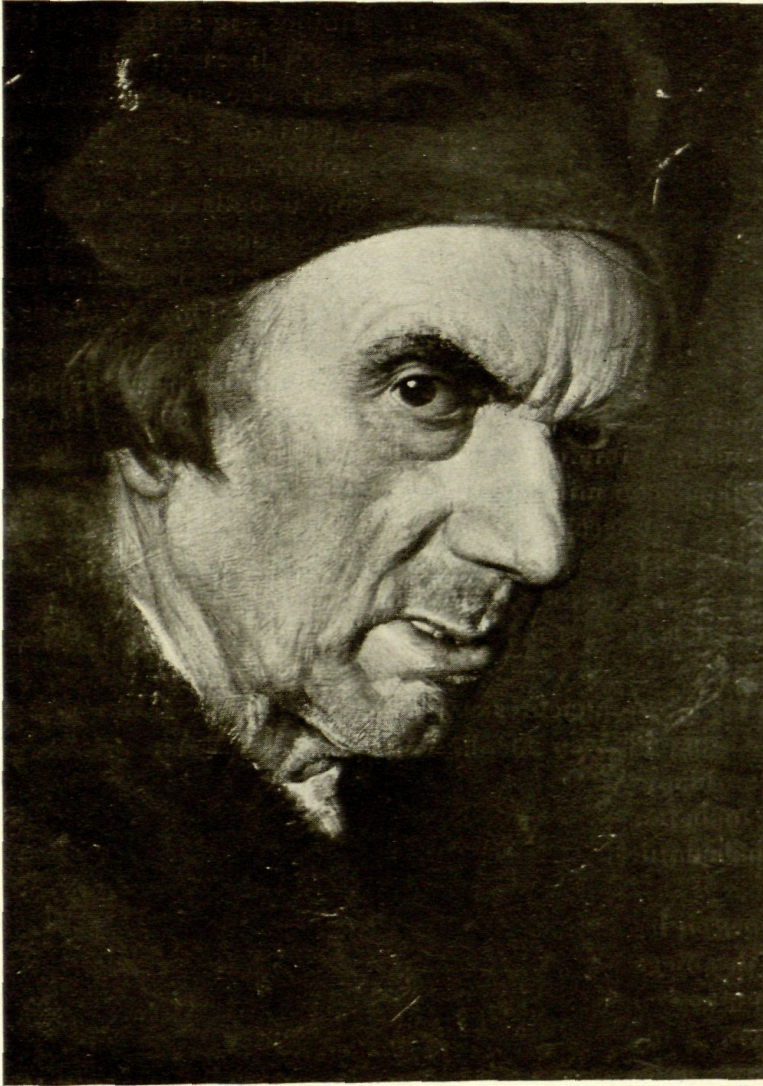
modernos han sucumbido ya. Aquí hay que hacer honor a Looschen, quien, a pesar de su gran cualidad de colorista, no ha abandonado el enérgico dibujo de sus obras. «Las formas — exclama — hay que tenerlas firmes en la cabeza, antes de empezar a pintar». Una vez adquirida la seguridad de la forma, puede lanzarse libremente el pincel, en el seguro de crear una obra definitiva. Otro de los temas fundamentales de Looschen, es que un cuadro tiene que ser pintado: «No solamente iluminado, sino nacido de la entraña del color mismo, visto en una tonalidad única y fijado con energía en la tela».

Así todo lo que se presente a sus ojos con verdadero valor cromático, es digno de ser reproducido. Una muñeca japonesa, reclinada sobre un reloj de porcelana, engendra una armonía de azul, rojo, blanco y negro irresistible para el pintor; o del fondo oscuro se realza un grupo de plátanos de jugosos tonos; o las coloraciones rápidas y entremezcladas de un baile de la corte, brindan abundante interés pictórico para nuestro artista. Y aún en el cuadro «Muchacha durmiendo» — una costurera que después de una noche de tra-

bajo, deja, rendida, caer la cabeza sobre la mesa de trabajo, — no vibra ningún propósito social o pathos trágico; sino que lo que interesó al pintor fué el movimiento, la posición del cuerpo, en combinación con el color de los cabellos y el vestido junto al brazo desnudo. Pero

no solamente son armonías de color lo que Hans Looschen sorprende y nos comunica con su sorprendente dominio técnico, sino, también, delicadas armonías del alma. El cuadro tan hondamente sentido, *Quietud del domingo*, donde la joven de Mönchgut, sentada sobre un fondo de cielo nublado y sombrío, y junto a su rebaño, espacia la mirada a través de la melancolía de los campos, es un ejemplo de este arte. No es una risueña paz lo

que envuelve su alma sencilla, sino un vestigio de dolor. ¡Qué historia de pena y trabajo y renunciación nos revela el modesto perfil, desde la frente a las quietas y reveladoras manos sobre el regazo! Esto es arte psicológico puro. Con esto contrasta una *Noche en Montmartre*, en París: un parque oscuro, donde amorosas parejas se han refugiado, huyendo del baile; a la sombra de los árboles



HANS LOOSCHEN

ESTUDIO



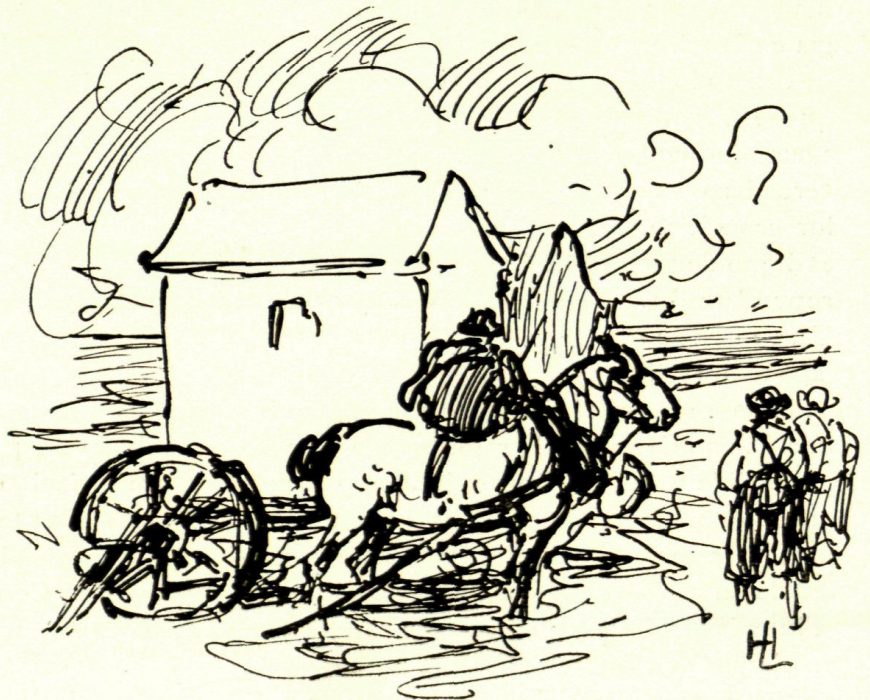
se entregan a confidencias, a la sátira y al desborde de celos mal reprimidos, mientras detrás del espeso follaje, con mil ojos centellantes, la ciudad-universal acecha. ¿Y *El reparto del botín*? Con el claroscuro de Rembrandt se realzan las figuras de los bandidos: mezcla horrible de crueldad desnuda, voracidad de lobo y envidia cobarde se agita en los semblantes, en los ojos relucientes clavados en los tesoros esparcidos en medio del grupo. Está en el ambiente que al momento lucharán a muerte por las mal adquiridas riquezas.

