



EUGENIO HERMOSO

A LA FIESTA

EXPOSICION NACIONAL DE BELLAS ARTES. 1917

I. LA ORGANIZACIÓN

DESPUÉS de cada Exposición, se ha planteado la reforma del Reglamento. Este hecho repetido muchas veces debía probar que las reformas puestas en práctica no atacaban los orígenes del mal que se trataba de corregir. Lejos de buscarle, con imparcialidad y un estudio detenido, se idearon remedios mecánicos y superficiales, verdaderos cambios de postura. El mal seguía y las reformas iban repitiéndose. Puede decirse que fué un trabajo de curandero, las más de las veces; otras, de miedo para proponer o realizar una reforma radical; entraba también un elemento grave: el egoísmo de los individuos.

En la Prensa diaria hemos sostenido largas campañas sobre la índole y organización de las Exposiciones de Arte, señalando sus males congénitos y todos aquellos adquiridos en más de medio siglo de funcionamiento de las exposiciones de arte en España. Creemos de verdadera utilidad resumir ahora cuanto dijimos en muchos artículos de crítica periodística.

Creáronse las exposiciones para cumplir los siguientes fines: educación artística del público; estímulo de los artistas; recompensa a sus trabajos y méritos; enseñanza mútua de los artistas al comparar las obras de los unos

con las de los otros; progreso del arte al cumplirse esos fines parciales.

Se creó la máquina complicándola de año en año. El Estado asumió el cargo y la carga de realizar las Exposiciones; otros organismos nacionales imitaron su ejemplo.

¿De qué piezas se ha compuesto esta máquina? De un local, que se procuró fuese grandioso, para realizar esa función oficial y social de la vida artística con el mayor aparato posible, sacrificando a esa condición todas las demás inherentes al arte (buena disposición de las obras, por su alumbrado, recogimiento en las instalaciones, pertinencia lógica de éstas, etc., etc.); de un Jurado admisor y calificador, verdadero tribunal para juzgar los valores artísticos; de recompensas en tres formas: premios en metálico, adquisición tácita de las obras premiadas, o adquiridas por un precio dado, y derechos de los premiados a un turno de ingreso en las escuelas oficiales de arte.

Comenzó el funcionamiento de esa máquina, y los únicos males en que se fijaron los artistas y los organismos oficiales encargados de realizar las Exposiciones fué de índole puramente moral; egoísta, nos atrevemos a decir: *Las recompensas*; he aquí la cuestión batallona en cada certamen. La primera fase de esa cuestión, la daba el Jurado; se quería su competencia

artística y su imparcialidad. ¿Cómo conseguir esto? Se idearon y pusieron en práctica varios medios; nombramiento de los Jurados por la entidad oficial que hacía la Exposición, o bien elegidos por los expositores, entre in-

dividuos que tuviesen ciertas condiciones, determinantes de su capacidad para el cargo que habían de desempeñar.

Ningún medio de los puestos en práctica dió un Jurado, cuyas recompensas fuesen aceptadas como justas. Quienes se interesaban por solucionar esa difícil cuestión, padecían el suplicio de Sísifo: crear una reforma; subirla por la cuesta penosa de la práctica, y al publicarse el fallo del Jurado, verla rodar hacia el abismo del fracaso.

Cansados muchos artistas, en empresa tan dificultosa, se convencieron de que no había reglamentación posible para esa función de juzgar el mérito de las obras de arte, y se refugiaron en la sentencia del filósofo griego; no era cuestión de leyes o reglamentos, sino de condición personal de los individuos del Jurado; es decir, propósitos de hacer justicia. Pero los artistas que se colocaron en ese plano fueron pocos, y por añadidura callaron los más, y los vocingleros, erre que erre, siguieron fabricando nuevas reformas reglamentarias, sin mejores resultados que las otras.

