



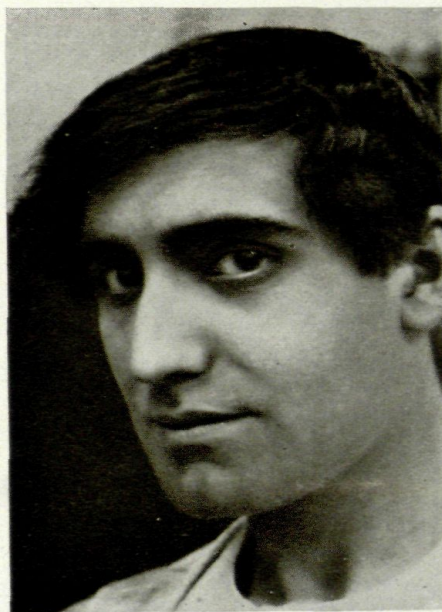
JULIO ANTONIO

ESTUDIO DE COMPOSICIÓN PARA UN FRISO (FRAGMENTO)

JULIO ANTONIO

JULIO ANTONIO ha muerto... Del estudio siguiente, escrito hace ya cerca de tres años, no queremos cambiar nada por eso, y no queremos tampoco hacer a la memoria de Julio Antonio, la injuria de una biografía planeada y desarrollada conforme al molde acostumbrado de esa clase de trabajos. A él le dominó siempre el horror a todo lo convencional.

A modo de oración fúnebre (en el sentido literal de la palabra), unas notas, pues; como esas coleccio-



RETRATO DE JULIO ANTONIO

nes de «instantáneas» hechas por amigos aficionados y que, más torpes e *impensadas* que un retrato de fotógrafo profesional, dicen, sin embargo, más de lo cotidiano del retratado. Julio Antonio, que a menudo no tenía para comprarse un par de botas, y que, en verano, gustaba de andar descalzo por el taller, no soportaría la pompa hueca de un retrato oficial y enlevitado.

* *

No podía por menos de crear; pero «el haber nacido para eso» no le hizo



JULIO ANTONIO

ESTUDIOS DE COMPOSICIÓN PARA UN FRISO (FRAGMENTO)



JULIO ANTONIO

ESTUDIO DE COMPOSICIÓN PARA UN FRISO (FRAGMENTO)

nunca superficialmente espontáneo. No se nace para esculpir como para cantar, y él lo sabía, lo *sentía* sobre todo. Maduraba sus obras inmensamente, *las rumiaba*, podría decirse, pues las iba elaborando poco a poco en su Idea, durante los interminables silencios de esas inmovilidades — ojos y boca cerrados, manos tranquilas sobre sus rodillas — que constituían sus descansos. Y cuando se ponía a trabajar, iba, realmente, llamando poco a poco la forma a la vida.

* *

Nadie más silencioso a veces, y durante horas y horas. También leía poco, pues no creemos que haya leído nunca por pasar el tiempo; el cual sabía él llenar siempre con el pensamiento de sus creaciones. No hay que imaginarse que viviese inmutablemente sereno; en la vida, amaba apasionadamente

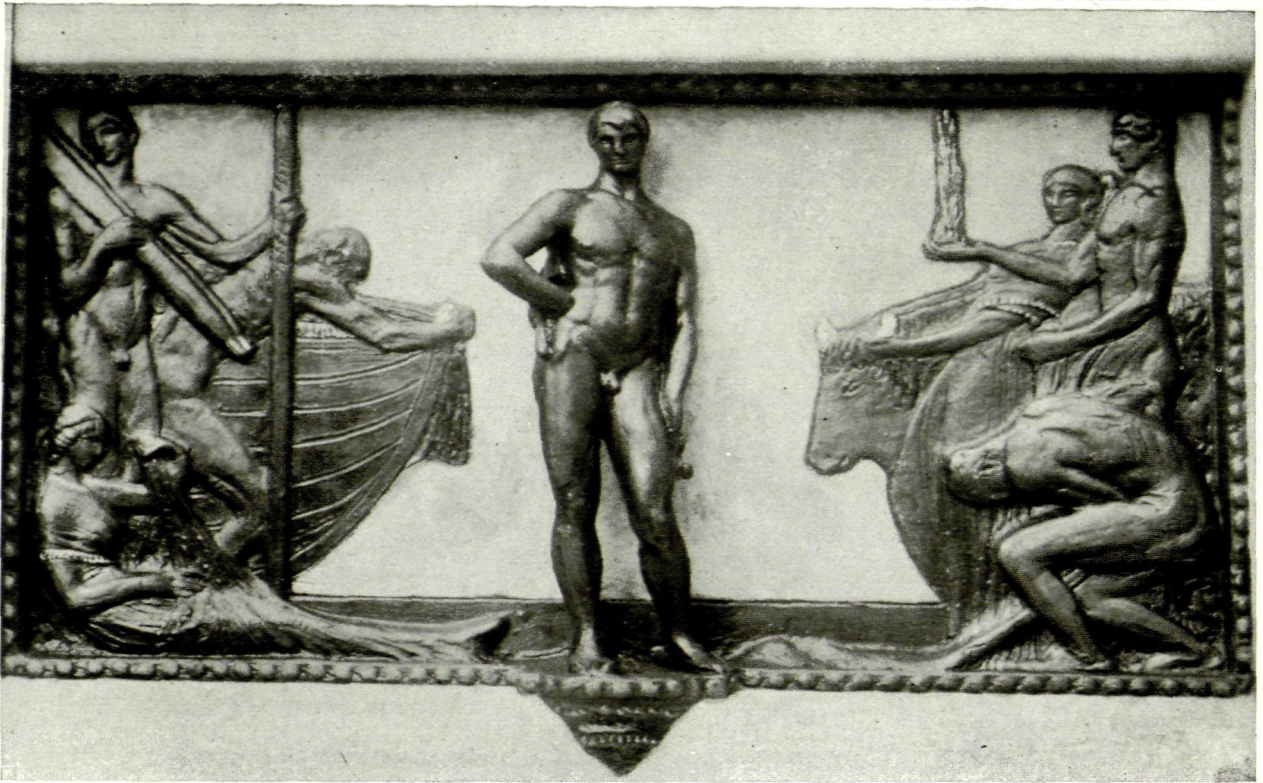
la acción y su libro preferido era «El rojo y el negro», de Stendhal. Consigo, llevaba siempre «Así hablaba Zarathustra»; quería ser, ante todo y plenamente, él mismo.

Y a veces, con ingénuo sencillez, hablaba y decía cosas breves y definitivas; por ejemplo, un día, del Quijote: «Su tragedia es que está siempre sólo, siempre». Y otro día, del canto desgarrado y brutal de «La niña de los Peines»: «Me evoca siempre los bajo relieves asirios; éstos encarnan la crueldad máxima, y ella también encarna la crueldad y la barbarie máximas: toda la pasión».

Y amaba, sobre todo, el cante flamenco, en que sentía vibrar toda la pasión de la raza.

* *

No tenía discípulos según la fórmula de los artistas modernos que venden su enseñanza en horas, como los farmacéuticos ven-



JULIO ANTONIO

EL TRABAJO (BOCETO)

den sus medicamentos en píldoras; pero había renovado el milagro del entusiasmo renacentista, y vivía rodeado de unos cuantos muchachos que se habían entregado enteramente a su devoción, que comían con él, trabajaban con él, con él sufrían los azares de su pobre bohemia, y, sin recibir ninguna enseñanza precisa, se iban formando con su ejemplo.

* *

Pocos habrá habido que se dieran con tal fanatismo y tal integridad a su arte. El arte se lo comía, como un nuevo Moloch. Su adolescencia, su primera juventud, las pasó con frío, con hambre, y, para realizar una obra tuvo siempre que sostener una agotadora lucha contra toda clase de dificultades materiales. Pero no vaciló jamás, no tuvo jamás ni siquiera una de esas ligeras concesiones que pasan inadvertidas y sirven de cómodo puente entre el público y el artista.

Una vez, a toda extremidad de recursos, no pudiendo ni costearse los modelos nece-

sarios, aceptó, junto con otro escultor, el encargo, para un pueblo de provincias, de la estatua de un cualquiera cacique. Y presentó en efecto una estatua con levita y gesto «a lo romano», según el más ruín y más estrecho precepto académico. Para decidir si la obra estaba bien o no, el comité que la encargó mandó al barbero del cacique a juzgar *el parecido*. Y Julio Antonio se reía:

— ¡A mi que me importa! — decía. — Son los del taller los que la han hecho, y cuanto más académica mejor.

— Pero, — le objetaban sus amigos, — esa estatua llevará su firma y más tarde le avergonzará a V.

— ¿A mí? — respondía él orgullosamente. — Eso no, yo *no me he manchado las manos* con eso.

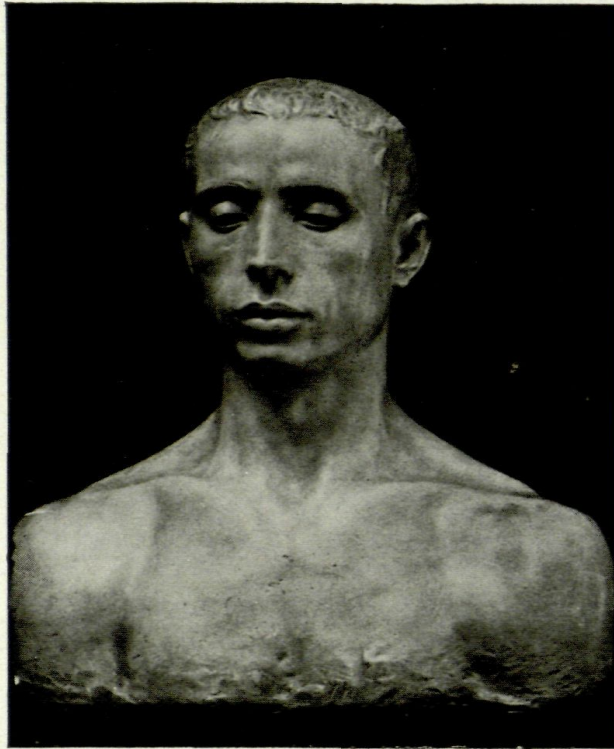
— Pero los demás no lo sabrán.

— Pero yo sí lo sé, y los que sean tan brutos que crean que yo he hecho eso, peor para ellos: eso y *esto* (mostrando el «Wagner») no se pueden hacer juntos.

* *

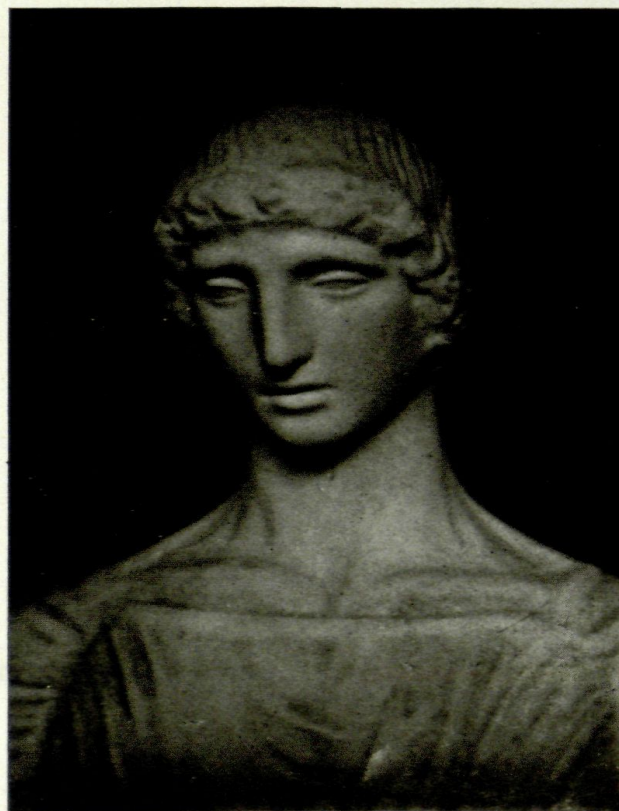
Aquel «Wagner» colosal era su mayor ilusión, el afán mayor de toda su vida. Le había sido encargado por la Sociedad Wagneriana de Madrid, y debía elevarse en lo alto de una colina, en la Moncloa o en el Parque del Oeste. Cuando estalló la guerra, los wagnerianos francófilos rehusaron seguir dando dinero para glorificar al músico alemán, y Julio Antonio que, ingénuo e infantil como siempre (fuera de su genio, era un niño grande), no había ni pensado en exigir un contrato, se encontró con su obra ya enteramente definida y a medio realizar en barro. Siempre había soñado con elevar una creación suya en una altura, sobre un pedestal ofrecido por la misma naturaleza; para elevar en el Cerro de los Angeles, en el corazón mismo de España, proyectó un «Faro espiritual» simbolizando todas las fuerzas de la raza.

Al «Wagner» no quiso renunciar; no podía, lo llevaba dentro y se hubiera



JULIO ANTONIO

RETRATO



JULIO ANTONIO

EL PRECURSOR (FRAGMENTO)

ahogado, pero, a pesar de dedicarle todas las horas que le era dable, a pesar de meter en él todo el dinero que lograba conseguir, y a pesar de que todos los amigos (sus amigos *buenos* que, desde la primera hora creyeron ciegamente en su ideal), hubieran querido, como la esposa de la Gioconda dannunziana, tender sus brazos ante la obra magna para protegerla, el «Wagner», en barro demasiado tiempo, no podía ya resistir su colosalidad, y se caía a pedazos. Y, pocos días antes del clamoroso triunfo del «Monumento funerario», el escultor tuvo, él mismo, que echar abajo su obra que amenazaba—en la fundición donde la tenía, por no haber en ningún taller— con herir o matar a algún obrero. Se salvó tan sólo el busto, ya terminado. Ahora, después que Julio Antonio se ha ido con esa muerte de su obra dentro de su corazón, con esa muerte *injusta*, se habla de levantar el monumento a «Wagner», aprovechando el busto.