Las composiciones en las que la fantasía se despliega libre, no faltan tampoco en la obra de Looschen, y revelan el alma de artista alemán de pura cepa. *Luna* y *La estrella de la tarde* y *Sombras del bosque* son dos obras pertenecientes a la primera época del autor. Todo el romanticismo alemán palpita en ambas poéticas producciones. El mundo de la leyenda y de cuento se advierte a través de su temperamento pictórico.

Looschen ha ilustrado, también, algunas obras: «Peter Schlemihl», de Chamisso, y las poesías de Eichendorff. En estos dibujos se muestra Looschen artista del día; pero fiel a su individualidad. Sin imitar a ninguno de los grandes maestros en la ilustración alemana, como Schwind o Spitzweg, sus dibujos son sentidos pictóricamente.

En línea directa ha seguido Looschen el camino de su desarrollo. Sin estar sometido a partido de arte ninguno se ha abandonado exclusivamente a su fantasía y sabor técnico, con aquella adoración para las pequeñas cosas que es característica del arte moderno. Fresco está el recuerdo de su cuadro expuesto en Barcelona *Hallaegos en tumbas peruanas* que le valió medalla de primera clase. Otras recompensas ha cosechado en Berlín, Munich y Viena, y la Galería Nacional le ha adquirido su bello cuadro titulado *Madre e hijo*. En el año 1909 fué elegido presidente de la Exposición anual de Berlín, introduciendo grandes reformas que merecieron elogios de todos sus camaradas.

Hoy hállase Looschen en la cumbre de la vida y de la fuerza, como buen alemán no cesa en su árduo trabajo, sino que lucha para conquistar nuevos y elevados ideales.



Este ejemplo que ofrece, este anhelo de no quedarse estacionado, de continuar luchando, no obstante haberse obtenido el reconocimiento unánime del propio mérito, merece toda suerte de aplausos, puesto que indica que el artista desea ir prosperando, ensanchar el campo de su visión y el de las emociones que puede despertar en el espectador.

En época en la cual apenas conquistada una hoja de laurel ya se dan por satisfechos muchos, complace en alto grado encontrarse con quien, ya consagrado, laureado en distintas ocasiones, y por jurados de naciones diversas, advierte en sí la inquietud de acrecer el caudal de sus estudios, no cejando en estos, antes prosiguiéndolos con más entusiasmo, si cabe, a fin de llegar a un mayor adelantamiento y a la plenitud de dominio de los medios manifestativos del arte que cultiva. Aduñado como lo está Looschen del mecanismo del arte pictórico, verle aún afa-

noso por no encerrarse en los límites en que lo tiene esclavizado, indica que es un artista reflexivo que no desconoce que sólo en la renovación constante es como es posible huir de la manera, de la facilidad que conduce, frecuentemente, a la anulación de las cualidades que se posean.

La propia divisa de Hans Looschen: El pintor tiene que saber pintar,— dice de modo claro la norma que le induce a conocer su oficio, no desde un solo punto de vista, sino en cuantas facetas ostenta. De ahí que se comprenda por ello, que indague sin cansancio, que procure ampliar sus conocimientos, ahondando sin cesar en el estudio, que en arte, para ser fructífero, ha de ser diario y siempre resultado del entusiasmo. ¡Ay de quien éste no le acompaña! Entonces su labor se resentirá del calor que presta la fervorosa complacencia que ha de sentirse por la obra que se genera. — A. B. E.



HANS LOOSCHEN

EN REPOSO



FRANCIS JOURDAIN

ILE-DE-FRANCE

EL SALON DE OTOÑO DE 1912

LAS discusiones motivadas por el Salón de Otoño han sido comparadas a la famosa «Disputa entre Antiguados y Modernos». Creemos que es desnaturalizar la cuestión. Esta ciega querrela, en efecto, oponía dos órdenes bien constituidos, dos categorías doctrinarias: el genio de Eurípides al de Racine; el de Apeles al de Rafael; Fidias a Miguel Angel. Se trataba de demostrar la decadencia de los Modernos. ¿Prendemos en el día establecer un paralelo entre Bouguereau, M. Bonnat, M. Gervex o M. Puech y los Apeles o los Praxitelles, y comparar esos flamantes «Antiguados» a los Manet, Renoir, Maillol o Degas?

El espíritu de la Escuela y del Instituto nada tiene que oponer al espíritu de la pintura moderna. De un lado hay cuantos carecen de sensibilidad — se les llama Filisteos — aquellos que, siendo impersonal su visión, son comparables a placas fotográficas. Son los enemigos de la libertad. Detestan el esti-

lo. En el otro lado forman los sensitivos, aquellos cuya sensibilidad se emociona al contacto de las cosas, y que, encontrando en esa emoción una confianza de la Naturaleza, una verdad nueva, están ligados por su temperamento deseoso de expresar su visión. Son los amigos de la libertad. La ausencia de estilo no sabría oponerse al estilo, ni aún al esfuerzo por el estilo individual.

La historia, que se encarga de ponerlo todo en su punto, muestra que los artistas han sido sucesivamente desconocidos en relación al grado de posesión de estilo. Las individualidades, no privan de libertad a nadie. Son curiosas, se acercan a las grandes obras, se entusiasman y enriquecen al contacto de los caracteres, no se burlan jamás.

La gran participación de los Cubistas — vamos a hablar del Cubismo enseguida — en el Salón de Otoño solo fué un pretexto para el desencadenamiento de la cólera. El Cubismo no ha sido tomado en serio. Los adver-

sarios del Salón de Otoño se ceban principalmente contra los artistas probos y de raza que despiertan hoy la admiración de los exquisitos franceses y europeos, por la expresión viviente y comunicativa de su personalidad. Son los Rodín, los Renoir, los Bonnard, los Vuillard, los Denis, los Roussel, los Guérin, los Redon, los Maillol, los Marquet y muchos otros... Cuantos tienen algo que

decir, y lo dicen sin otro cuidado que el de ser sinceros, son aborrecidos por las medianías que, no encontrando nada en sí, están limitados a la mecánica engañadora a la vista. Estas últimas luchas recuerdan aquellas en las cuales Ingres — ¡aún él! — fué el blanco; aquellas que hicieron del imponderable Teodoro Rousseau un perpétuo proscrito de los Sa-