El Estado había ido poco a poco eliminando dos clases de recompensas; el derecho de ingresar en el profesorado de las Escuelas de Artes y Oficios (1906) y la repetición de un premio de la misma categoría (1914). Asimismo, los Jurados de las Exposiciones fueron preocupándose en la ins-

talación de las obras de arte. Con motivo de la Exposición de 1914 escribí unos artículos, señalando, sin eufemismos, los males de nuestros certámenes artísticos, e indicando la reforma radical que entendíamos debía llevarse



VALENTÍN DE ZUBIAURRE

EUSKOTARROCK



VALENTÍN DE ZUBIAURRE

VERSOLARIS

a cabo. Resumamos ahora nuestros puntos de vista en esa cuestión.

Los fines parciales atribuidos a las Exposiciones, unos son falsos y otros imposibles. Sólo queda en pié, como fin fundamental y útil, el contacto de los artistas entre sí y con el público.

Los estímulos jamás deben ser artificiosos y sí naturales. El artista halla un estímulo en el aplauso sensato de los que saben su labor; en la comparación de sus obras con otras, y en la íntima relación en que debe estar con la Naturaleza y la vida. Una medalla o cualquier otra recompensa honorífica tiene solo el valor de un estímulo banal de la vanidad. Un premio en metálico pone en acción las bajas fuerzas del espíritu, en un sentido de egoísmo vulgar; coloca al artista en un plano de lucha por la vida, de espaldas al público; trabaja artísticamente encaminándose al logro de esas recompensas artificiosas (los cuadros y estatuas para exposiciones) y moralmente consume tiempo y energías en intrigas y bajas pasiones, que debería gastar en fines más no-

bles y elevados. Se han creado así un arte falso (basta visitar nuestro Museo de Arte contemporáneo, en el que la sinceridad es un don escasísimo) y un gran desprestigio moral de los artistas frente al público.

El determinar de un modo absoluto y cerrado los valores artísticos contemporáneos, es empresa absurda. Todo valor está constantemente en una posición más o menos provisional.

Hay una gran diferencia entre el fallo de un Jurado y la labor de la crítica; claro es que nos referimos a la crítica de verdad y no a esotra al uso, en la que plumas indoctas reparten palos y aplausos.

Un Jurado determina rotundamente una escala de valores en una exposición: «las obras de primera categoría son éstas; las de segunda estas otras...» sin decir qué es lo que el Jurado aprecia como buenas cualidades, y qué por medianas y malas; y por añadidura hace la elección con el pie forzado del número de recompensas reglamentarias. Las obras humanas, y más las de arte, son sobra-

do complejas, para que en ellas se puedan hacer esas revelaciones y clasificaciones rotundas. Se pueden determinar los valores en el ideal, el arte, la técnica, la orientación innovadora, la cimentación y perfeccionamiento de una tendencia antes iniciada, etc., etc. Ahora bien ¿en qué situación se coloca el Jurado?

Tomemos en cuenta que es una pluralidad de individuos; que es difícil, por no decir imposible, que todos tengan iguales afinidades de ideas y de sentimientos artísticos. Así, reconociendo en todos ellos una verdadera capacidad artística y una firme voluntad justiciera, cada uno se colocará en un plano diverso, y aun en cada obra, o en muchas de ellas, tomará una orientación distinta para juzgar esos valores que han de cristalizarse en un juicio rotundo. Puede ocurrir que alguna obra se imponga al juicio de todos los individuos del Jurado; no es lo regular y normal, aún cuando aparezcan fallos por unanimidad. Lo que ocurre en estos casos es que, cada jurado, para lograr la recompensa que él estima muy justa a una

obra, dé su voto para otra recompensa, a cambio de sumar a su voto los que sean precisos para lograr el premio que él entiende que debe concederse en justicia. Esto es lo que ha

sucedido en el fallo dado por el Jurado de la última Exposición. Todos los jueces son personas de gran capacidad artística y de gran rectitud moral; salvo contadísimas obras premiadas, el fallo ha sido tan absurdo como en años anteriores. Lo que es ilógico, no puede producir un juicio recto. Los partidarios de aquel principio moral del filósofo griego, «con buenos jueces y malas leyes se puede administrar justicia», deben estar convencidos de que esto no reza en un Jurado de Exposición artística.