ESTUDIO, POR
JULIO ANTONIO



ESTUDIO, POR
JULIO ANTONIO



LA RAZA: DARÍO,
POR JULIO ANTONIO



LA RAZA: EL VENTERO DE PEÑALSORDO,
POR JULIO ANTONIO

* *

Los amigos *buenos*: tuvo algunos, pero muy pocos en relación con la muchedumbre que se hizo amiga después de la muerte; todos esos artistas y escritores, críticos de arte sobre todo,

que el orgullo de Julio Antonio no solicitó jamás, que su idea tan alta del arte despreciaba; todos esos que, sabiendo que existía la obra de Julio Antonio, no se cuidaron nunca de ensalzar la obra de un artista que no era «de moda», y que ahora ofrecen, con sus lágrimas de cocodrilo, el espectáculo del que, para disimular, para que no le tengan en menos, la-



JULIO ANTONIO

ANDRÓGINO

menta en público la muerte de su víctima.

Sus amigos buenos: el pintor Viladrich, su hermano de miseria de los primeros años de trabajo; Bagaría; Tomás Borrás; los hijos de los condes de Agüera, que supieron, estos últimos años, proporcionarle la satisfacción de un estudio recogido y sereno, a salvo de las vicisitudes del hoy y del mañana; Pérez de Ayala, el doctor Marañón que, desde años, luchaba por su vida desesperadamente;

y, sobre todo, ese Enrique Lorenzo Salazar que lo dejó todo por vivir con él, por ayudarlo, y servirle, y procurarle, en sus más hondos desconsuelos, la esperanza de una fe y una admiración siempre vivas. Y tam-

bién Julián, ese muchachito a quien él llamaba «Ferdinan», que se fué junto a él cuando niño, que era a un tiempo discípulo y perro fiel, y también el grupo anónimo de personas a quienes él, que no tenía nada, lo daba todo, y a quienes se abría siempre su casa de par en par—la casa de todos, decía— y que escurriéndose por los rincones, han acompañado su muerte de

un emocionante coro de dolor inconsolable.

* *

Vivió con sencillez y pobreza tan extremas, que hasta lo más necesario le sobraba, y tan sólo conoció las comodidades en ese sanatorio en que se le hubo de llevar a morir, y en donde, por primera vez en su vida, la fiebre de creación que le consumía desapareció para dejar lugar a la serenidad de su agonía.

Madrid, Febrero 1919.



TARRACO, POR
JULIO ANTONIO

LA OBRA DE JULIO ANTONIO

EN todas las grandes épocas de arte, la potencia de la escultura ha precedido la de la pintura. En Egipto como en Grecia, como más tarde en el Renacimiento, la escultura ha sido, siempre, la primera de las artes plásticas. Después de la arquitectura que era la iniciadora, la que revelaba las formas naturales y lógicas, ella ha sido siempre la que enseñó a cada raza los valores que le correspondían, y estaba ya en el apogeo de la plena posesión de sí misma cuando la pintura luchaba aún con las primeras dificultades.

Esta ley que parecía hacer de la escultura el arte primordial, se encuentra por primera vez desmentida en el renacimiento artísti-

co que se manifiesta universalmente desde hace unos treinta años; por la fuerza del impresionismo y de su inmensa repercusión, de su unánime divulgación — no digo de su dominio — la pintura esta vez se ha adelantado. Y las consecuencias de esta inversión de lo que parecía invariable, no han podido

ser más lamentables. Cuando la escultura era el arte inicial, sus cualidades de energía y de reflexión influían saludablemente en la pintura: los frescos de Pompeya sacaron toda

su fuerza de composición de las escenas de los sarcófagos, y Niccolás Pisano preparó el *quattrocento* florentino. Pero ahora es la escultura la que se deja influir, y se deja influir precisamente por las cualidades más anti-escultóricas que hayan jamás aparecido en el arte. El impresionismo no puede ser más que pictórico; lo momentáneo, lo pasajero, no pueden convenir más que a un arte que dispone de notaciones breves para sus sensaciones. Es más, en pintura, sólo son asequibles



JULIO ANTONIO. ESTATUA ORANTE DE DOÑA MARÍA TERESA DE LEMONNIER (FRAGMENTO DE UN MAUSOLEO)

al impresionismo las obras *rápidas*: paisajes pequeños, dibujos, pasteles; por eso las mejores obras de esta escuela son las de Monet, de Degas y de Toulouse-Lautrec; por esto también las obras *grandes* del impresionismo carecen de vida — puesto que su vida tiene que ser *cogida* y no fijada — y, por eso, sobre



FOTOTIFIA, THOMAS-BARCELONA



MONUMENTO A LOS HÉROES DE LA
INDEPENDENCIA DE TARRAGONA
(SIN TERMINAR), POR JULIO ANTONIO

todo la escultura, que quiere seguir las enseñanzas de la producción por sensaciones, es un absurdo que no puede existir.

Mas, el hecho es que muchos artistas, atraídos por la ilusión de fijar *todas sus impresiones* — así como Monet fija todas las luces y Toulouse-Lautrec todos los gestos — transportan a la piedra o al bronce lo que sólo sirve para el lienzo y para el papel. En figuritas pequeñas, pase aún, y ahí está el ejemplo de las Tanagras y de las Myrinas; en formas grandes lo momentáneo es imposible. Y, como era inevitable, se impuso reaccionar de esa desvirtuación del sentido escultórico, y, como todos los movimientos contrarios, esta reacción ha tenido que ser también exagerada.

Por huir de la contorsión, del gesto movido y de la actitud *sorprendida*, los escultores se han vuelto, sin distinciones ni reser-

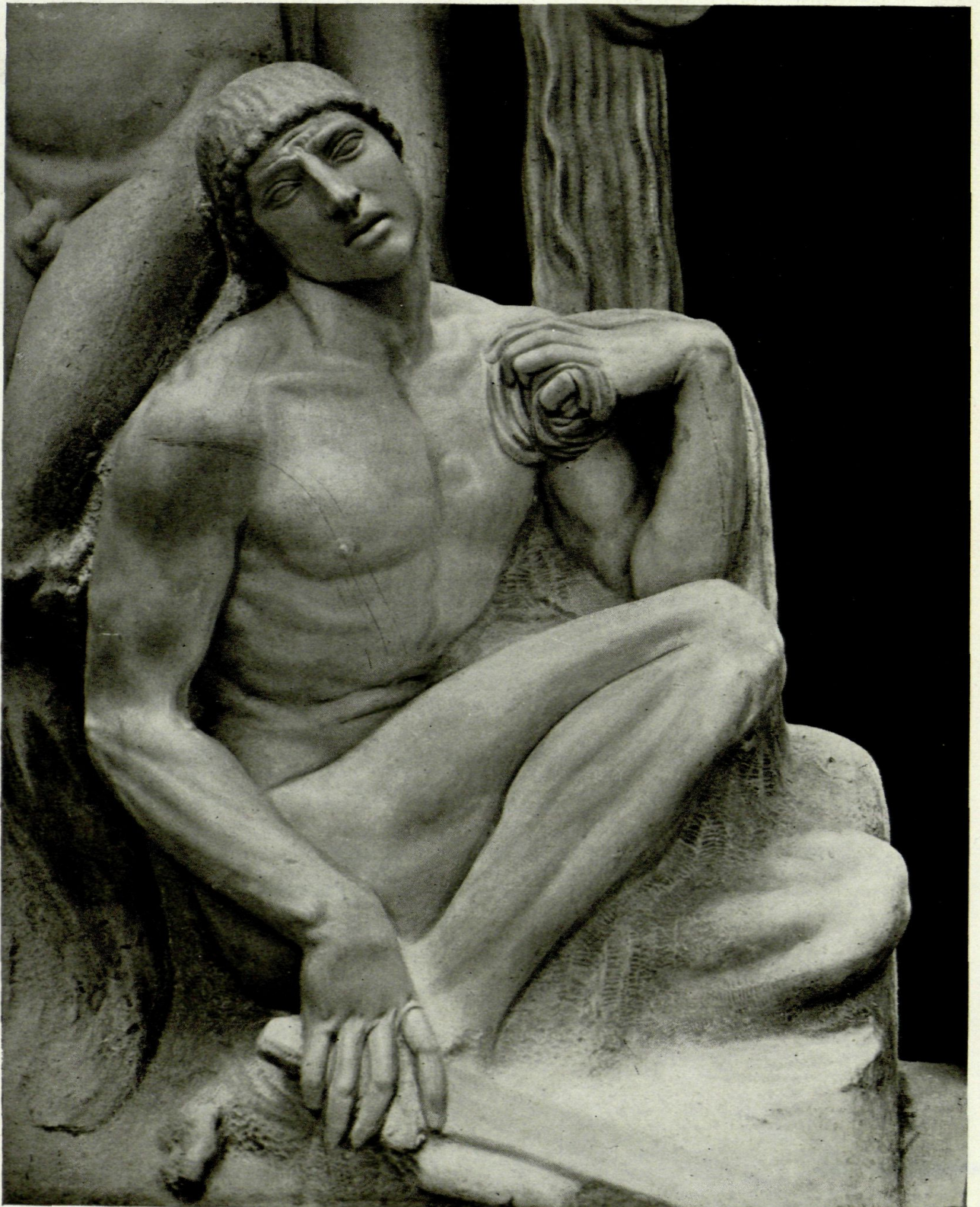
vas, hacia lo monumental. Si Rodin es dios. Mestrovic es su profeta; y parece que fuera de ellos no hay salvación ni norma posibles. Por horror al academismo se llega a establecer una rutina nueva, y en vez del cánón ático se tiene la imposición de *la forma dentro del bloque*.

Este precepto fué ya el de Miguel Angel; pasando por Rodin y Mestrovic, no pierde en nada su magnificencia, pero ¿acaso por ser buena una obra, debe ser imitada? En el día hay, como nunca, infinidad de escultores que producen obras grandes y hermosas; después de Rodin y Mestrovic, son contadísimos los que producen una obra suya, los que intentan siquiera realizar por sí mismos su sentimiento y su visión. Y es extraordinario y maravilloso que España, el país desde hace tanto tiempo muerto para la escultura, sea precisamente uno de los pocos países que

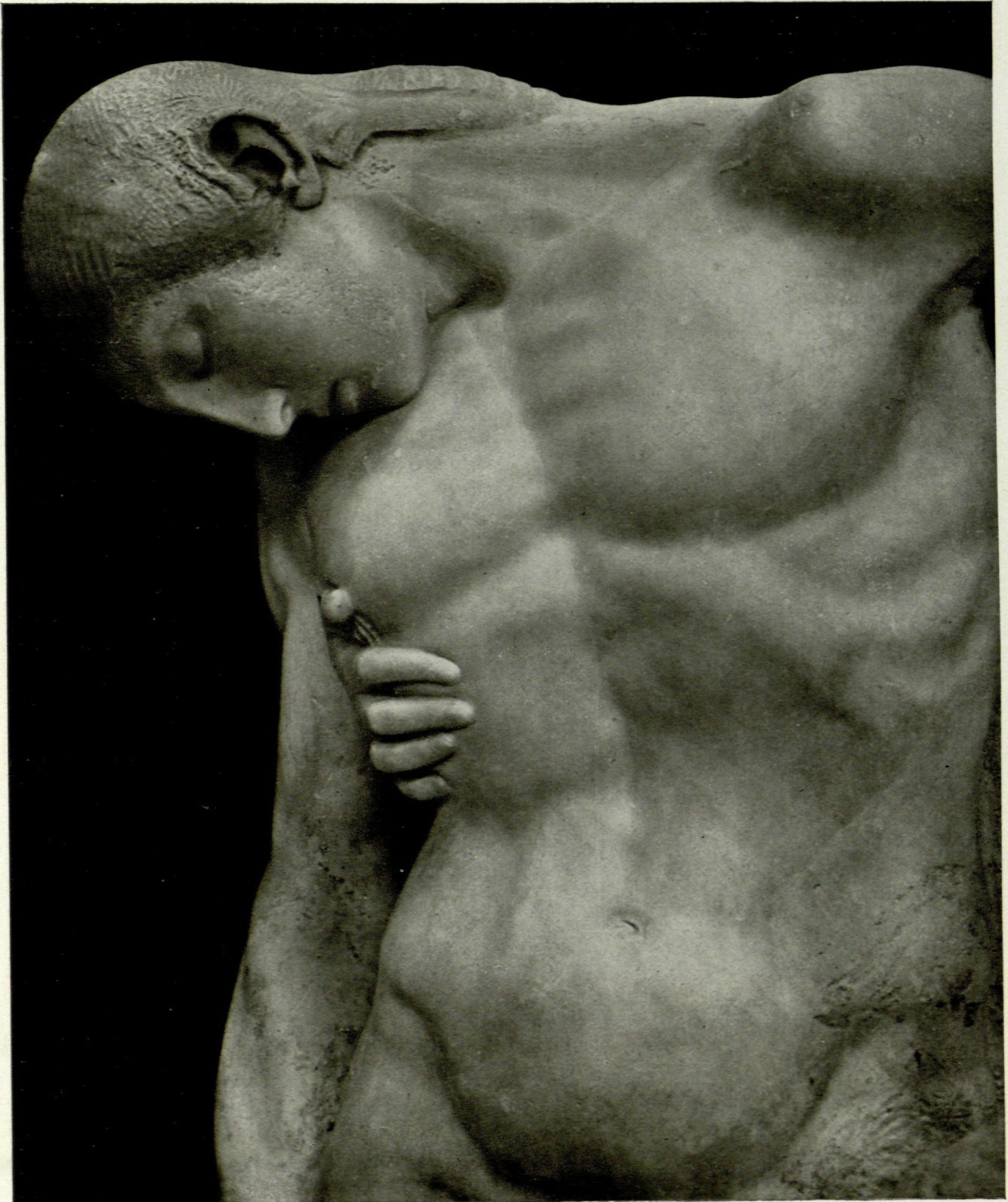


JULIO ANTONIO

FRAGMENTO DE LA ESTATUA DEL «HÉROE HERIDO»



ESTATUA DEL «HÉROE HERIDO»,
POR JULIO ANTONIO. (FRAGMENTO DEL GRUPO)



EL HÉROE MUERTO, POR JULIO ANTONIO. (FRAGMENTO DEL GRUPO)

se pueden enorgullecer hoy día de un escultor original. Con Bartholomé, el autor del famoso «Monumento a los Muertos», es Julio Antonio el único gran escultor que al presente no ha necesitado, para encontrarse a sí mismo, seguir las enseñanzas de obras que supieron liberarse. Se ha sabido crear él mismo su libertad.