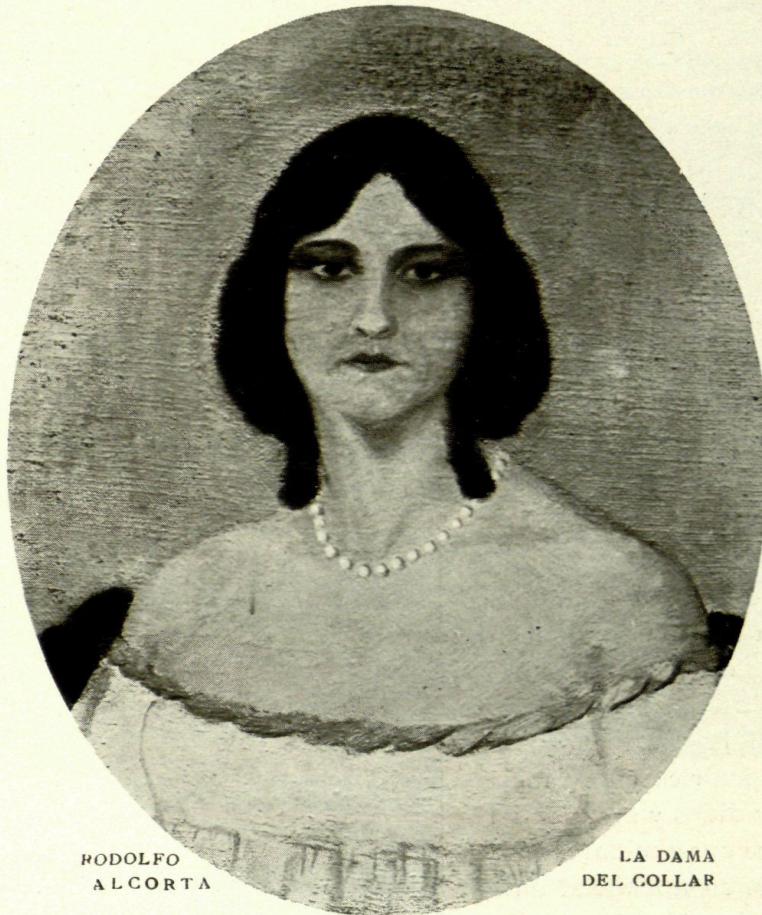
lones, aquellos que negaron talento a Corot (¡un Corot fué comprado por 300.000 francos para el museo del Louvre el año anterior!), que rechazaron a Manet como una bestia sarnosa, que dejaron morir de hambre a Sisley, que solo acordaron dar un encargo oficial a Puvis de Chavannes cuando este artista pasó de los sesenta años; que hacen que Degas sea aún negado, y Renoir casi desconocido. Pasamos en silencio a Cézanne, ese Wagner de la pintura. Pero recordaremos que en uno de los Salones de la *Rose-Croix*

las delicadas telas de Aman Jean produjeron un escándalo. Y es tal *estado de espíritu* (porque no se trata aquí de una tendencia de arte) que da por resultado que, para contemplar pintura moderna francesa, sea necesario ir a los museos de Berlín, a Munich, a New-York; pues en el Luxemburgo, aparte de la colección Caillebote, no está representado Manet, ni Toulouse-Lautrec (¡sí, un estudio!) ni

Gauguin (una naturaleza muerta, por cierto legada y de pequeñas dimensiones), ni Cézanne, ni van Gogh. De Renoir, una sola obra. Por cierto que la susodicha colección fué un donativo, contra la aceptación del cual una comisión del Instituto protestó ante el Director de Bellas Artes de aquel entonces. Y es merced a un golpe de estado de M. Clemenceau que

la *Olimpia*, de Manet, está donde debe estar, no lejos de sus hermanas la *Odalisca* y las *Mujeres de Alger*.

Solo la personalidad tiene valor, porque, sin ella, no puede haber *obra* verdadera. Las personalidades condicionadas por el pasado y el presente, aseguran la continuidad de la tradición, al igual que la sucesión de anillos forma la cadena. La tradición es la sucesión de las modalidades de la vida. Esta, en arte, reside en los maestros que la propagan. Las personalidades se distinguen en eso; en que



RODOLFO
ALCORTA

LA DAMA
DEL COLLAR



EUGENIO ZAK

poseen el don de transfigurar la naturaleza a través de su sensibilidad. Y es por esto porque el arte, ante todo, es cuestión de sensibilidad. Lo propio que el estilo. Porque, así como no existe arte sin creación verdad y espontánea, tampoco hay tradición sin creación, y, por lo tanto, estilo fuera de la tradición.

La dependencia de la tradición en pintura no es, por consecuencia, más dudosa. Importa poco que algunos artistas que aseguran la continuidad de la gran tradición pictórica en Francia sean o no comprendidos y amados del público. Desde hace cuatrocientos años el corazón del público no late al unísono del corazón del artista. El abismo se agranda sin cesar. Veinte años transcurridos no consiguieron calmarlo entre Puvís de Chavannes y la generación actual; se admiran, es innegable, sus decoraciones murales del Panteón, pero con restricciones que señalan que no se siente lo que el artista quiso. No estamos en aquella época en que el pueblo de Florencia en masa llevaba triunfalmente a través de sus calles las obras de Cimabue. Ningún puente enlaza las dos orillas: el islote al continente. El arte

ESTÍO

que jamás se había visto. Y se debe a que nunca se habló ni hecho por él más gasto de pasión.



ALBERTO BRAUT

ESTUDIO



COMPOSICIÓN DECORATIVA
POR CARLOS GUÉRIN



PEDRO BONNARD

ESCENA VERANIEGA

Lo esencial es que los artistas comuniquen sus sensaciones y que las grandes verdades que les ha mostrado la Naturaleza las transmitan a esos elegidos, cuyo pensamiento, después de todo, prepare la opinión pública de mañana. No es el *fotografismo* de la Escuela, de la Villa de Roma, del Instituto, del Salón de los Artistas franceses, el que puede pretender la formación del alma del porvenir.

Podemos decir que, después del Impresionismo una doble corriente parece dibujarse: de un lado quienes con los Bonnard, los Vuillard son la prolongación de aquel, que ellos llevaron algo más allá: se les nombra los post-impresionistas; de otro, quienes sustituyen los principios del impresionismo por la búsqueda de la unidad decorativa,

los cuales llevan «al retorno al estilo».

La mayoría de los pintores del Salón de Otoño pertenecen a este último grupo. Por la composición decorativa renuncian al cuadro. Generalmente simplifican los objetos para llegar a la mejor caracterización del estilo, de la esencia. La inteligencia desempeña un gran papel en sus obras. Y en ese grupo, caben distinguir dos maneras, la de aquellos que obtienen el orden de la composición sólo por el acorde de las tintas y los valores: Manguet, Matise son los maestros; y la de aquellos atentos sobre todo a los planos y los volúmenes, y que piden el sentido decorativo de su obra (cezanniana), a la construcción y ponderación de las formas concentradas en masas armonizadas: entre ellos Blanchet, Le Bail y Charlot. Hacen en pintura lo que



ENRIQUE LEBASQUE

VERANO

Maillol y sus discípulos hacen en escultura.