La crítica verdadera actúa de otro modo muy diferente. Primero porque todo el contenido de la crítica no es la determinación de valores; segundo, porque cuando tiene ese

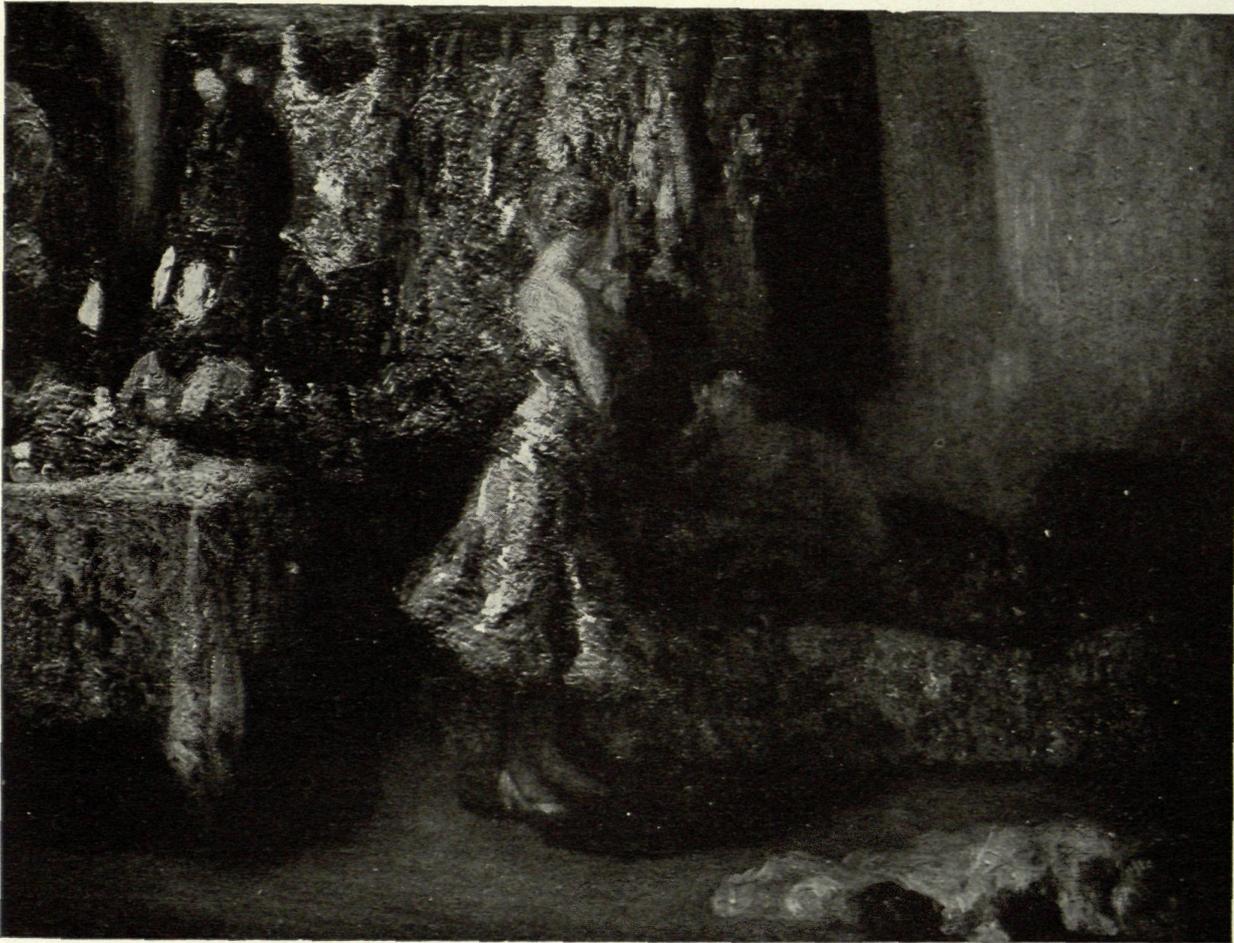
contenido, la crítica analiza y expone los valores parciales, relativos y circunstanciales, y jamás define (o debe definir) de un modo absoluto. En la crítica cabe un análisis justo de valores, entre *La alegoría de la Primavera*, de Sandro Botticelli; *La Fragua de Vulcano*, de Velázquez, y el *Saturno*, de Goya. En una Exposición en que figurasen esas tres obras y no hubiese más que una