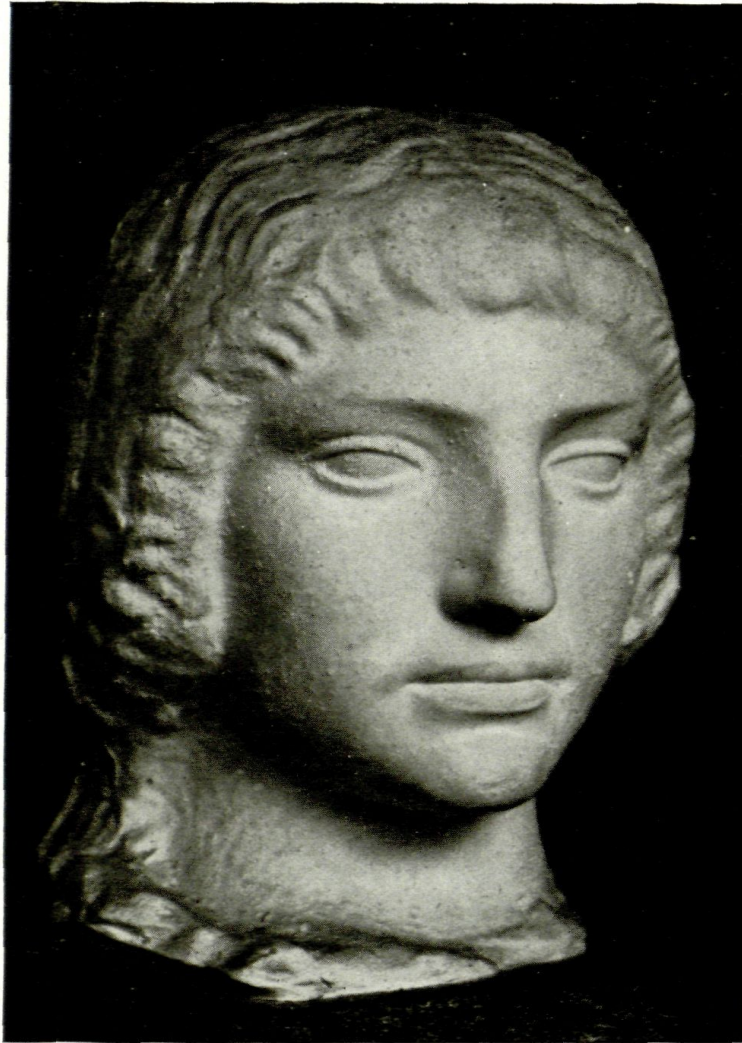
España, que tuvo una estatuaria medioeval y renacentista estupenda, no tiene hoy escultura nacional. Ya no hay en ninguna parte genios colectivos como los que levantaron los acrópolis y las catedrales; pero hay grupos de artistas que, por la identificación de su espíritu, llegan a hacer de su producción una especie de manifestación libremente unida y nacional. Así en Francia, donde después

de Carpeaux vino Rodin y alrededor de éste vienen Bourdelle y Mailloll; así en Alemania donde la escultura monumental de Engelman se acompaña de la de Lehbruck y de la de Metzner; así también en Bélgica, donde la obra grandiosamente fraternal de Meunier es seguida por la obra angustiada de Minne. Pero en España, no; en España la producción escultórica carece de la con-

exión que da un ideal común, un mismo desarrollo o un mismo origen. Aquí, cada escultor crea independientemente de los demás, y no es que su individualismo sea demasiado potente para asemejar su originalidad a otras originalidades: es que carece precisamente de originalidad definida y que hace depender su obra, más o menos visiblemente, de otras obras exóticas. La actual escultura española tiene su origen en Meunier o en Rodin, o hasta en los más inspidos académicos franceses; en cualquier sitio, excepto en la anterior escultura española.

Y Julio Antonio es el único que quiere expresar el espíritu y la fisonomía de su raza: el único que quiere hacer de su obra un resultado natural; por eso aparece, no como un gran escultor español, sino como resumen de la escultura española, y en su obra se recoge y se intensifica todo lo que la escultura española debe presentar de originalidad y de fuerza especiales, frente de los otros países.

El espíritu español, en su totalidad, se compone de dos características bien acusadas y definidas: la castellana y la mediterránea.



JULIO ANTONIO

TARRACO (YESO)

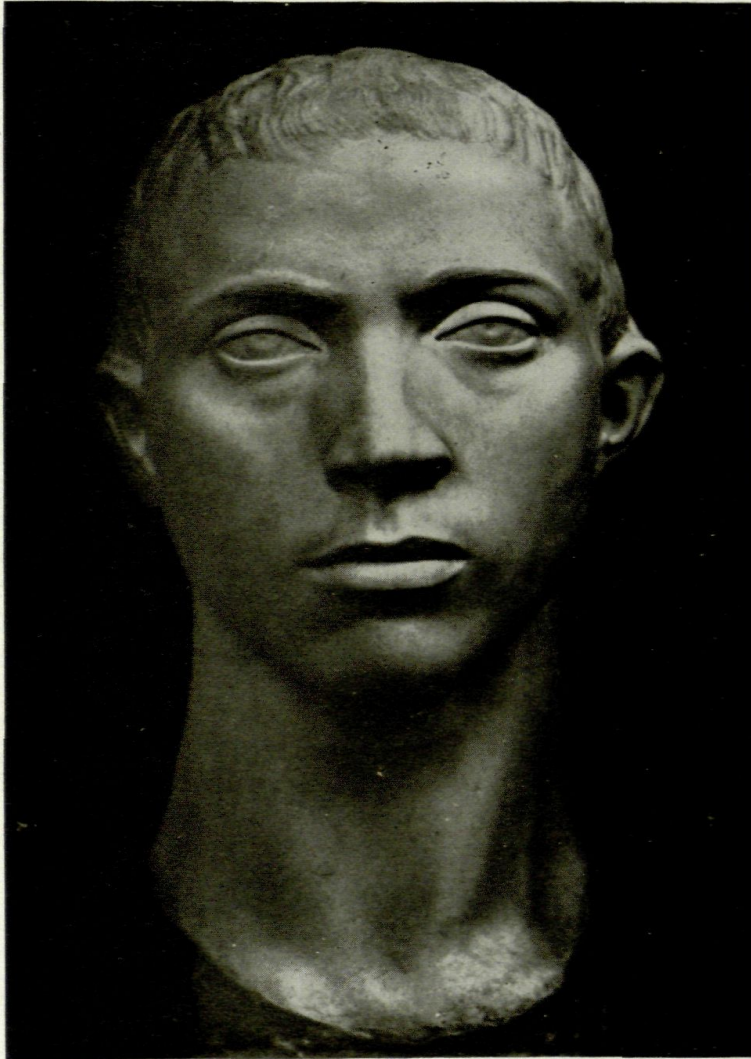
La pintura española es castellana únicamente; castellano fué el Greco y castellano es Zuloaga; la escultura española comprende la producción religiosa del centro, y la producción neo-griega de la costa oriental. Por su misma idiosincracia, Julio Antonio amalgama en su arte las dos características.

Nació en Mora de Ebro en 1890, pero se educó en Tarragona, y allí pudo recibir directamente la impresión del aticismo en la plenitud del paisaje y del ambiente. Luego, vino a Madrid y recorrió largamente — a pie — toda Castilla, impresionándose, por elección y por instinto, con la fuerza de la meseta. Y los pasos de las catedrales castellanas pudieron tanto en él como los recuerdos del Partenón.

Fué casi un niño-prodigio: a los veinte años tenía ya hecho el busto del poeta Lasso de la Vega; pero no ha expuesto, ni tomado parte en concursos, ni tiene medallas. Y, sin embargo, está consagrado como el escultor español más grande desde los últimos renacentistas, y como el solo escultor meridional que se pueda oponer a los creadores del Norte.

Como los artistas de las épocas de armo-

nia general, Julio Antonio no ha vacilado nunca; su obra, que a cada producción nueva se amplía y se renueva, estaba resuelta desde su principio; es tal como debía ser, no puede ser de otra manera. Esa dualidad de espíritu que se funde en ella, es precisamente



JULIO ANTONIO

LA RAZA: AVILA DE LOS CABALLEROS

la que la afirma y la hace — siempre — definitiva. Una obra griega no puede existir hoy; el Partenón, con ser insuperablemente bello, nos resulta de dimensiones cortas; no puede contener todo lo que hoy esperamos de nuestras realizaciones, y, la obra que se haga para un Partenón nos tiene que parecer pequeña. Hay algo más hoy que la norma de la forma hermosa; la eurytmia, con ser la cualidad más bella, sola no nos satisface. Los que creían ciega-

mente en ella decían que acercaba los hombres a los dioses, y adoraban, en las teorías de vírgenes y de jinetes, toda la fuerza impasible del mundo. Pero nosotros, después que el Partenón se ha derrumbado, hemos conocido la belleza sin formas, la belleza que sólo era tal por su iluminación interior; las catedrales no tienen la armonía de los templos paganos, pero son mayores y no tienen tampoco su



RELIEVE (PLATA),
POR JULIO ANTONIO



LA RAZA: EL NOVICIO,
POR JULIO ANTONIO

impasibilidad. Por ellas, por la belleza insuperable de su angustia y de su tortura, la exaltación ha dominado.

Hoy, la catedral está casi tan lejos como el templo; la armonía física nos parece inferior, pero la angustia sola nos oprime. España tiene la dureza implacable de Castilla y la energía naturalmente hermosa del Mediterráneo: en la obra de Julio Antonio, junto a la euritmia que acerca los hombres a los dioses, está la pasión que hace de cada hombre un creador.

Muchos quieren separar, en la obra de Julio Antonio, la forma y el espíritu; quieren ver dos aspectos distintos, y es que a veces el uno parece dominar el otro.

Sin embargo, su espíritu y su forma son inseparables. Nacieron juntos y juntos se han ido agrandando. No hay una sola obra de Julio Antonio que contradiga este resultado; sus obras más espirituales — más cristianas y más castellanas — sus bustos, ¿no tienen la armonía exterior de su serenidad? Y su creación más pagana, el «Monumento a los héroes de la Independencia de Tarragona» ¿no tiene un dolor que lo estremece todo?

No se puede separar en Julio Antonio la

influencia antigua de la influencia castellana; se puede únicamente distinguir su obra humana de su obra monumental.

Los bustos son, en el arte de Julio Antonio, la parte más pura y más íntegra; podríamos decir *la más total*, pues en ellos el artista se manifiesta completamente. Si los bustos griegos son los más grandes del mundo, los florentinos son los más expresivos. Al querer hacer de sus bustos una *expresión*, y hasta una representación, Julio Antonio se ha vuelto naturalmente hacia Florencia. Ninguna obra nace por sí misma, y en todas, aún en las más grandes, se ven claramente

las influencias que las han producido. En Julio Antonio, junto a la influencia tarraconense, — es decir la influencia del clasicismo natural venido hasta nosotros — y junto a la influencia de la vieja escultura española, aparece la influencia florentina.

A primera vista esta influencia es la que domina en sus bustos; su busto de niño — ya antiguo en su producción — es *muy Donatello*. Poco a poco este aspecto florentino

se va perdiendo en el espíritu de la obra, y los últimos bustos de Julio Antonio no conservan de florentino más que su *deseo de expresión*. Toda la pasión, todo el frenesí



JULIO ANTONIO BOCETO DE UN MONUMENTO (FRAGMENTO)



MASCARILLA DE WAGNER
(ESTUDIO), POR JULIO ANTONIO

que Julio Antonio va concentrando en la obligada serenidad de sus monumentos, los derrama luego en estas obras *libres*. La tranquilidad que le impone su aticismo le sirve luego para sentir mejor su fuerza castellana, para penetrar más en su fondo.