El cuidado de la composición, es, pues, el trazo distintivo de la pintura actual, la aspiración de los pintores jóvenes. Ello nos vale admirables páginas de un estilo real y de una amplia inspiración. Una mala inteligencia existe, sin embargo, entre innúmeros artistas. Digámosles que la disposición no cabe sea confundida con la composición. El estilo y la *estilización* son cosas muy distintas. La composición, no lo olvidemos, es la expresión de un ritmo interior, y antes de tomar concreción, sea en la tela o en el mármol, ha debido existir como música en el alma del artista.

Esta comprensión imperfecta de la naturaleza verdadera del sentimiento decorativo es causa de que en el Salón de Otoño no pocas obras ostentan una apariencia de arcaísmo. Esto es lo que se advierte cuando el in-

telecto del día poco a poco se antepone a la sensibilidad, quizá algo fatigada, es verdad. Es de suponer que el arte no evoluciona muy resueltamente hacia esa dirección de sabiduría. Porque arcaísmo es sinónimo de anacronismo, cuando se trata de arte.

Para llegar a su fin los pintores arcaizantes recurrieron a la ingenuidad. Afectan una torpeza irritante, agresiva. Esfuérganse en ser primitivos, lo que nos da un vago sentimiento de carencia de sinceridad. Y esta torpeza la subrayan con el desprecio al mecanismo fácil. Muchos, por lo demás, véanse obligados a no acabar su obra para no caer en el academismo banal. ¡Primitivismo en nuestros días, en nuestro siglo de publicidad, de grosería osada, de mecanismo, de perfección científica, de fría concepción de la vida! Si los artistas viven apartados del público, no pueden, menos de salirse del medio reinante.

Nos queda aún por examinar el Cubismo. Virginia no escribía en sus cartas el nombre de Pablo sino *post-scriptum*. El Cubismo fué el pretexto de las recientes manifestaciones otoñales. El Cubismo es el supremo ejemplo de la reacción de la inteligencia sobre la sensación. No es una Escuela, por más que se crea serlo; es, antes, la prolongación desencaminada y sin salida, la deformación racionalista de la lírica y potente visión de Cézanne. Los cubistas no pintan la Naturaleza, sino sus teorías sobre la Naturaleza, no lo que *ven*, sino lo que *conciben*. Ellos admiten

que la pintura, como todo arte, procede de la Naturaleza; pero desatienden los enlaces físicos que se establecen entre ella y el hombre. Las formas les dejan indiferentes en lo que tienen de visible y ellos prefieren expresar lo que hay detrás, dentro y en rededor de ellas. No pintan: describen y se entregan a análisis científicos. Así su obra es puramente esquemática. Lo que intentan con ingénuapretensión fué realizado por todos

los artistas de todos los tiempos que dieron sentido plástico a su obra. Miguel Angel, Carrière, Rodín, no han creído tener que detenerse en la expresión cubista.

El Cubismo es una montaña de teorías. Por lo demás, en él se dibuja una doble tendencia. Existen quienes se decantan hacia las

derechas para ser, después de esta prueba, excelentes pintores, sensibles y encantadores; y aquellos que, atraídos por el *Futurismo*, no se consideran obligados a dar a su propio nombre de familia la ortografía fijada en el registro civil y firman tan pronto Chagal como Chagall. No hablamos de los mamarrachos de M. Picabia. Esto no es ya Cubismo. Es de esperar, si las cosas continúan así, que no tenga pronto más *osos para atacar a los montañeses*, M. Le Faucounier.

¿Cómo resumir nuestras impresiones del Salón de Otoño, por lo que se refiere a la

pintura? Ninguna personalidad nueva. Muchos de entre los más preferidos, no acudieron; lo que constituye una excepción en ellos. Muchos otros, en cambio, vinieron a confirmar su desenvolvimiento ascendente. Y el arte francés, la vitalidad del cual sólo se comprueba en el Salón de Otoño, cuenta con dos o tres obras maestras más, lo que es considerable. El gran enemigo del Salón de Otoño es el esnobismo del público

que autoriza y alienta todas las audacias estériles de los improvisados en arte, y la desenfrenada impaciencia del público en general, que reclama siempre algo nuevo.

¿Estamos en decadencia? Cuestión grave ésta. Reconozcamos que el excepticismo contemporáneo, la multitud de requerimientos



RODOLFO FORNEROD

EL RAMO PARA LA FIESTA



EL OISE EN JANVILLE, POR ANDRÉS WILDER

de nuestro espíritu, la creciente dificultad que entraña la elección entre tantos medios ofrecidos por la cultura, la inquietud de nuestros estados de alma, y, sobre todo, la ausencia completa de disciplina artística y de santo y seña moral, privan al artista de la seguridad que le daría el estilo. Es a través de la espesura de la cultura contemporánea que busca el lugar donde realizará su obra iluminada por el sol de la verdad. De ahí sus dudas, su escritura en ocasiones indecisa y la obligación en que se ve de renunciar a tomar un partido estricto para guardar a su expresión una sinceridad más matizada.

Esta perplejidad constituya, quizá, el sello de nuestro tiempo. Señalemos, por último, que, de un modo general,

la paleta tiende a ser más sombría. Los colores no dejan, por eso, de ser menos francos, directos, vivientes.

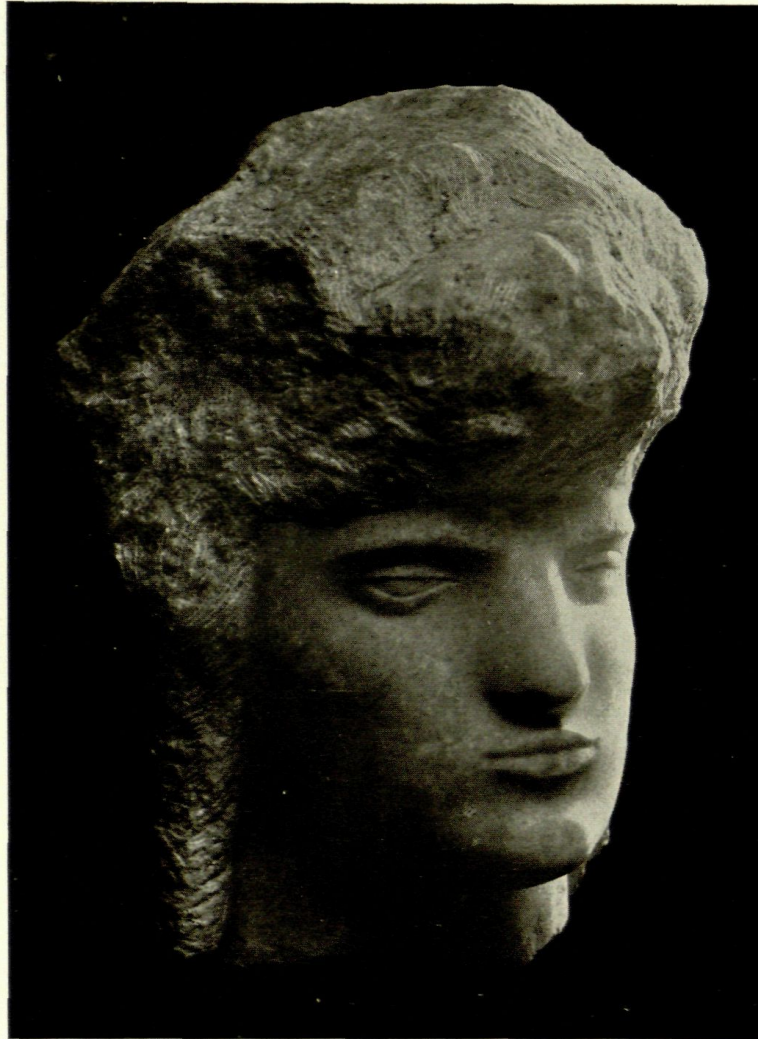
Tenemos prisa de llegar a la sección de Arte decorativo... La de Escultura, si no muy nutrida, tuvo un gran interés. Una nueva personalidad se reveló: José Bernard, cuya exposición ha constituido un gran conjunto.