primera medalla ¿a cuál se adjudicaría? Todo fallo en ese sentido sería parcial y absurdo. Si nosotros tuviésemos que comprar uno de esos tres cuadros, adquiriríamos el de Sandro Bot-



RICARDO URGELL

MISA DE DIFUNTOS



RICARDO URGELL

DESPUÉS DE LA REPRESENTACIÓN

ticelli; jamás se nos ocurriría hacer esa selección en un trabajo de crítica, considerando esa obra superior en *absoluto* a las otras dos.

* *

Ese estado de cosas determinó la formación de un Reglamento, muy diferente a todos los anteriores. La idea partió de Sorolla. Nos expuso un día las bases de la reforma que son las siguientes:

Supresión del Jurado electivo.

Creación de una Junta superior consultiva formada por los artistas españoles que tengan Medalla de Honor, o que, sin poseerla, su fama pública sea eminente.

Creación de una Junta ejecutiva formada por pintores, escultores y arquitectos, jóvenes, en condiciones de gran actividad,

que ocupen un rango elevado en el arte contemporáneo español y representen todas sus tendencias. El Jurado de cada Exposición se formaría por individuos de esa Junta, mediante sorteo.

Restringir mucho la admisión de obras.

Que las medallas sólo tuviesen un valor honorífico, y disminuir su número.

Asignar bolsas de viaje a los que obtuviesen terceras y segundas medallas para ayudarles en sus estudios artísticos, que necesariamente habían de ser hechos en España, y expresivos de los caracteres de nuestra vida y Naturaleza, quedando obligados a presentar en la Exposición siguiente, una obra, producto de esos estudios.

Nuestra posición era diferente a esas bases. Claramente la habíamos expuesto en unos artículos publicados en 1915. Nuestro

criterio se orientaba a que las Exposiciones sirviesen sólo para poner en contacto a los artistas entre sí y con el público, y que el Estado facilitase para ello local y dinero y adquiriese algunas obras con destino a su Museo. Quedaban, por lo tanto, suprimidas en absoluto las medallas.

A mediados de Diciembre de 1916 se celebró una reunión formada por los señores Sorolla, Benedito, Nieto, Romero de Torres, López Mezquita, Vázquez, Zubiaurre, Llorens y el que esto escribe: creemos que no se nos olvida ningún nombre. En esa reunión se discutió hasta media noche las bases antes expuestas del Sr. Sorolla, y con modificaciones de detalle, fueron aceptadas por todos. Nosotros dimos nuestra modesta aprobación, por entender que el nuevo Reglamento preparaba evolutivamente el régimen sencillo de Exposiciones que habíamos expuesto y defendido en la precitada fecha.

Por indicaciones del señor Ministro de Instrucción Pública se celebró una reunión de más de treinta artistas y críticos de arte, antes de presentar las bases de reforma del Reglamento de Exposiciones. Fueron pue-

tas a discusión las citadas, y con modificaciones nada esenciales se aprobaron. Pocos días después celebramos una nueva reunión en el despacho oficial del señor Ministro, presidida por éste. Como buenos españoles, discutióse de nuevo lo que estaba aprobado por unanimidad o mayoría de los asistentes a la primera y segunda reunión. Así nació el Reglamento oficial, el más discutido y el más denigrado de todos, por parte de artistas y de algunos escritores de cosas de arte.