A todo artista español, Castilla tiene que admirar. Así como el espíritu mediterráneo es la suma más alta de armonía exterior, el espíritu de Castilla es la suma más exaltada del apasionamiento. Ningún arte fué más bello que el griego; ninguna obra fué más grande que la de Theotocopuli, la obra castellana entre todas. Julio Antonio debe a Castilla toda su energía, la fuerza interior que proyecta y eleva toda su armonía, y en las obras que crea sólo por esta fuerza, es en las que adquiere mayor grandiosidad.

Son siempre bustos, toda una serie de bustos que llevan por título general: La raza. Parece ser como si en estas obras el artista quisiera suprimir todo lo que no es esencial al espíritu, todo lo que puede depender de la armonía corporal; son sólo bustos, y, más que bustos, ros-

tros; obras que sacan toda su grandeza de la grandeza de su expresión. Y son únicamente bustos de humildes, de apasionados del dolor; bustos que llevan en sus facciones duras toda la tragedia de la belleza castellana que no tiene belleza más que en la fuerza de su tortura y de su aceptación. Bustos que, antes que una representación son una síntesis: la «Mujer Castellana», «El hombre de la Mancha», «El Cabrero», no son figuraciones de individuos; son un pueblo entero, y, más

aún, la suma de sus caracteres y de sus sentimientos. Si fueran sólo representaciones de tipos no tendrían esa emotividad; podrían ser interesantes, vivientes, pero no tendrían esa grandeza suprema que les viene de ser supremamente ellos.

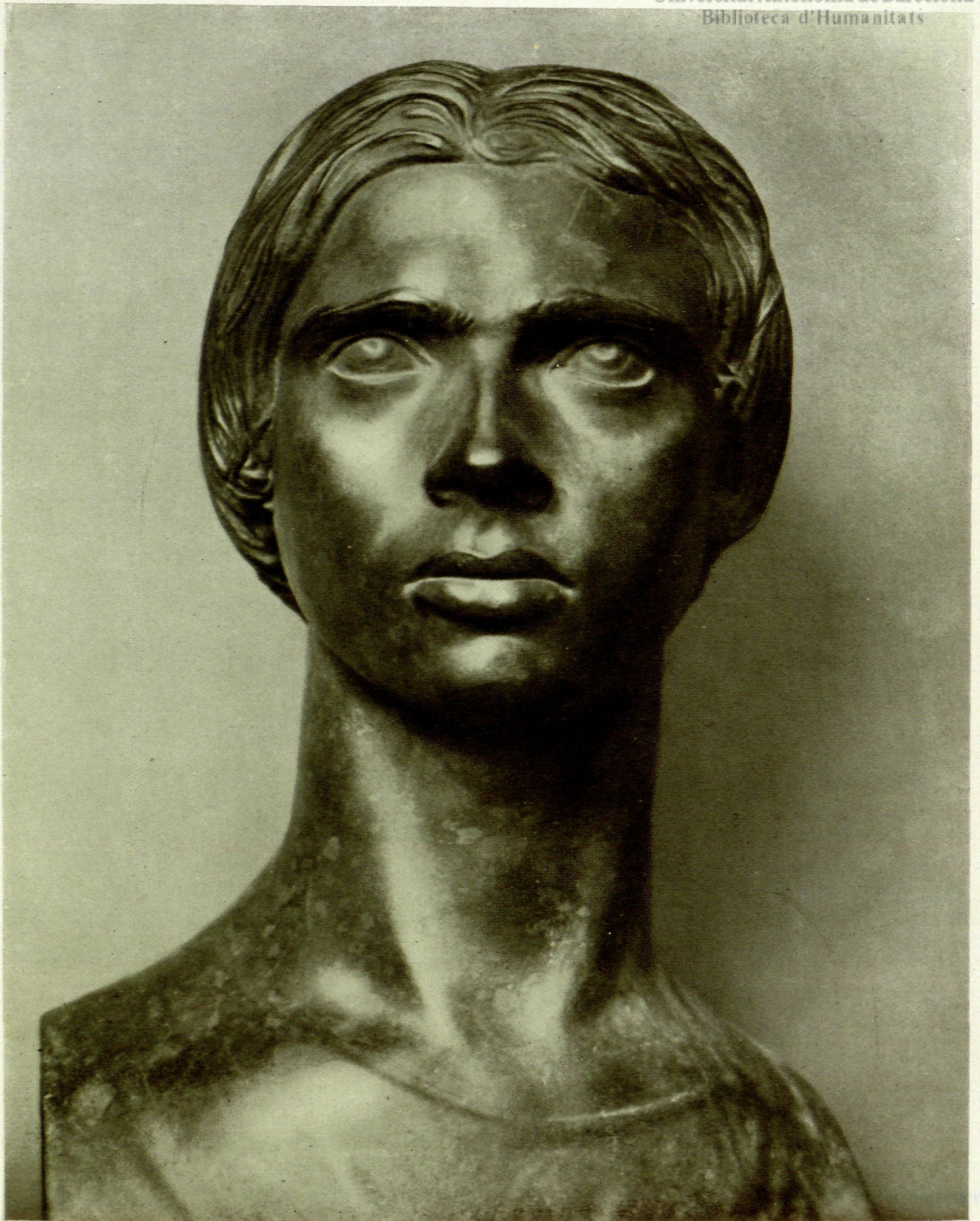
Sus rasgos no son rasgos característicos; son rasgos *totales*. Así como un trozo de la llanura castellana encierra todo el paisaje de Castilla, así la fisonomía de un busto de Julio Antonio encierra todas las fisonomías de su raza. Brutalidad del «Ventero» o placidez de «Rosa-María»: tienen todos los aspectos de todos los hombres y de



JULIO ANTONIO
FARO ESPIRITUAL (FRAGMENTO). GRUPO SUPERIOR



LA RAZA: LA MUJER DE CAS-
TILLA, POR JULIO ANTONIO



LA RAZA: RETRATO DE UN
POETA. POR JULIO ANTONIO



LA RAZA: LA MINE-
RA, POR JULIO ANTONIO

todas las mujeres que se resumen en ellos.

Todas las sensaciones y toda la comprensión que da el sentimiento de Castilla, están en estos bustos; cualquiera de ellos dice la totalidad del espíritu que eleva, como ninguno, la belleza de la tortura y de la exaltación, y el sentimiento de estos bustos impone a esta belleza un ritmo tan natural como el de la belleza de las formas.

La pasión que en la obra de las catedrales fué instintiva es, en Julio Antonio, voluntaria y reflexionada. La dualidad de su carácter mediterráneo y castellano impone a su obra castellana un gran equilibrio. No tiene esta obra la lógica *natural* del grito del místico; pero su dominación le da una armonía también natural de comprensión serena y justa. «La minera» es de la era nueva; su belleza sale del interior, y, sin embargo, tiene la altura de las obras cuya belleza exterior se asemeja a la de los ritmos naturales. Por ahí Julio Antonio se separa de los florentinos, como se separa también de Meunier. Pero es interesante comparar estos bustos castellanos

con los del gran artista belga. Hay en Meunier una exasperación que no puede existir en el arte de Julio Antonio; Meunier es más atormentado, *más moderno*; Julio Antonio mira desde más alto, y los obreros de Meunier y los tipos de Julio Antonio encarnan ante todo dos razas distintas; una vuelta únicamente hacia adentro y hacia lo inmediato; otra que, aún en su dolor, participa en espíritu, por su neo-aticismo, de la euritmia que

en un tiempo fué reina del mundo.

Toda la producción de Julio Antonio reúne la impassibilidad de las fuerzas exteriores con la inquietud de la energía espiritual, y ofrece de este modo una continua impresión de elevación. Julio Antonio, que siente el desequilibrio grandioso de Castilla hasta consagrar a su expresión la parte más pura de su obra, permanece sin embargo siempre por cima de este desequilibrio, y así puede con-

centrar en un solo aspecto toda su exaltación. En vez de mezclar su espíritu con el de sus modelos, hace que estos abran su espíritu ante él. Él los penetra, descubre toda



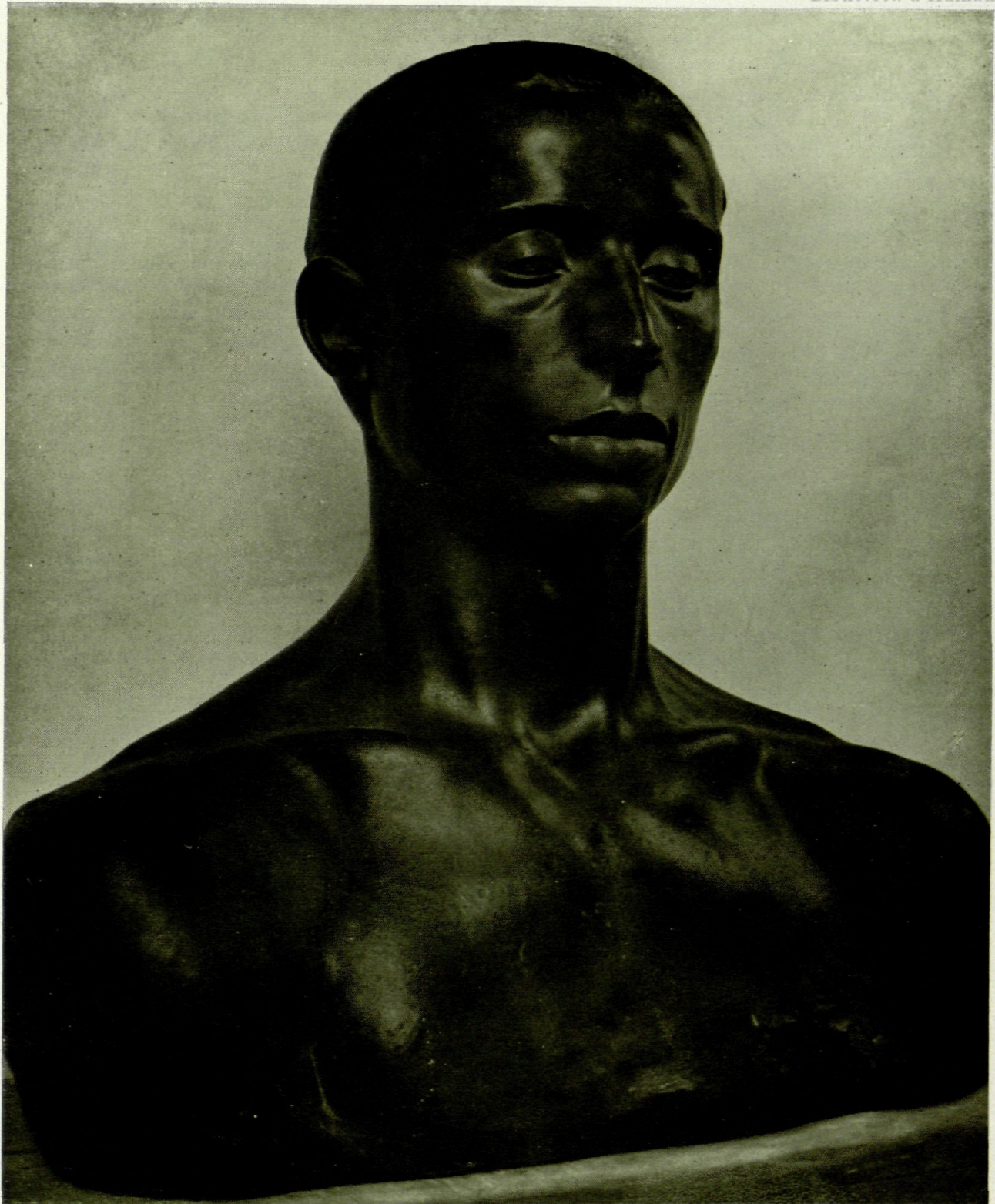
JULIO ANTONIO
EL «HÉROE HERIDO»
DESNUDO PARA EL MONUMENTO A LOS DEFENSORES DE TARRAGONA



FOTOTIPIA, THOMAS-BARCELONA



ESTUDIO, POR JULIO ANTONIO



LA RAZA: MINERO DE AL-
MADÉN, POR JULIO ANTONIO

su fuerza, todas sus razones y todas sus causas y luego los resume — exaltados y reales — en un tipo único y definitivo.

Cada busto de estos que encarnan «la Raza» podría existir solo. No se completan entre ellos; se siguen, se prolongan, se añaden unos a otros como manifestaciones paralelas: la «Mujer de Castilla», «Rosa-María», o la «Moza de la Aldea de Rey» viven la misma vida que «El hombre de la Mancha» o que el muchacho de «Ávila de los Caballeros»; su vibración es idéntica, y cada una de estas obras resume lo que resumen las demás y, cuando la série termine — ¿la dará jamás por terminada el artista? — formará, no un total, sino una sucesión de totales. Cada una de sus partes la integra completa.

Junto a los bustos que, por sacar toda su significación de la expresión de ciertos tipos definidos, han de quedar como representaciones más concretas del espíritu de su raza, tiene Julio Antonio otros que son, ante todo, la expresión de su espíritu propio. Unos, aún sin entrar en la serie que ensalza la fuerza castellana, vienen sin embargo directamente de Castilla: «El novicio» no representa un carácter particular de la meseta, pero su aspecto, su aspecto interior sobre todo, no puede resumir más que un aspecto castellano; otros están completamen-

te fuera de la sujeción de la raza: por ejemplo el busto del poeta Lasso de la Vega, y sin embargo llevan la fuerza de la raza en ellos.