En escultura, la expresión lígase al carácter de la forma. La justa reproducción del

gesto, de la actitud, constituye lo característico de la escultura llamada naturalista, fatalmente trivial.

José Bernard pertenece a la escuela de Maillol. Se distingue su escultura por la amplitud de su construcción y de los planos.

Encierra en ella lo real en formas mesuradas, concentradas y rítmicas. Los movimientos son simplificados y lentos, no traspasan su justificación; los volúmenes expresan con justedad y plenitud los elementos esenciales de la vida que hay en ellos. Esta estatuaria evoca los frontones del Partenón y las metopas del templo de Egina, al propio tiempo que alguna cosa del alma budista parece envolver de ensueño tranquilo y lejano. Ella no está,



JOSÉ BERNARD

CABEZA DE MUJER

desde otro punto de vista, exenta de manera, a causa de ser con exceso maciza. El grupo dedicado a Miguel Servet no carece de grandilocuencia. La unidad de construcción harmónica y decorativa no está siempre lograda. Pero la obra de José Bernard es fuerte y hermosa.

El arte decorativo encontró en el Salón de Otoño gran hospitalidad. Merced a M. Frantz Jourdain, vió sus esfuerzos en-

cauzados y ha recibido un gran impulso. La exposición de este año señala innegable progreso. Una exhibición de conjunto ha sido realizada — lo que no se había visto aún. — Una construcción con fachada, balcones y estancias interiores.

Jamás las cuestiones de arte decorativo hicieron hablar tanto como al presente. Los periódicos diariamente las consagran columnas enteras. Todo el mundo aconseja. Se ha propagado la idea de que se hace un estilo como quien fabrica un par de botas para cazadores. La tradición francesa es innovada a cada momento. Digamos, de pasada, que toda esa literatura es un síntoma muy inquietante. El arte aplicado es de orden práctico, no de orden especulativo. Solo existe por y en su realización. *Acta non verba.*

No cabe fácilmente negar que el actual movimiento de arte decorativo tiene algo de cosa facticia, que en él se pone enorme pasión. Se han conseguido, no obstante, resultados felices, especial-

mente la sencillez de las moradas, las cuales eran, no hace mucho, un conjunto en desorden. Los muebles expuestos en el Salón de

Otoño empiezan a ser muebles de los que se heredan.

¿Implica ello la existencia de un nuevo estilo? No lo creemos. El sentido del estilo se perdió; lo que no ha de impedirnos intentar el prestigio de nuestras artes industriales.

Un estilo supone, en la gran masa, un cierto idealismo. No consideramos injuriar a nuestra época declarando que en ella el dinero constituye la principal preocupación. La historia nos enseña que en los momentos en que el instinto social fué dominante, bajo la Restauración, por ejemplo, o cuando la Monarquía de Julio, y, después, en el Segundo Imperio, épocas, por lo tanto, más socialmente homogéneas que la nuestra, ninguna forma de arte surgió. ¿Quiere la

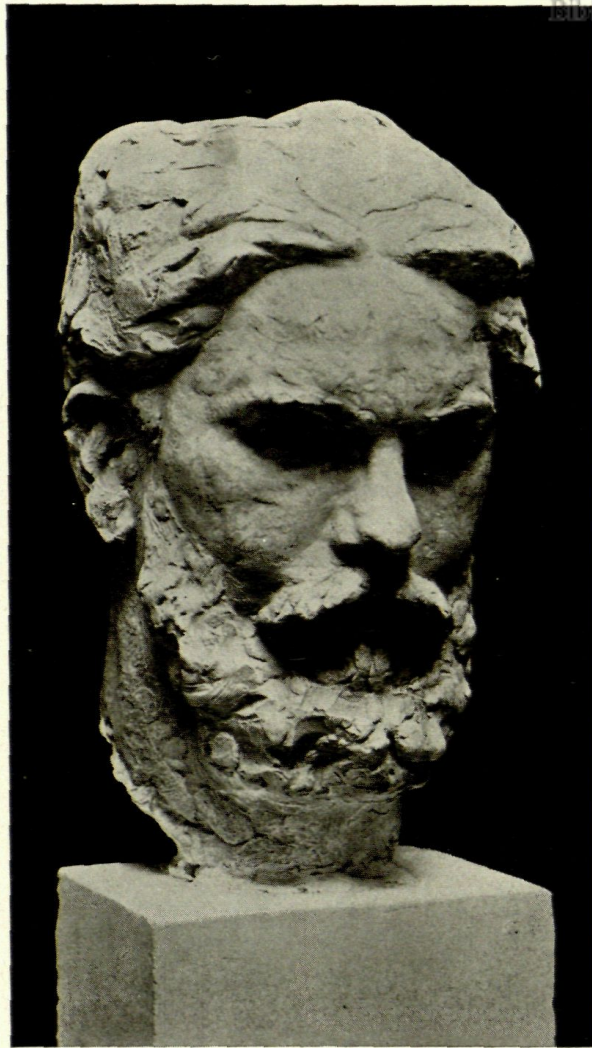
plutocracia americana formar un nuevo estilo? Si fuérese a formar un estilo, la arquitectura sería la primera manifestación. Ya sa-



JOSÉ BERNARD

MUCHACHA HACIÉNDOSE EL TOCADO

bemos el valor de la arquitectura del día, salvo contadas excepciones. Inexistente en el exterior, oportunista en el interior. Así por mucho tiempo, mientras no haya arquitectura, no cabrá que haya arte decorativo, arte social verdadero, imponiéndose a toda la sociedad que le adopte fatalmente. No son por entero responsables los arquitectos, porque cuando falta arquitectura, es debido a que no existen arquitectos capaces de dar una existencia a las formas vagamente deseadas, idealmente concebidas por la sociedad; y si no hay arquitectos, es, en último extremo, que la sociedad no impone ninguna forma. Nos encontraríamos, por



POPINEAU

RETRATO

lo tanto, con arquitectos y una arquitectura presente si el estado social lo demandara.