No hemos de repetir ahora los puntos de vista de los opositoristas, ni la defensa que hicimos en un diario madrileño; tampoco hemos de hablar del espectáculo lastimoso que dieron los artistas opositoristas al votarse la Medalla de Honor. El nuevo Reglamento fué mal entendido por unos (los más), y soliviantó los ánimos de otros, porque se iba rápidamente a la anulación de las prácticas egoístas puestas en juego en las Exposiciones anteriores. No hablemos de esas cosas pequeñas, porque son poco edificantes.

De nuevo desearíamos llevar a la razón de nuestros lectores el pleno convencimiento de que una Exposición organizada como



F. LLORENS

COSTAS GALLEGAS



AGUAS DE MOGUDA,
POR JOAQUÍN MIR

hasta el presente, produce muchos males y escaso número de bienes. Que se han orientado falsamente para el bien del arte, y que es preciso modificarlas, no en detalles, como se ha hecho hasta ahora, sino esencialmente.

Los premios son absurdos y por lo mismo disgustan siempre y no afirman una personalidad artística ante el público. Actualmente hay más de setenta primeras medallas en España; los mismos artistas no recordarían en un momento dado los nombres de las personas a quienes se les ha otorgado esa distinción. ¿Va a recordarlos el público? La experiencia nos ha dado muchas enseñanzas sobre el particular, y es cuestión de no cerrar los ojos ante la realidad. Un premio en un concurso literario o musical (y las Exposiciones de arte son concursos) no define ante el público el lugar preeminente del músico o literato premiado. Recuerde el lector ejemplos de esto. En cambio, Albéniz, Granados, Galdós, Benaven-

te, los hermanos Quintero, etc., etc., no han necesitado ser premiados en concursos para alcanzar una gran estima del público.

Insistimos en nuestros argumentos con el deseo de que no haya lugar a ocuparnos otra vez de esas cuestiones, para que llegue el momento en que el buen sentido de los más se anteponga al juego de vanidades y pequeños egoísmos en bien del arte español y cese el espectáculo lamentable que siempre dan las

Exposiciones al uso. No basta con que éstas se reformen radicalmente suprimiendo Jurados calificadores y medallas, hay que hacer más. La realidad nos ha mostrado, en los últimos años, dos hechos que debemos tomar en cuenta porque son muy instructivos.

En las dos últimas Exposiciones nacionales se ha tendido a disponer la instalación de las obras en salas pequeñas. En la última se ha ido más allá: disminuir los cuadros de cada sala e instalar en algunas de ellas (por vía de ensayo) muebles y telas para darles el aspecto íntimo del salón de una vivienda particular.

Muy gustosos prestamos nuestra modestísima ayuda al Jurado en este trabajo con materiales del Museo Nacional de Artes Industriales y con otros cedidos para este fin por la casa Lizarraga de Madrid.

También en estos últimos años han aumentado las pequeñas Exposiciones hechas con un número reducido de obras de uno o varios artistas.

¿Qué valor tienen ambos hechos? Las obras expuestas han podido instalarse bien, evitando contrastes violentos (siempre perjudiciales) de color, técnica o asunto, consiguiendo, en cambio, realzar las cualidades de cada trabajo. Se ha evitado la fatiga sensitiva, emotiva y hasta mental en el público, y que se produce siempre ante grandes conjuntos de obras de arte. Y por último, la Exposición ha revestido un carácter de intimidad y de



MARTÍ GARCÉS

INTERIOR

recogimiento, tan útil para las sensaciones y los sentimientos estéticos.

Un buen fenómeno hemos podido apreciar en la última Exposición Nacional; los cuadros y estatuas hechos para Exposiciones, con sus características de grandes tamaños, violencia en el asunto y altisonancia en la expresión, causaban muchos artistas y una buena parte del público verdadera antipatía. Hicimos un pequeño experimento con algunos amigos; consistió en llevar al palacio del Retiro unas fotografías del conjunto de las salas de las Exposiciones de hace veinte y más años; a la vista de ellas se patentizaba el tipo antiguo de las obras de arte hechas para esos certámenes y la tendencia presente, más sencilla, más íntima y menos teatral. Esa diferencia la observaron pronto nuestros amigos, manifestando un juicio adverso al tipo antiguo, conforme era de esperar.