Aquí es donde se ve claramente como el espíritu del artista armoniza el espíritu que se le ofrece. Después de exaltar hasta la energía máxima la pasión de Castilla, Julio Antonio equilibra, en su propia emoción, todas las expresiones; pues su emoción, por haber conocido la tranquilidad de los ritmos anti-

guos, es siempre comprensiva y serena; y así como los bustos de «La raza», por la dominación de su angustia podrían ser de un templo, los bustos que él crea fuera de la presión de esta raza, por la pasión que vibra bajo su clasicismo, podrían ser representaciones de la tierra. «El minero», encarnación insuperable de la tortura de Castilla, tiene, en su faz de pasión intensa, una serenidad suprema; la «Mujer castellana» y «El cabrero» aceptan el



JULIO ANTONIO

ESTUDIOS

dolor con la naturalidad con que los griegos aceptaban la vida, y el «Muchacho de Ávila de los Caballeros» se ofrece entero como un santo de catedral — y como un dios de vida adolescente y amplia. Y, frente a ellos, comulgando, tras su apariencia, en un mismo ritmo, están los otros bustos, hermanos del de Lasso, y está toda la demás obra, la obra que, sin ser de Castilla, ha recibido el alma



LA RAZA: LA MUJER DE LA
MANTILLA, POR JULIO ANTONIO

del alma castellana. ¡La obra heroica, la que tiene, en su deseo constante de heroísmo, una ascensión hacia el ritmo perfecto! ¡La obra mediterránea que va a Grecia después de arrodillarse en una catedral! ¡La que guarda su expresión en lo más profundo de sí misma y quiere, ante todo, vivir por su forma, por la relación de su apariencia con las apariencias naturales! ¡La obra que quiere resucitar la euritmia que nunca ha muerto!

Si en sus bustos Julio Antonio dice una oración al espíritu, en esta parte de su producción que pudiéramos llamar *parte monumental*, entona un himno a la vida gloriosa. Se ve en ella un deseo de naturalidad máxima, como una aspiración hacia una belleza animal e íntegra. Aspiración no más; no se pueden desechar los tiempos transcurridos: la angustia pasada no se puede olvidar; y los héroes de Julio Antonio tienen en su boca un pliegue doloroso que ignoraban los héroes del propileo de Atenas. Su heroísmo se agranda en esta conciencia de sí mismo: su expresión, al aceptarse, se eleva; y, hoy que nos es prohibida la impasibilidad, la concepción de esta serenidad que encierra todas las angustias es más alta que la de la serenidad que permanece en lo exterior.

La exaltación de los bustos de Julio Antonio alcanza en estas obras el patetismo más profundo. Sus héroes sienten lo que ignoraban los héroes antiguos, y son grandes porque son concentrados. No gritan; se estremecen y se doblan sobre su estremecimiento; el

soplo de grandiosidad que recorre la producción monumental de Julio Antonio, y la une directamente a la producción griega, no le permite el patetismo acusado. Su patetismo es de gestos graves y definitivos, de aceptación serena y, sobre todo, de silencio.

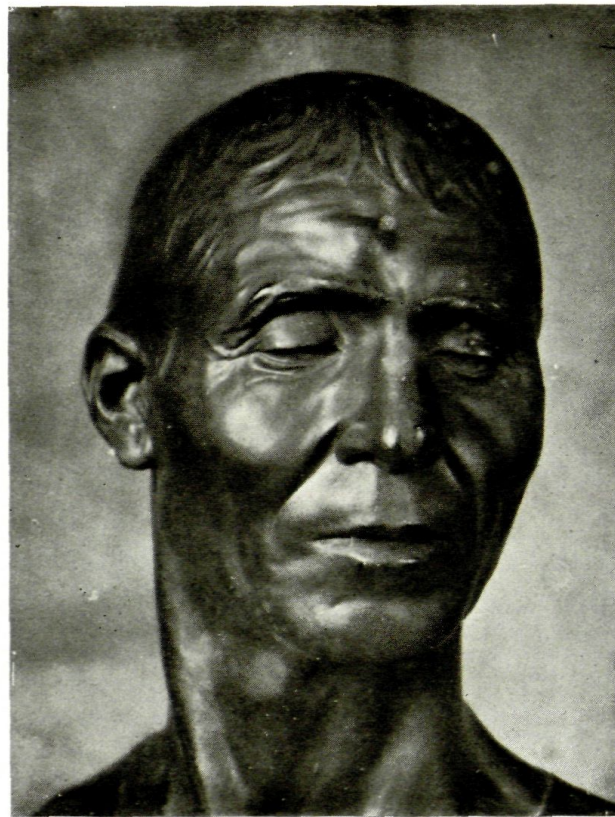
Las obras más apasionadas de Julio Antonio, «El cabrero», la «Mujer castellana» guardan su tragedia en un silencio de culto y de evocación; sus obras de *armonía* tienen a la fuerza que ser silenciosas. La serenidad única de la obra de Julio Antonio — ¿qué otro escultor domina hoy su exaltación tan definitivamente? — da a su patetismo una fuerza que pudiéramos llamar varonil: cada gesto corresponde a una expresión claramente es-

tablecida, todos los gestos concurren a un sentimiento único que a su vez es el sentimiento de todas las demás producciones; no hay contorsiones, ni gritos, ni violencia, y la exaltación más aguda se expresa en apariencias reflexionadas y *enteras*.

En la escultura reside un espíritu de una solemnidad casi inmóvil, un espíritu que anima de *adentro para afuera*, que hace de la estatuaría un arte tan alto como la sinfonía; el arte conteniendo la Idea misma de la creación natural.

Ciertas esculturas

quedan para siempre como la encarnación de un ritmo viviente; son las esculturas que, en una sola apariencia, resumen todos los aspectos. La producción de Julio Antonio, siendo siempre síntesis, necesita la tranquilidad que comprende — concentradas — todas las in-



JULIO ANTONIO

HOMBRE DE LA MANCHA



DESNUDO DE MUJER (ES-
TUDIO), POR JULIO ANTONIO

quietudes; un gesto violento solo nos dice la violencia, un gesto sereno nos sugiere todos los sentimientos. Para decirnos todo el valor de los héroes que lucharon por la independencia de Tarragona, Julio Antonio no ha querido figuras exteriormente dramáticas que rebajan una acción a su solo aspecto exterior: una matrona sosteniendo el cuerpo muerto de su hijo, y teniendo a sus pies a su otro hijo herido, nos dice todo el patetismo de la lucha, del sacrificio, y de la oferta voluntaria; y lo dice sencillamente, con una serenidad que la protege de lo momentáneo y de lo accidental.

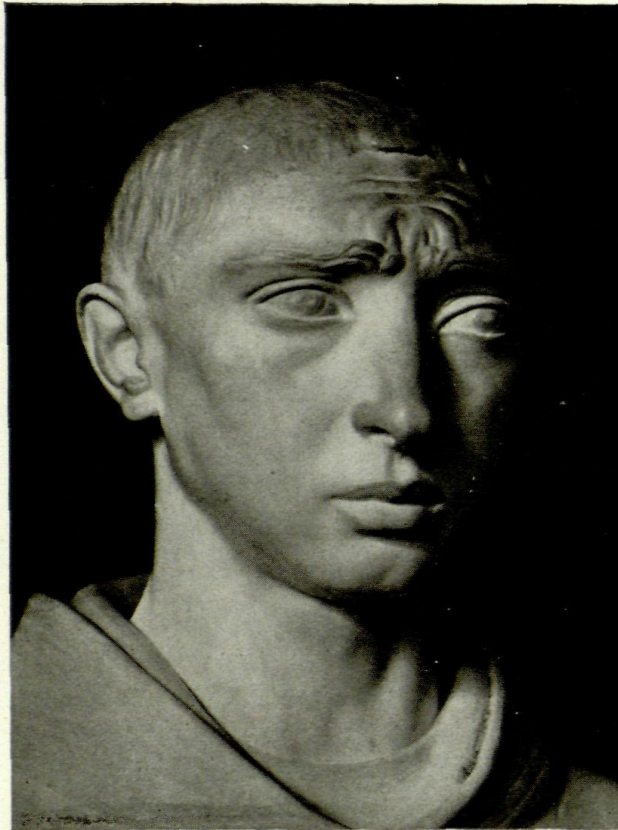
Nada de muecas ni de gestos que confinan un sentimiento en su expresión física: el lento y pesado abandono de cuerpo que busca la tierra, la boca que cae en una expresión dolorida, nos penetran más que los gritos más desgarrados; y la tranquilidad de la matrona—una tranquilidad que no es resignación, que es entrega orgullosa— hace del valor de los héroes un sentimiento tan grande como el que crea las leyendas.

Así como no admite representaciones, la obra monumental de Julio Antonio no admite símbolos ni alegorías; toda la tragedia de la lucha por la independencia de una ciudad está para él en el dolor de estos dos cuerpos hermosos de hombres jóvenes y en el orgulloso sacrificio de la matrona que los ofrece; todo el esplendor de la obra más grandiosa de los tiempos modernos, está para

él en la exaltación del autor de esta obra.

En su «Monumento a Wagner»—aún no terminado— Julio Antonio representa sencillamente la figura del coloso de Bayreuth; pero la representa así, en coloso, en dominador, en genio que avasalla todo y concentra todo en sí mismo. Será esta obra la consagración más grande de Wagner, será también la única que le sea adecuada, la única que encarne verdaderamente el espíritu de

Wagner, y la calidad de este espíritu. Wagner está sentado y su cuerpo y su cabeza que semejan un águila gigantesca, se suman, en esencia y en aspecto, a las obras-tipos del genio de los pueblos: la Esfinge, el coloso de Rodas se prolongan en este monumento sin distinción de tiempos ni de espíritus. Como lo fueron ellos, el «Wagner» de Julio Antonio simboliza—sin símbolos ni alegorías—una fuerza tan indestructible que llega a ser natural como los montes y las rocas. Y esto, ningún otro monumento moderno lo



JULIO ANTONIO. LA RAZA. EL NOVICIO (FRAGMENTO)

ha simbolizado. Es siempre el mismo *soplo heroico*. El «Minero» que acepta su espíritu castellano con la serenidad de un ídolo pagano, se iguala al «Wagner» que impone su energía. Da lo mismo; como da lo mismo la boca caída del «héroe herido» y el rostro impasible de «Rosa-María». Por cima de cualquier reacción están en la obra de Julio Antonio la angustia de Castilla y la naturalidad griega. Esta hace aceptar aquella y las dos, fundidas en la comprensión del



LA RAZA: ROSA-MARÍA
(PLATA), POR JULIO ANTONIO

artista, llegan a la más completa serenidad.

Esta serenidad impide que aparezca el virtuosismo; en Julio Antonio la sabiduría del oficio parece secundaria, y es que el espíritu es tan grande que borra su materialidad. Pero el oficio de Julio Antonio, su técnica, es una cosa importantísima, y los medios que emplea para realizarse no pueden pasar inadvertidos.

En ninguna obra de Julio Antonio aparece el virtuosismo; pero en ninguna obra tampoco la Idea va más lejos que su interpretación; y es que antes de llegar a esta idea, antes de posesionarse de ella, Julio Antonio se había posesionado ya de todos los medios necesarios a su exactitud.

Julio Antonio puede contarse entre el pequeño número de los artistas modernos

que saben lo que le pueden pedir a su obra. Hace su obra como piensa y como quiere verdaderamente; conoce el cuerpo humano como lo conocían los antiguos y los renacentistas que se obligaban a estudiarlo como anatómicos, y sabe todas las *sensaciones* que puede dar. Así, en él nunca una expresión es falsa: todos sus valores son justos según su idea y todos están proporcionados a su ritmo natural y al ritmo superior que él les exige. Sus figuras contienen verdaderamente el

peso de sus formas; sus movimientos existen porque él los desea y porque los indica la verdad. La verdad, no la exactitud ni la imitación; la verdad de la obra que, al crear un cuerpo, vuelve a crear la naturaleza.

Está tan unido su oficio a su idea que su modelado es siempre — en su perfección —

sencilisimo. Es el modelado de los que no necesitan ostentar su fuerza para imponerla, de los que, conociendo la integridad de sus recursos, no necesitan mostrarlos para cerciorarse de ellos. Y, digo perfección porque los mismos que son contrarios al espíritu de su obra, tienen que reconocer que, desde aquel maestro del modelado que fué Donatello, muy pocos han sido los que *construyen* la realidad tranquila de un «Novicio» o la ampliación lógica

de un «Wagner». No se puede ir más allá.

De la misma perfección de la obra viene su sencillez. La complejidad no existe en la libertad completa y, sólo los artistas vacuos se preocupan de la composición detallada. Un académico tiene que ocultar su impotencia con habilidades, pero las *Tres Parcas* fidiacas del British Museum son sencillamente tres figuras sentadas y el *Moisés* del Buonarroti es, ante todo, la representación solemne de un anciano.