No queremos decir con lo manifestado; que el decorador esté por completo bajo una dependencia, según cree Alemania. Su misión, por el contrario, es buscar, con toda libertad, nuevas formas ornamentales. Solo que estas formas estarán en función con la arquitectura. Y la materia regulará la intuición del artista creador.

Antiguamente los carpinteros de los pueblos más apartados de las grandes corrientes de cultura, sufrían el ascendiente de las formas generales de los estilos, lo que no les impedía de poner cautivadora fantasía, la más variada y la más atractiva en sus menores trabajos. ¿Deduciremos de la ausencia de ar-

quitectura, y de la actual ausencia de arte utilitario colectivo, la imposibilidad de que aparezca un nuevo estilo? No rectificaremos la profecía que hicimos en un reciente artículo sobre la decoración de la sala de música del marqués de Polignac, en Reims: *Un renacimiento de arte decorativo se perfila. Mañana existirá un estilo francés del siglo XX*, reconociendo no haber puesto menos esperanzas que certidumbre en esa afirmación. ¿No se cree en lo que se espera? ¿Y no queremos aceptar el augurio de los moralistas que entreven, en la nueva generación, un retorno al necesario idealismo? Es un hecho innegable. El deseo de

otra cosa que los estilos ya prescritos, cunde en todas las clases de la sociedad. Se generaliza el sentimiento de que es ridículo vivir en un conjunto Luís XIV. Existe antagonismo entre las conversaciones de salón y los follajes Luís XV que asisten a ellas; un paisaje de Claudio Monet está fuera de lugar colocado en un plafón estilo Imperio. Los panaderos republicanos resultan grotescos cuando, de pie, venden pan en un mostrador y un espejo Luís XVI. Un sentimiento de malestar nace. Se aspira a otra cosa. ¿A qué? Poco importa, la sola aspiración es bastarse. El estilo de nuestro tiempo se formará inconscientemente y — esto disgustará a los decoradores — anónimamente.

FERNANDO ROCHES.

LA VIDA ARTÍSTICA

BARCELONA. — La tanda de exposiciones particulares no tiene fin. Se suceden sin descanso. En el *Salón Parés* el señor Cabanyes reunió un gran número de producciones suyas. Hasta aquí solo expuso paisajes. Ahora con estos exhibió varios estudios

de figura pintados con gran amplitud. Los paisajes mantenían aquella visión sintética peculiar del autor. En el propio salón el pintor don Francisco Viscaí nos mostró una nutrida serie de retratos y varios bodegones. En el *Fayans Català* figuraron dibujos y una escultura del señor Clará. Los dibujos fueron apuntes rapidísimos, anotaciones para recordatorio de actitudes, intimidades de cartera. El señor Casanovas agrupó en el propio local varias esculturas suyas, algunas ya conocidas. El «Salón de las Artes y los Artistas» celebró una exposición. A ella concurrieron los señores Colom, Casanovas, Domingo Carles, Torres García, Canals, Pascual, Mallol, Labarta, Borrell Nicolau, F. Vayreda y Monegal. Aparte hizo su exposición de paisajes el señor Colom. En casa Dalmau hubo la de miniaturas persas e indo persas, muy interesante.

HUNGRÍA. — No creo esté de más inaugurar estas periódicas crónicas húngaras con una rápida noticia del desenvolvimiento del arte moderno en Hungría.

La escuela de arte húngaro sólo data de la segunda mitad del siglo XIX. La primera So-

ciedad húngara de Bellas Artes se fundó, es cierto, y abrió el primer Salón húngaro en 1840, y el legado del arzobispo Ladislao Pyrker, de Eger, instalado en el Museo Nacional, constituye la base de un Museo de pintura. Pero sólo a partir del momento en que el país alcanza su completa autonomía, — esto es, cuando el compromiso de 1867 establece el dualismo, — llega Hungría a un Renacimiento. Entonces el poeta José Eötrös, ministro de Instrucción Pública, proclama que «las Bellas Artes representan, en la obra de la civili-



E. CASANOVAS

RETRATO

zación nacional, un factor igual al de las Ciencias». El gobierno magiar establece en su programa premios a los artistas. En 1871 el Estado adquiere por 2.600.000 coronas la preciosa colección del príncipe Esterhazy. En 1881 una ley funda la Comisión de monumentos históricos. En 1882, en un parque

cedido por la ciudad, se construye la primera escuela de pintura. En 1894 las Cámaras votan la suma de 600.000 coronas para erigir un Palacio destinado a exposiciones anuales, que desde entonces se vienen celebrando regularmente, al igual que en otras capitales europeas. En 1896, el año del Milenario del arribo de Arpad, el Parlamento otorga un crédito de seis millones y medio de coronas para la creación del Museo de Bellas Artes.

Evidentemente, el arte en esos comienzos, hijo de la protección oficial, no posee inmediato valor estético. Cierta énfasis patriótico, las alusiones políticas constituyen frecuentemente el más real interés de esos grandes cuadros de historia. La influencia de los maestros de la época, — Karl Rahl en Viena, Karl Piloty en Munich, — se de-

— jaba sentir. No obstante, es ya un enorme progreso contar con artistas del país para pintar los frescos alegóricos y las decoraciones que magnificarán las escaleras y los plafones de los Museos, de la Opera, del Palacio de Justicia, del Parlamento, y las iglesias y los castillos que se restauran o reconstruyen. Budapest, que fué devastada en el año 1838 por espantosa inundación transfórmase, como por ensalmo, en una gran capital y embellecese de vastos conjuntos monumentales: entre otros el monumento a San Esteban emplazado en la Esplanada, detrás de la iglesia de

la Coronación (la restauración de la cual merecería, desde el punto de vista de arte decorativo, mención especial) y aún la Esplanada del nuevo castillo real, donde son conmemoradas todas las glorias de la casa de los Habsburgos en las luchas contra los turcos — que honran en grande a los arquitectos

Fred. Schulek, Nic. Ibl, Emeric Steindl, Al. Hauszmann, a los estatuarios Et. Fe-reuczy, Ivs. Engel, Et. Szechenyi, Ad. Huszar, Nic. Izso. Nosotros los encontraremos, a medida que estas crónicas se esfuerzan en recordar el pasado, sin detrimento del momento actual que de cada vez es más interesante. La vida artística está en lo sucesivo completamente organizada, con todas sus ruedas administrativas y oficiales. La Galería Nacional hállase admirablemen-



E. CASANOVAS

CABEZA DE MUJER

te al corriente de la producción contemporánea, y todas las celebridades están representadas, a medida que se las consagra. Algunos aficionados han formado Galerías que gozan de reputación mundial. Me limitaré, por el momento, a citar la colección Nemes, porque era particularmente rica — antes de que se dispersara — de obras de la escuela española, sobre todo del Greco.

Pero es de época reciente, es después del desarrollo conseguido en las artes aplicadas que los artistas húngaros hánse apartado de las escuelas occidentales puramente académi-

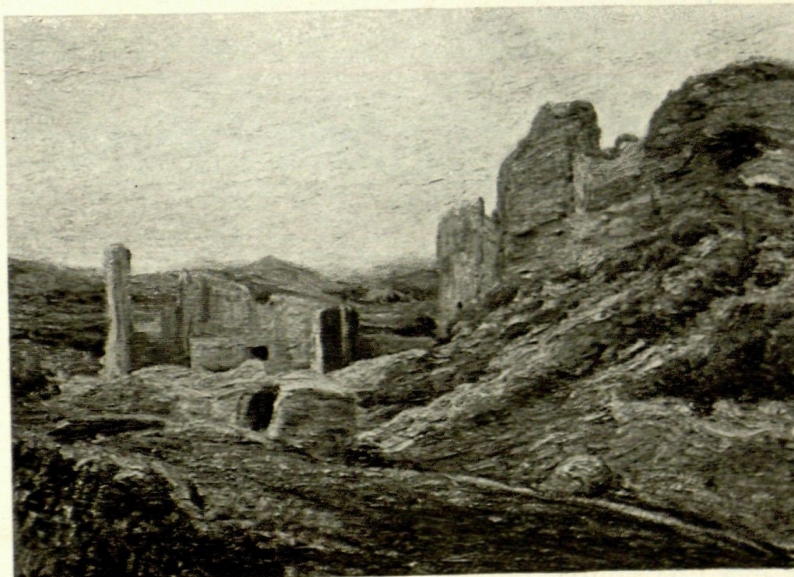


JUAN COLOM

ÁRBOLES

cas, para mirar enrededor suyo la vida popular; la única donde se ha conservado una verdadera tradición de arte por la práctica de la decoración de los objetos de más uso, desde los utensilios del hogar hasta el indumento, y la sola que cabe proporcione un carácter más particularmente magiar a un arte categóricamente nacio-

nalista. La Escuela de Gödöllő ha presentado, y presenta diariamente, importantes trabajos



JUAN COLOM

TAMARIT

que anuncian la formación de un indiscutible estilo húngaro que no se contiene de ningún modo, por lo demás, para sacar elementos a los nacionalistas eslavos y rumanos del reino, y que supo afirmar de modo brillante en la Exposición Jubi-



JAIME PIZÁ

RETRATO DE MARÍA BARRIENTOS

lar de Bucarest, en las exposiciones de Turín, Viena y Venecia. Los artistas más originales, aquellos que mejor acertaron a inspirarse en el elemento popular, estilizando con atrevimiento, en el sentido de las tentativas modernas y sin perder de vista el pasado histórico y legendario del país, están agrupados en la revista *Magyar Iparművészet*. (Arte e Industria húngaros).

El más seductor de entre ellos, por la agilidad y variedad de su talento, es, seguramente, M. Aladar Kriesch Körösfői: en la pintura mural, en la tapicería, en la pintura sobre vidrio, en mosaicos ha producido obras que le colocaron en primer término entre los decoradores húngaros. En una capilla del cementerio de Budapest, hizo

ejecutar un gran mosaico representativo de la *Resurrección* que, aún recordando la composición, inevitable en una cúpula, del mismo asunto tal cual la ofrecen los célebres modelos bizantinos y tal como se encuentra en las basílicas de la iglesia ortodoxa, denota observación de la vida y del movimiento en los grupos de las Santas Mujeres y de los Apóstoles; muestra figuras de ángeles de un acento personal y un empleo ornamental de la tulipa, tan pródiga en la decoración popular, que constituye una innovación en el campo del gran arte. También M. Körösfői fué también uno de los elegidos, a la sazón de las grandes exposiciones de Viena y de Venecia, para adornar el Pabellón húngaro: el de Viena, un pabellón de caza decorado de trofeos cinegéticos, contuvo el hermoso plafón que tenemos el gusto de poder reproducir, esa *Caza del oso* en época de la revuelta del príncipe transilvano Francisco Rakoczy II. En Venecia pudo verse su mosaico *Aquileja ostroma*, y la vidriería, en

cinco plafones, el *Festín de Atila*, donde los pormenores de los trajes y de la vida po-



A. DE CABANYES

PAISAJE



AL. K. KÖRÖSFÖI

CAZA DEL OSO EN EL SIGLO XVIII

pular del día se mezclan felizmente a la rudeza de la evocación húnica. Podría citar junto

a M. Kőrösfői, a M. Saudor Nagy quien sintió igualmente interés por la gloriosa epopeya de Atila, complaciéndose en imaginar, en pinturas decorativas y al agua fuerte, los palacios, semejantes a pagodas, que jamás edificó aquel del que dicese que donde pisaba su caballo no crecía la hierba nunca más; pero entorno de quien el artista evoca un mundo de caballeros y de señores, tan pronto lleno de vida, tan pronto hiératico, recordando en esto, menos fabuloso que realista, a Bilibine, el de los cuentos populares rusos. Para sus Gobelinos, para sus tapices, M. Nagy toma modelo de las disposiciones esquemáticas de los viejos

tapices persas e indios, a la vez que introduce personajes estilizados al gusto del día. Entre

los dibujantes citaré a MM. Undi que unen agradable trazo decorativo a la reproducción

sencilla de cualquier rincón de la ciudad, del bosque o de un jardín, y dan, por el encanto imprevisto de la disposición escénica, un aspecto de grandiosidad a las construcciones rústicas.

—En Szombathely acaba de conseguirse por la primera vez, que esa provincia húngara — aquí era el landgraviato de Vas — haya reunido en una exposición los tesoros artísticos que desde hace siglos posee la aristocracia local en sus fincas de recreo. El éxito es debido al pintor Julio de Végh, quien logró obtener el concurso del príncipe Ludwig de Baviera, castellano de Sarvar, de los príncipes y condes de Batthyany, cuya colección sir-

vió de base a la exposición, de los condes Szechenyi, Erdödy, etc. Se pudieron con-



TAPIZ, POR M. GILLJOM. PROYECTO DE AL. K. KÖRÖSFÖI

templar obras que jamás salieron de las mansiones señoriales. El resultado sobrepujo tanto a las esperanzas, que exposiciones similares han sido proyectadas con el apoyo del Estado en otros landgraviatos, y espléndidas publicaciones recogerán el inventario de esas riquezas provinciales inéditas. Atraídas por ellas fueron a Szombathely los aficionados, simples curiosos y especialistas del mundo entero. Hánse podido admirar, sobre todo, una serie de armas antiguas de formas a menudo raras y de un trabajo de incrustación o de damasquinado muy precioso, ostentando, no pocas de ellas, el nombre del fabricante y la fecha en que se hicieron; una muy variada colección de joyas, cofrecillos, y relojes otros objetos de orfebrería,

que contó con maestros de renombre en el país; porcelanas y lozas, entre las cuales sobresalían raros ejemplares: piezas de los comienzos de Sajonia, de Viena antes de su marca distintiva; y esculturas, entre ellas los bustos en bronce de los reyes Felipe II y Carlos V, la reproducción de los cuales en grabado no dejará de interesar a nuestros lectores. Y, por último, en la sección de pintura llamaba particularmente la atención la colección del conde

Ivan de Batthyany, con sus pasmosas miniaturas francesas, alemanas y húngaras, cuadros de Cranach (1535), de Canaletto, de los maestros alemanes y flamencos, entre otros

un *San Juan en el desierto*, de Brueghel, que puede pasar, con razón, por el original de diversas réplicas conocidas.