JULIO ANTONIO. DETALLE DE LA CABEZA DE LA ESTATUA ORANTE DE M.^A TERESA DE LAPORTILLA



JULIO ANTONIO

ESTATUA YACENTE DE ALBERTO LEMONNIER

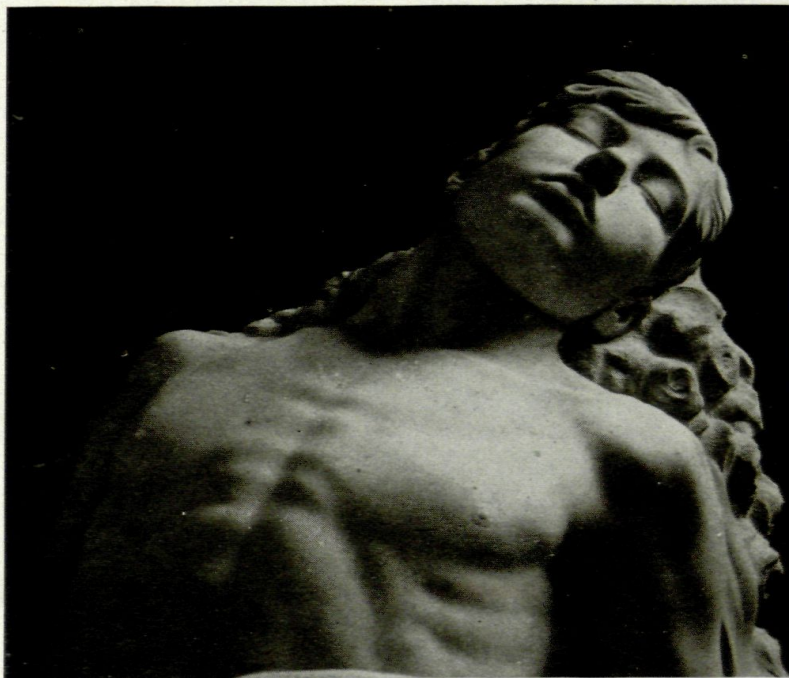
La obra de Julio Antonio es siempre *clara*; está siempre netamente establecida y definida. En ella «la Poesía» se realizará con un cuerpo hermoso de mujer fuerte y serena; sus bustos de «la Raza» que nacen directamente de la complejidad sentimental de un pueblo, tienen apariencias familiares y cotidianas; y el «Wagner» que, con la serie de estos bustos, será probablemente su más alta manifestación, se presenta sencillo en su dominación insuperable.

Castilla sola no es sencilla; la aspereza monótona de su campo es más difícil de penetrar que la variación de los paisajes de montañas, y su exaltación está hecha de muy distintas pasio-

nes. Ninguna creación de Castilla — ni la Catedral, ni el Greco, ni Zuloaga — se han equilibrado; dan la pasión con apasionamiento, y así su grandiosidad es de una calidad única e inigualable. Pero Julio Antonio no es una creación *únicamente* de Castilla; por eso la puede mirar con la tranquilidad de su origen mediterráneo — el origen que, por

«la dama de Elche» y el ambiente de Tarragona, le hace remontar hasta el aticismo más clásico, y su *sensación castellana*, con no tener el ímpetu del misticismo de Castilla, es sin embargo justa: es Castilla en su hora de reposo y de recogimiento.

Así Julio Antonio nos da, del pueblo más exaltado



JULIO ANTONIO

FRAGMENTO DE LA ESTATUA YACENTE DE ALBERTO LEMONNIER

del mundo, la serenidad que concentra en una expresión única todas sus expresiones. Esta serenidad es tan definitiva como la tortura, y «El Minero» o la «Mujer castellana» no se podrían completar. Son sencillos y verdaderos inefablemente.

Y sencilla es también, y natural y lógica, la parte de su producción que afirma, después de sentir la inquietud de Castilla, la belleza sana e instintiva de la vida física, la grandeza siempre yiviente de la armonía natural.

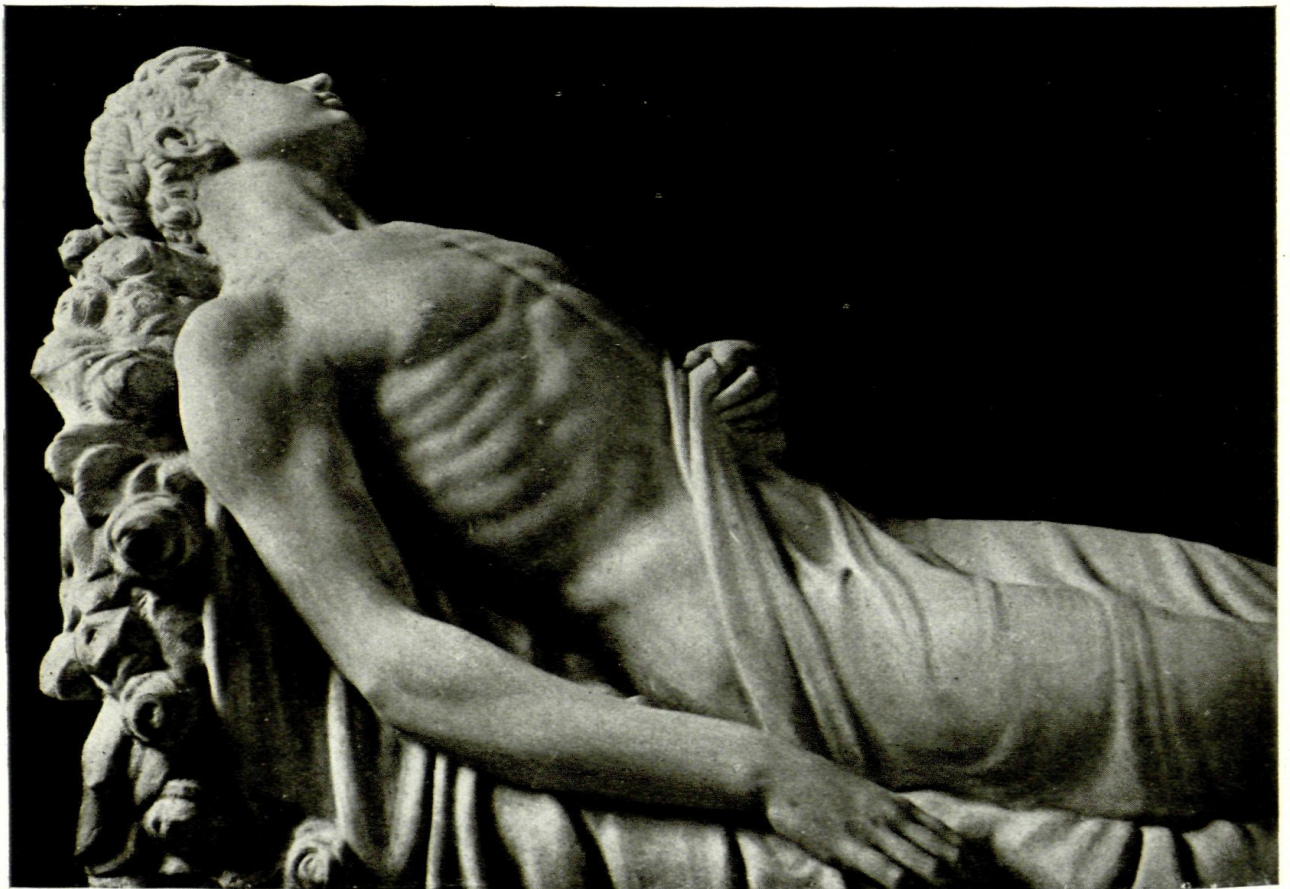
La obra de Julio Antonio no es improvisada; es el resultado directo de dos vibraciones; la fusión, en un solo aspecto, de dos maneras de sentir que, poco a poco han formado el ideal de un pueblo. Y, por serlo con una pureza tan abierta y tan rígida, por su *deseo de integridad*, esta obra se nos presenta como una de las más nobles manifestaciones del espíritu español.

Es una obra que, por los años que lleva de creación, se encuentra aún, a pesar de su importancia, en su primera etapa. No es probable que en ella aparezcan cambios sensibles, pues está *cuajada* desde su primera producción, pero todo arte viviente, aun sin renovarse, evoluciona. Sabemos el camino que seguirá Julio Antonio; no sabemos a donde le podrá conducir; más, sea cual fuere su resultado total, este tendrá que ser forzosamente el resumen del arte escultórico de España y su más alta representación.

* *

No hemos querido suprimir nada del estudio que escribimos sobre Julio Antonio cuando era una maravillosa flor de vida. Nos parecería algo así como si le enterrásemos más profundamente todavía. El camino que sólo creíamos empezado, se ofrece ya definitivo e inmutable.

MARGARITA NELKEN



JULIO ANTONIO

FRAGMENTO DE LA ESTATUA YACENTE DE ALBERTO LEMONNIER

ÍNDICE

INDICE

POR ORDEN ALFABÉTICO DE AUTORES

TEXTO

	<u>PÁGS.</u>		<u>PÁGS.</u>
Badrinas y Escudé (Antonio)		Picca (Vittorio)	
Otto Gussmann	165	Un ilustrador italiano. Alberto Martini	203
Bosch Gimpera (Pedro)		Rodríguez Codolá (M.)	
La mujer desnuda en la escultura griega y la Afrodita de Cnido de Praxiteles	305	El alma del «Cau Ferrat». Santiago Rusi- ñol	35
Caudel (Georges)		Un pintor húngaro. Segismundo de Nagy	45
Unas pinturas decorativas de Theo Van Rysselbeyke	77	Exposición de Arte Francés en Barcelona	127
Los jardines inspiradores	175	Arte Decorativo. Para lo venidero	189
Conde de las Navas		Los jardines y el palacio de la Granja	286
De encuadernación (Divagaciones).	269	Exposición de Arte	377
Domenech (Rafael)		Sarthou Carreres (Dr. Carlos)	
Exposición nacional de Bellas Artes. 1917	235	Antigüedades de Sagunto	60
Fabré y Oliver (J.)		El monasterio de Piedra	345
El «Cau Ferrat» de Sitges	1	Soler y Palet (José)	
Francés (José)		Descubrimiento de pinturas murales romá- nicas en Santa María de Tarrasa	295
Beltrán Masses.	314	Teixidor (Salvador)	
Gestoso y Pérez (J.)		La vida artística	300
Cruces artísticas de la Catedral de Sevilla	182	Tormo (Eliás)	
González Martí (Manuel)		El divino Morales	215
El arco de Aragón en Nápoles	276	Vegué (Angel)	
Gos (Francisco)		Exposición de pinturas españolas de la pri- mera mitad del siglo XIX	83
Dos mujeres escultoras. M. Kacér — Luna Drexterowna	333		
Lafond (Pablo)		Anónimos	
Los hierros del «Cau Ferrat»	17	Bibliografía	233, 234
Nelken (M.)		Dibujos y pinturas de José Loygorry	81
La pintura española en la primera mitad del siglo XIX	103	Ecos artísticos. 198, 200, 266, 267, 268, 304, 344, 390, 392, 397, 398, 399, 400, 401, 404, 406, 408, 409, 412, 413, 414	
Julio Antonio	415	José Gestoso	201
		Premios concedidos por el Jurado	264
		Reseña histórica del Monasterio de Piedra	365

GRABADOS

	<u>PÁGS.</u>		<u>PÁGS.</u>
Alcalá Galiano (A.)		La raza: La mujer de Castilla	439
En el puerto	407	La raza: Retrato de un poeta	440
Albeniz (Laura)		La raza: La minera	441
La Bailarina	342	El héroe herido. Desnudo para el monu- mento a los defensores de Tarragona	442
La Bailadora	343	Estudio	443
Alenza y Nieto (Leonardo)		La raza: Minero de Almadén	445
Retrato	119	Estudios	446
Alenza (Leonardo) (P)		La raza: Mujer de la mantilla	447
Retrato del Empecinado (P)	119	Hombre de la Mancha	448
Alsina (Antonio)		Desnudo de mujer (estudio)	449
Plañidera	413	La raza: El novicio (fragmento)	450
Aman Jean		La raza: Rosa-María (plata)	451
Plafón.	154	Detalle de la cabeza de la estatua orante de M. ^a Teresa de Laportilla	452
Andreu (Mariano)		Estatua yacente de Alberto Lemonnier.	453
Retrato	390	Fragmento de la estatua yacente de Alberto Lemonnier.	453
Aniello (Juan D')		Fragmento de la estatua yacente de Alberto Lemonnier.	454
Lobo de mar	412	Aparicio (José)	
Antonio (Julio)		Retrato	120
Estudio de composición para un friso (fragmento).	415	Bail (José)	
Retrato de Julio Antonio	415	Una mujer hacendosa	141
Estudios de composición para un friso (fragmento).	416	Beltrán (Federico)	
Estudio de composición para un friso (fragmento).	417	Mi familia.	314
El trabajo (boceto).	418	El pintor y su esposa	315
Retrato	419	Retrato del niño Luis Martí	316
El precursor (fragmento)	419	Retrato de Baltasar Samper	316
Estudio	420	Tanagra	317
Estudio	421	La iniciada	318
La raza: Darío	422	Fruta de otoño	318
El ventero de Peñalsordo	423	Canción de bilitis	319
Andrógino.	424	Noche azul	320
Tarraco	425	Baño de sol	321
Estatua orante de D. ^a María Teresa de Le- monnier (fragmento de un mausoleo)	426	Mely y Xuty	323
Monumento a los héroes de la Independen- cia de Tarragona	427	El primogénito	324
Fragmento de la estatua del «Héroe Herido».	429	Retrato de Mirabella	325
Estatua del «Héroe Herido»	430	Las damas del mar.	326
El héroe muerto	431	Las peregrinas.	326
Tarraco (yeso).	432	Noche galante (Propiedad de D. Alfon- so XIII)	327
La raza: Avila de los caballeros	433	La noche ducal	328
Relieve (plata).	434	Zhara en la danza de la abeja	328
La raza: El novicio	435	La súplica	329
Boceto de un monumento (fragmento).	436	Canción gitana	330
Mascarilla de Wagner (estudio)	437	Invocación a Laksmý	330
Faro espiritual (fragmento). Grupo supe- rior.	438	El castillo	331
		Benedito	
		La cacharrera	405