En cuanto a los pintores húngaros, los más antiguos no están siempre identificados, y aquellos conocidos, por ejemplo Johann Kupetzky, de quien el príncipe Edmond Strattmann posee un expresivo e interesante retrato de Eugenio de Saboya, eran sólo extranjeros de paso. El campo permanece abierto a la búsqueda e investigaciones, y esas exposiciones regionales cabe favorezcan felices descubrimientos. Los dos sucesos extranjeros que más interesan a Hungría son los éxitos alcanzados en Alemania durante el actual invierno por dos jóvenes artistas. Un discípulo

de Franz Stuck, M. Peter Kalmaw, traduce con un realismo bastante rudo, y una holgada factura, tipos callejeros y figuras de taller, en las cuales se manifiesta un bello colorido sobrio. Es ante todo M. Nicolás Haz un apasionado del dibujo lleno de justedad y expresivo, lo cual, en nuestros días, se alabará siempre poco en un artista joven. Expuso en la Galería moderna F. J. Bracke (Munich) sus estudios para *Los reclutas*, un cuadro de acento húngaro bien marcado,

que no se enlaza a ningún estilo, y notas encantadoras tomadas en los de Munich y de Londres, evocadas y diferenciadas sólo por la cualidad de la atmósfera. Delicado pintor



BUSTO ITALIANO DEL SIGLO XVII

FELIPE II (?)

de flores, M. Hatz presta a cuanto pinta la pasión de la exactitud unida a la expresión poética, lo que le permite encontrar asuntos allí donde nadie los advertiría. — M. MTD.

PARÍS, que pareció un momento postergado como centro de grandes ventas de arte, dada la preponderancia que en tal particular adquiriría Londres, ha empuñado de nuevo el cetro con las sensacionales ventas de las colecciones Carcano, Doucet y últimamente la de los Rouart. La venta Rouart fué sorprendente, desde el punto de vista económico y como glorificación, además, del gran artista Edgard Degas. Su cuadro *Les danseuses à la barre* se adjudicó, después de reñida lucha, por 435.000 francos a



LEÓN LEONI (P)

CARLOS V

un comerciante norteamericano, que venció a los elementos oficiales y oficiosos que deseaban ver la obra en el Louvre. Las restantes obras de Degas, pinturas y pasteles, alcanzaban pinturas crecidísimas igualmente, lo cual, si bien ha dejado indiferente al anciano artista melancólico y resignado a sus 79 años de existencia, ha dado pie a que los partidarios de que se conceda un derecho de autor a los artistas afirmen su proposición, que será un hecho en breve. Así los artistas, siempre que se obre de buena fe, verán mitigado el sinsabor de ver ponderadas y avaloradas extraordinariamente, por agiotismos u otras prácticas comerciales, las obras que tuvieron que ceder por sumas irrisorias. El Louvre pudo adquirir por 162.000 fran-

cos, la célebre *Dame en bleu*. Obra pintada en 1874 y despreciada por todos, hasta que entró en la colección Rouart.

Millet, Renoir, Cézanne, Gauguin fueron estimados igualmente, pagándose por sus lienzos sumas verdaderamente fabulosas. *La Lección de Música*, de Manet, no llegó a los 210.000 francos que alcanzaron *Les Baig-*

neuses aux îles Borromées de Corot.

La enumeración de obras y cifras enormes nada dicen, sin embargo; ni nada significa en sí. Lo que importa, es el valor de la obra y sustraerse a la embriagadora fascinación del momento. Degas, admirado siempre, no ha de ser conocido ahora; lo era antes. *Les danseuses à la barre*, ha dicho un crítico que «es una de las obras capitales de todas las es-

cuelas y de todos los tiempos», y esto, cierto o no, ha contribuido a despertar ansias dormidas en el público que acude al Museo del Luxemburgo para ver de cerca las exquisitas bailarinas y se discute y se comenta y hasta se teme...; pues no falta quien asegura que se ha sustituido las dos obras de Degas en el Museo Moderno por hábiles facsímiles para evitar exageradas ambiciones.

Los cuadros de época, de Ribera y Greco especialmente, pasaron en la venta Rouart casi inadvertidos, y encontraron postores por cantidades reducidas, relativamente; ya que se vendieron entre 8 y 12.000 francos. Goya fué más estimado.

La actual exposición de obras encargadas y adquiridas por el Estado supera en calidad



ARREGLÁNDOSE EL ESCARPÍN
POR E. DEGAS



LA PRIMERA BAILARINA, POR E. DEGAS

a otras anteriores, si bien, — es de rigor, — abunda lo mediano y no falta lo malo. Señalemos el auto-retrato de Elena Dufau; *Les vendeuses* de Henry Martín, y unos magníficos jarrones de Sevres, obra de la delicadísima artista Mlle. Rault. Dos españoles figuran en la exposición; Valentín de Zubiaurre con su cuadro *Por las víctimas del mar*, y Daniel Vázquez Díaz con la personal obra *Las olas*, que es delicadísima de color y de perfecta observación.



VÁZQUEZ DÍAZ

LAS OLAS

En las exposiciones particulares fué la nota de actualidad o de curiosidad la celebrada en el «Salón Bernheim» de las obras de Henri Rousseau. Le admiró a Monet con su serie de notas de Venecia. Maufra expuso en el «Salón Durand Ruel» definitivos estudios impresionistas con orientación decorativa.

Los cinco salones de humoristas nada añadieron digno de mención a lo que vienen haciendo desde algunos años a esta parte, y lo mismo ocurre con las exposiciones particulares de *L'Estatuette*, *Los pintores y grabadores de París*, *L'art précieux* y otras de menos importancia.



VALENTÍN DE ZUBIAURRE

POR LAS VÍCTIMAS DEL MAR

La exposición de los grabadores en madera ha constituido una nota de documentación para un arte que desaparece. En el mismo

Pabellón de Marsan el ilustrador Naudin ha presentado un conjunto de dibujos y aguas fuertes, serios y robustos aquellos, remedos de nuestro Goya éstas.

Una nota curiosa fué la exposición de papeles pintados del siglo XVIII y XIX.

El Gobierno, parece dispuesto

a no tolerar ya más la creciente invasión de estatuas de gusto y arte dudoso que pueblan la capital. Ya ha sido un buen paso la ley que prohíbe la erección de monumentos hasta

después de diez años del fallecimiento de la persona que se quiere glorificar. Detalle, que acaba de fallecer, y que dicta disposiciones en su testamento referentes a la erección de su estatua, no será, por lo tanto, perpetuado tan pronto como fué su deseo. Para consolar a los esta-

tuarios profesionales M. Berad ha imaginado encargarles, por turno, las figuras que faltan en la fachada del Palacio de las Tullerías, correspondiente a la calle de Rívoli. — S. T.