	<u>PÁGS.</u>		<u>PÁGS.</u>
Beneito (Vicente)		Estudio	338
Encuadernación	270	Estudio	339
Benet (Manuel)		Estudio	340
Merceditas	404	El pensador	341
Bilbao (Gonzalo)		Dubois	
Interior de la Fábrica de Tabacos (Sevilla).	388	El perdón	160
Blanche (J. E.)		Durand (Carlos)	
Flores	152	Estudios	128
Bou (Cristóbal)		Un tocador de mandolina	151
Francisco, tipo segoviano	202	Elbo (José)	
Cabanyes (A. de)		Retrato de Don Eduardo Latorre y Peña	124
Marina	401	Elías (Félix)	
Carabin (Francisco Rupert)		Bodegón	399
Un reloj	301	Esquivel (Antonio María)	
Cardona (Juan)		Retrato de D. Pedro Laplana	98
Vendimiadoras	200	Retrato de su señora con su hija	98
La dama ataviada	409	Retrato de la señora de Fernández de la Vega	99
Carnicero (Antonio)		Retrato de caballero	100
Escena campestre	119	Retrato de señora	100
Carrière (E.)		Retrato	101
Maternidad	130	Retrato de D. Sebastián de Aso y Travieso.	102
Castelló (Vicente)		Esteve (Agustín)	
Autorretrato	120	Retrato de D. ^a María de los Dolores de Chaves y Contreras, Condesa viuda de Superunda	114
Colom (Juan)		Retrato de la marquesa de Camarasa	115
Paisaje.	394	Retrato de D. Vicente Palafox y Silva	115
Coll (Marcos)		Eufonio	
Campeón	253	Vaso de las hetairas, Museo de San Petersburgo	312
Corredoyra (Jesús)		Farré (Antonio)	
Escuela de Cantores	243	Santuario	382
Cristóbal (Juan)		Fernández Cruzado (J. Manuel)	
Desnudo de mujer.	251	Retrato de D. Segismundo Moret	113
Cuñat (Enrique)		Retrato de D. ^a María Quintana de Moret	113
Sol de tarde	408	Retrato de D. ^a Josefa Moret y Quintana	113
Dalou		Ferrer (Eduardo)	
Sileno.	142	Desnudo	308
Daumier		Florensa (Salvador)	
El aficionado a las estampas	129	Agua verde	175
Declance (Alicie)		Estanque en Frascati	176
Sombrilla de encaje	300	Flores en un parque	176
Delasalle		Quinta Montserrat en Portugal	177
Retrato de Benjamín Constant	149	Costas Mallorquinas	177
Drexterowna (Luna)		Parterre de flores en Lombardía	178
Estudio	336	Genelarife.	179
En el palco	336	Parterre de Azaleas	181
Desolación	337	Galwey (Enrique)	
Estudio	338	Paisaje	389

	PÁGS.		PÁGS.
Gili Roig (B.)		Gutiérrez de la Vega (José)	
Calella de Palafrugell	400	Retrato de la Condesa de Montijo	116
Gimeno (Francisco)		Retrato de D. ^a María Redondo.	116
Un pueblo ampurdanés	392	Retrato de Don Ventura de Cerrajería y Mendieta	116
Ginesta		Harpignies	
Encuadernación	272	El estanque	128
Goya		Hermoso (Eugenio)	
Una boda (boceto).	83	A la fiesta	235
Retrato de la Señorita de Silvela	84	Henner	
Retrato de Moratín	84	El viejo Hermann	130
La lechera de Burdeos.	85	Hernández (Julio)	
Retrato de Juan Bautista de Muguero	86	Retrato	381
Retrato de la condesa de Haro	87	Higueras (J.)	
Retrato de Gumersinda Goicoechea	88	Veterano de la guerra de África	256
Santas Justa y Rufina	88	Terrateniente andaluz.	256
Retrato de Pantaleón Pérez de Nenin	89	Kácer (M.)	
San Pablo Apóstol.	90	Desesperación	333
Hospital de pestíferos	91	Caballos encabritados	334
Cueva de vagabundos	91	El hombre conducido por las fuerzas	334
Alegoría de la música	92	Cristo y los símbolos apocalípticos.	335
Bandidos fusilando a un grupo de hombres y mujeres	92	En oración	335
Retrato del nieto de Goya	93	Kustchmann	
El tiempo mostrando a España ante la His- toria	95	Salón de música del Kerkau Pallast	190
Greco (El)		Lasseuse (P. de)	
San Pedro. Cau Ferrat.	43	La silla de manos	302
Santa Magdalena. Cau Ferrat	44	El jardín de la marquesa	303
Guerin (Carlos)		Las terrazas	303
La viola	158	El jardín de los amores	304
Gusmann (Otto)		Latouche (Gastón)	
La entrada de Jesús en Jerusalén. Plafón decorativo al temple en la iglesia de Hainsberg (Sajonia)	165	Las tres gracias	157
Las canteras. Faceta en la Casa Consisto- rial de Zeitz	166	Laurano (Francisco)	
La enseñanza. Faceta en la Casa Consisto- rial de Zeitz	167	Relieve representando la entrada de Al- fonso de Aragón en Nápoles	276
La Agricultura. Faceta en la Casa Consisto- rial de Zeitz	168	Laurent (E.)	
Ventanal (Casa Meirowsky, Colonia)	168	Retrato	148
Los oficios. Faceta en la Casa Consistorial de Zeitz	169	Lerche (Hans. St.)	
Ventanal (Casa Meirowsky, Colonia)	169	Retrato de A. Martini	203
Torso. Estudio al temple	170	Lerolle	
Estudio de desnudo al temple	170	El peinado	155
Retrato del Pastor Gussmann, padre del autor (Pintura al temple)	171	López (Vicente)	
Ventanal en una villa	172	Retrato de D. José Gutiérrez de los Ríos	108
Cartón para un ventanal. Iglesia de Ebin- gen (Wurttemberg).	173	Retrato del Conde de Retamoso	108
Friso en el Salón. Biblioteca del Palacio de la Diputación de Dresde	174	Retrato de señora	109
		Retrato del marqués de Remisa	110
		Retrato de la señora de Vargas Machuca	111
		Retrato de D. Mariano González de Sepúl- veda	112
		Retrato del doctor Gutiérrez	112

	PÀGS.
Retrato de señora	112
López Mezquita	
La Susana	200
Mujercita	406
Loygorry	
Agua fuerte	81
Tipo castellano	81
La vendedora	82
Agua fuerte	82
Lucas (Desiderio)	
La abuela y el niño	143
Lucas (Eugenio)	
Escena de la inquisición	96
Retrato del pintor Pérez Rubio	97
Batalla de Bailén (P)	97
Un garrochista	117
Llimona (José)	
Meditación	411
Llop (Francisco)	
Iris	404
Llorens (F.)	
Costas Gallegas	240
Llasera (José)	
La joven del gato	201
Madrazo	
Retrato de D. ^a Carolina Coronado	102
Retrato de D. Pedro José Pidal	103
Retrato del general J. de Espeleta	103
Retrato de Genaro Pérez de Villamil	104
Retrato del marino Sánchez	104
Retrato de Doña Elena de Castellví Shelly Fernández de Córdoba y Mac-Carthy	105
Retrato del joven Federico Florez, con uni- forme de escolapio	106
Retrato de la señorita Leocadia Zamora	107
Maillo	
Pomona	234
Manet	
Retrato de Mme. M.	131
Marés (Federico)	
Retrato del maestro Pahissa	257
Relieve para un monumento	258
Mater amabilis	414
Martí Garcés	
Interior	242
Interior	378
Martín (Henri)	
El caserío de Labastida	144
La mendiga	145

	PÀGS.
Martín (V.)	
Encuadernación. Viste un ejemplar de las obras poéticas de Ventura de la Vega. París, 1866	273
Martini (Alberto)	
Ilustración para la «Divina Comedia»	203
El artista noruego Hans St. Lerche	204
Ofelia	204
Nocturno de Chopin	205
La bella extranjera (Museo de Bruselas)	206
Visión	207
Murano	208
Ilustraciones para la «Secchia Rapita»	209
La belleza femenina	210
Ilustración para el «Coloquio con una mo- mia», de Poe	211
Ilustración para los «Cuentos extraordina- rios», de Poe	211
Ilustraciones para los poemas en prosa, de Mallarmé	212
Ilustración para «Amleto»	213
La calavera de Yorick	214
Mathet (Pedro)	
Conjunto perspectivo	265
Catedral y Palacio episcopal	266
Matilla (S.)	
Cadaqués	386
Maxence	
Recogimiento	152
Ménard (Rene)	
Ninfa a la luz del Sol poniente	153
Mercar (Antonio)	
Retrato	125
Mesivo (Francisco)	
Cruz. Catedral de Sevilla	184
Mir (Joaquín)	
Aguas de moguda	241
Lirios y lodo	395
Miralles (Hermenegildo)	
Encuadernación. Barcelona	275
Moisés (Julio)	
La camelia	403
Moisés de Huerta (P)	
Busto	257
Mónaco (G.)	
Puertas de bronce del Arco de Alfonso de Aragón	280, 281
Plafón de la puerta del Arco de Alfonso de Aragón	285

	PÁGS.		PÁGS.
Monet		Otero (J.)	
La estación de San Lázaro	133	Patricia	412
Monticelli		Padilla (Rafael de)	
La lección de amor	127	Cabeza de mujer	388
Retrato de Ch. Faure	127	Parra (Miguel)	
Morales		Florero	120
La sagrada familia	216	Paul (Bruno)	
La virgen de la Rueda	219	Salón de recepción en el vapor mercante	
La Madonna	220	«George Washington»	191
La virgen del pajarito	221	Salón de the en el Kerkau Pallast	192
Ecce-Homo	223	Vestíbulo de los almacenes de Vereinigte	
San Pedro penitente	225	Werkstätten Für Kunst im Handwerk	193
Piedad	227	Ángulo de una sala de conversación	195
Piedad	229	Interior	196
Calvario	230	Salón-tocador	196
La resurrección	231	Interior	197
Morales (De un imitador de)		Pelez	
La Magdalena	217	El vendedor de violetas	140
Morales (Equivocadamente atribuido a)		Pérez de Villamil (Genaro)	
Cristo a la columna, tabla de Macip, Senior	224	Ceremonia en la capilla de Reyes Nuevos	
Morisset (Henri)		de la Catedral de Villamil	112
Mediodía estival	159	Interior de iglesia	122
Morissot (Berta)		Petit (R.)	
La Hortensia	138	Encuadernación. Contratapa	274
Nagy (Segismundo de)		Pinazo (Ignacio)	
La barca verde (Museo de Arte Moderno de		Ofrenda	250
Madrid)	45	Pinazo Martínez	
Mujer mondando patatas	46	La princesita de los pies descalzos	247
Bebedor de sidra	46	Luciérnaga	402
Victoria Eugenia (1916)	47	Piñola (Nicanor)	
En la taberna	48	Retrato de D. M. P.	248
El Guadaira	49	Pissarro	
Mujer con el cántaro	50	Árboles en flor.	135
Bailarina Gitana	51	El lavadero	137
Mujeres	52	Pla (Joaquín)	
Hombre dichoso	53	Conjunto perspectivo	265
Gitanas granadinas	54	Catedral y Palacio episcopal	266
Vendedor de naranjas	55	Pradilla (Francisco)	
Bordadora matya	57	Infantita de Aragón. Siglo xv	198
Retrato	58	Praxitelles	
Retrato	59	Afrodita	313
Nestor		Copia de la Afrodita del Museo del Vati-	
Majas de rumbo	199	cano, Roma	308
Nonell (Isidro)		Prinet	
Gitanilla	380	En la playa	144
Oliver (Magín)		Segovia	156
Iglesia de Monmeló	384	Ante el espejo	156
Ortells (José)		Puig Perucho	
Poema	254	Cielo	387

	PÁGS.		PÁGS.
Puvis de Chavannes		Segoffin	
El pobre pescador	139	Retrato de Ziem	143
Raurich (Nicolás)		Schröder (R. A.)	
Claro de luna	389	Vestíbulo con pinturas murales y esculturas	189
Renoir		Salón-tocador	196
Le Moulin de la Galette	132	Simón (Luciano)	
El columpio	134	Procesión a orillas del mar	155
El juicio de Paris	233	Sisley	
Ribera (Juan)		Regatas en el Támesis.	132
Retrato de Don José Alvarez Cubero	124	El recodo del Loing	133
Rodés (Vicente)		Orillas del Loing	136
Retratos de D. Francisco Ignacio Montse- rrat y D. ^a Salvadora Caldés.	121	Sorolla (Joaquín)	
Rodin		Después del baño	383
La mano de Dios	161	Sotomayor (F. Alvarez de)	
Rodríguez Acosta		Retrato	379
Con el santo y la limosna	393	Tejeo (Rafael)	
Roganeau		Retrato de niña	123
Nacimiento de Venus	147	Retrato de una dama	123
Romangé (Roberto)		Urgell (Modesto)	
El molino	391	Lo de siempre.	394
Rucabado (L.)		Urgell (Ricardo)	
Proyecto de restauración de la Biblioteca Menéndez Pelayo y Ante-proyecto de la Biblioteca y Museo Municipales para la Ciudad de Santander	259	Misa de difuntos	238
Anteproyecto de casa palacio en Bilbao	261	Después de la representación	239
Anteproyecto de casa de campo en Castro- Urdiales (Santander)	262	«Avec le chant du coq»	385
Anteproyecto de casa de campo para Noja (Santander)	263	Vazquez Díaz	
Anteproyecto de restauración de casona solariega (Castro-Urdiales)	264	En el país vasco	302
Palacio para un noble en «La Montaña» (Santander)	267	Vuillard (E.)	
Rusiñol (Santiago)		La plaza Berlioz	158
El surtidor	249	Vicent (Julio)	
Glorieta	397	Amanecer.	252
Rysselbeyke (Theo van)		Walser (Karl)	
Plafón decorativo	77	Pinturas murales	194
Todas al baño.	78	Zubiaurre (Valentín de)	
Día feliz	79	Euskotarrock	236
Plafón decorativo	80	Versolaris	237
Salaverria (Eliás)			
San Ignacio de Loyola.	245	Anónimos	
Saubés		Afrodita ciñéndose la espada de Marte	309
El padre ausente	142	Antiquarium. Munich. Hetaira, bronce procedente de Macedonia	306
Una cocina en Bretaña	150	Azulejos de los que el rey Alfonso V mandó fabricar en Manises para el «Castel Nuovo» de Nápoles.	284
		«Castel Nuovo» de Nápoles, en la época de Alfonso V. (Fragmento de una tabla que se guarda en el palacio del príncipe Strovia de Florencia)	282
		Catedral de Sevilla. Cruz regalada por el Arzobispo Pedro Gómez Barroso	182

	PÁGS.		PÁGS.
Catedral de Sevilla. Cruz Patriarcal con esmaltes	183	Cau Ferrat. Aldabón catalán. Siglo xv. Aldabón aragonés. Siglo xv	15
Catedral de Sevilla. Cruz de Cristal de Roca	185	Cau Ferrat. Cerraduras de aceros catalanes-provenzales. Siglo xiv	16
Catedral de Sevilla. Cruz con figuras de porcelana de Sajonia	186	Cau Ferrat. Cruz de Campanario. Siglo xvii.	16
Catedral de Sevilla. «Lignum Crucis», de Constantino. Donativo del Arzobispo D. Alonso Fonseca	187	Cau Ferrat. Caja catalana con el escudo del Papa Luna	17
Catedral de Sevilla. «Lignum Crucis». Donación de Clemente XII	188	Cau Ferrat. Candelabros catalanes de lirio. Siglo xiv	18
Catedral de Sevilla. La «Cruz Verde»	188	Cau Ferrat. Candelabros catalanes-aragoneses. Siglo xv	18
Cau Ferrat. El comedor	1	Cau Ferrat. Candelabro siglo xv. Candelabro siglo xviii	18
Cau Ferrat. Fachada	1	Cau Ferrat. Candelabros de Corona catalanes. Siglo xiv al xv.	19
Cau Ferrat. El Museo	2	Cau Ferrat. Morrión de caballo del siglo xvi.	20
Cau Ferrat. Candelabro del siglo xiv	2	Cau Ferrat. Polvorera del siglo xvii	20
Cau Ferrat. Cruz del siglo xv. Candelabros del siglo xiv	2	Cau Ferrat. Tecera del siglo xv	21
Cau Ferrat. Candelabros del siglo xiv	3	Cau Ferrat. Cofrecillo del siglo xv.	21
Cau Ferrat. Araña catalana del siglo xiv	3	Cau Ferrat. Caja del siglo xvi	21
Cau Ferrat. Figura del siglo xiii. Figura del siglo xv. Aldabón del Renacimiento. Aldabón de San Cugat del Vallés. Aldabón del siglo xvii	4	Cau Ferrat. Candelabro del siglo xv	22
Cau Ferrat. Hierros de aplicación	4	Cau Ferrat. Palmatoria del siglo xvii	22
Cau Ferrat. Cofrecillos del siglo xv	5	Cau Ferrat. Vitrina con vidrios	23
Cau Ferrat. Remate de verja y llaves de diferentes épocas	5	Cau Ferrat. Vidrios de la Catedral de Avila.	24
Cau Ferrat. Aldabón de la iglesia de San Juan (Barcelona). Aldabón del siglo xv.	6	Cau Ferrat. Busto relicario. Siglo xiv	25
Cau Ferrat. Candelabro del siglo xiv	6	Cau Ferrat. Vitrina con vidrios	27
Cau Ferrat. El Museo	7	Cau Ferrat. Tierras cocidas fenicias de Ibiza. Vidrios de Ampurias.	27
Cau Ferrat. Arcón del siglo xiv	7	Cau Ferrat. Idoló ebusitano. Deidad púnica	28
Cau Ferrat. Aldabón del siglo xv. Aldabón de Toledo del siglo xiv	8	Cau Ferrat. Vidrios catalanes y aragoneses.	28
Cau Ferrat. Aldabón del Monasterio de San Cugat del Vallés	8	Cau Ferrat. Vidrios catalanes del siglo xvii.	29
Cau Ferrat. Aldabones catalanes del siglo xiv al xv	9	Cau Ferrat. Vidrios catalanes del siglo xviii.	29
Cau Ferrat. Palomillas y morillos del siglo xiii al xv	9	Cau Ferrat. Vidrios catalanes	30
Cau Ferrat. Aldabones de casa del Arce-diano	10	Cau Ferrat. Vidrios catalanes del siglo xviii.	31
Cau Ferrat. Aldabones del siglo xiv	10	Cau Ferrat. Vidrios catalanes	31
Cau Ferrat. Aldabones del siglo xvii	11	Cau Ferrat. Vidrios catalanes del siglo xviii	32
Cau Ferrat. Aldabón de Vich del siglo xv. Aldabón de Barcelona del siglo xv	11	Cau Ferrat. Vidrios catalanes	32
Cau Ferrat. Aldabones catalanes. Siglo xvi.	12	Cau Ferrat. El Museo	33
Cau Ferrat. Aldabón catalán del siglo xvii.	12	Cau Ferrat. San Miguel	34
Cau Ferrat. Un aspecto del Museo	13	Cau Ferrat. San Juan Bautista. Talla del siglo xv. Reyes. Talla policromada. Siglo xiv	35
Cau Ferrat. Aldabón catalán-aragonés. Siglo xv	13	Cau Ferrat. Virgen de Alabastro. Siglo xvi.	36
Cau Ferrat. Cruz-calvario. Labor catalana del siglo xv.	14	Cau Ferrat. Talla del siglo xiii.	36
Cau Ferrat. Aldabones de los Pirineos Catalanes. Siglo xv	15	Cau Ferrat. Bajo relieve de alabastro. Siglo xiv. Lastres Marías (Poblet). Siglo xiv.	37
		Cau Ferrat. Talla gótica (fragmento)	37
		Cau Ferrat. Fraile. Talla del siglo xiv. Talla del siglo xvii	38
		Cau Ferrat. Escultura ebusitana de tierra cocida policromada.	39
		Cau Ferrat. Vidrios de Ibiza y de Ampurias.	41
		Cau Ferrat. Platos de Talavera y de Teruel.	42

	PÁGS.		PÁGS.
Cau Ferrat. Arrimadero de azulejería	42	Monasterio de Piedra. Celosía recayente al claustro superior y sobre la puerta inferior de entrada al Refectorio	354
Cau Ferrat. El surtidor	43	Monasterio de Piedra. Puerta y ventanales de la sala capitular, recayentes al claustro gótico del monasterio	355
Cau Ferrat. Virgen. Tabla flamenca	44	Monasterio de Piedra. Galerías exteriores de las celdas	356
Colección Kaufmann. Berlín. Afrodita, procedente de Tralles	305	Monasterio de Piedra. Bóveda de la Sala-Biblioteca	357
Encuadernación. Saavedra Fajardo. Cien páginas, sobre la idea de un príncipe político cristiano, puestas en verso por D. José M. ^a de Laredo. Ms. año 1863	270	Monasterio de Piedra. Ruinas de la fachada del templo	358
Encuadernación. Santo Tomás de Aquino. Instrucción y regimiento de príncipes. Ms. S. xv	271	Monasterio de Piedra. Puerta del templo	359
Encuadernación. Ordenanzas de la real maestranza de Valencia. Valencia. — Monfort. 1776	272	Monasterio de Piedra. Detalle del ángulo interior de la nave central del templo	360
Iglesia de Santa María de Tarrasa. Pintura del Abside	295	Monasterio de Piedra. Capiteles y columnas que sostienen las archivoltas del portal del templo	361
Iglesia de Santa María de Tarrasa. Pintura Mural	297	Monasterio de Piedra. Crucero gótico con capilla churrigueresca	362
Iglesia de Santa María de Tarrasa. Pintura Mural	299	Monasterio de Piedra. Nave lateral del templo	363
Instalaciones del Fomento de las Artes Decorativas	410	Monasterio de Piedra. Blasones sobre la puerta de la torre del homenaje	364
La Granja. Fachada principal	286	Monasterio de Piedra. Torre del homenaje. Monasterio de Piedra. Antiguo escudo de Aragón. Sobre la puerta del templo	366
La Granja. La Colegiata	287	Monasterio de Piedra. Ventanal de la sala capitular, recayente al claustro	367
La Granja. Los jardines y el palacio	288	Monasterio de Piedra. Escudos que decoran la puerta principal	368
La Granja. Los jardines	289	Monasterio de Piedra. Frontispicio	369
La Granja. Sala de la planta baja	290	Monasterio de Piedra. Ventanal con celosía Mudéjar en el interior de la nave lateral hundida de la iglesia	370
La Granja. El salón de los espejos	291	Monasterio de Piedra. Celosía mudéjar en el interior del ábside gótico del templo	371
La Granja. Salón de los mármoles	292	Monasterio de Piedra. Uno de los capiteles del interior del templo que escapó al enjalbegado de yeso	372
La Granja. Comedor oficial	293	Monasterio de Piedra. Entrada al claustro	373
La Granja. Rincón del despacho oficial del Rey	294	Monasterio de Piedra. Exterior de un ventanal románico en el ábside del templo	374
La Granja. Una araña	294	Monasterio de Piedra. Interior del ábside gótico del templo	375
Libro de bitácora de Colón [Sic]	269	Monasterio de Piedra. Cruz de Gayarre	376
Miniatura del siglo xv, representando la «Taula redona» y el «Siti perillós». (De un manuscrito de la Biblioteca de París).	283	Nápoles. El Arco de Alfonso de Aragón	277
Monasterio de Piedra. Vista general	345	Nápoles. Arco triunfal de Alfonso de Aragón	278
Monasterio de Piedra. Abside de la iglesia y Torre campanario	346	Nápoles. Fragmentos escultóricos del arco de Alfonso de Aragón	279
Monasterio de Piedra. Puerta principal	347	Nióbide	311
Monasterio de Piedra. Imagen de Nuestra Señora de la Blanca, que se venera en el Oratorio	348	Palacio de Bellas Artes. Una de las salas de la exposición	377
Monasterio de Piedra. Pinturas murales que se conservan en la portería, sobre la puerta y celosías del oratorio	349	Retrato	126
Monasterio de Piedra. Uno de los cuatro claustros de la planta baja	350	Retratos de los marqueses de la Vega Inclán, Vallejo y señores de Flaquer	121
Monasterio de Piedra. Escalera monumental	351		
Monasterio de Piedra. Ventanal exterior del fondo del Refectorio	352		
Monasterio de Piedra. Sala capitular	353		
Monasterio de Piedra. Templete con que remata el fondo del refectorio	354		

	<u>PÁGS.</u>		<u>PÁGS.</u>
Retrato del R. P. F. José de Jesús María de Aboitiz	126	Sagunto. Reconstitución de los planos del teatro romano	71
Sagunto. La heroica ciudad	60	Sagunto. Extremo superior del teatro romano	72
Sagunto. Muros ciclópeos	61	Sagunto. Entrada principal del teatro romano	73
Sagunto. El Castillo (Parte occidental).	62	Sagunto. Extremo Sur del graderío en el teatro romano	74
Sagunto. Puertas del Castillo	63	Sagunto. Detalle del teatro romano	75
Sagunto. Puerta Mudéjar, denominada de Almenara	63	Sagunto. Extremo norte del graderío del teatro romano	75
Sagunto. Tímpano de la fachada lateral del templo de Santa María	64	Sagunto. Inscripciones y estatuas coleccionadas en el teatro romano	76
Sagunto. Murallas árabes	65	Tapices de los Gobelinos. La entrevista en la isla de los Faisanes. Renovación de la alianza con los suizos	162
Sagunto. Casa del Delme, o palacio del Obispo	65	Tapices de los Gobelinos. Casamiento de Luis XIV con la Infanta María Teresa de Austria. El bautizo del Delfín	163
Sagunto. Puerta de una casa en el barrio judío	66	Tapiz de los Gobelinos. Louvois presenta a Luis XIV los planos del cuartel de los Inválidos	164
Sagunto. Templo del Salvador.	67	Una flautista, relieve del trono Ludovici	307
Sagunto. Puerta del templo del Salvador	68	Venus Esquilina. Museo Capitolino. Roma	310
Sagunto. Abside de la Arciprestal de Santa María	68		
Sagunto. Puerta lateral de Santa María	69		
Sagunto. Puerta Oeste de la iglesia arciprestal	69		
Sagunto. El teatro del pueblo	70		
Sagunto. Aspecto total del teatro romano	71		



ESTA PUBLICACIÓN, EDITADA, GRABADA
E IMPRESA EN LOS TALLERES THOMAS,
DE BARCELONA, FUÉ COMENZADA EL
XV DE ENERO DE MCMXVI; TER-
MINÓSE DE IMPRIMIR ESTE
QUINTO VOLUMEN EL
XXXI DE DICIEMBRE
DE MCMXIX

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