* *

Todos estos hechos entendemos que tienen la elocuencia necesaria, no sólo para pensar en un cambio radical de las Exposiciones de Arte, sino para definir la nueva orientación.

Por eso nosotros la definimos en los siguientes categóricos términos: *Exposición y no concurso; sin premios; reducidas a un pequeño número las obras y repitiéndose muchas veces cada temporada.*

¿Solución práctica de la reforma? Allá va

la que creemos más útil:

Celebrar Exposiciones de Octubre a Junio en local céntrico y apropiado.

El local que sea del Estado y los gastos que se hicieran con cargo a las consignaciones actuales asignadas para las Exposiciones Nacionales.

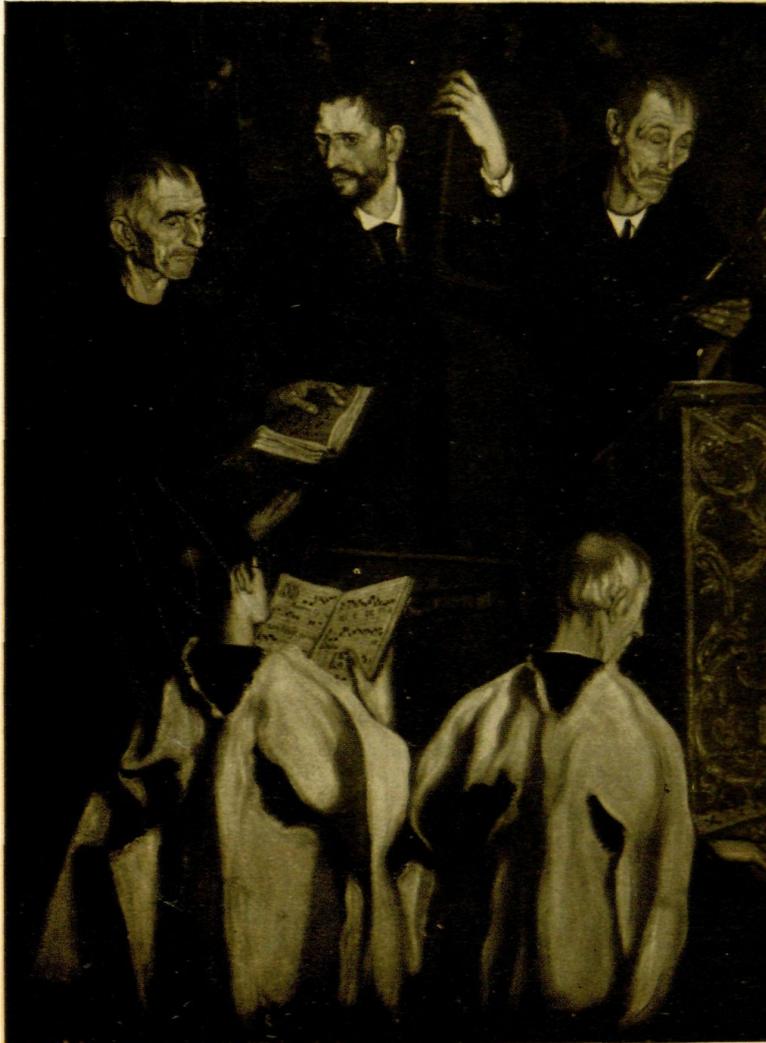
Existencia de un Comité de Artistas encargado del funcionamiento de las Exposiciones.

Estas podrían ser a petición de los artistas y organizadas por el Comité.

Reconocer a los artistas extranjeros el derecho a exponer.

Ampliar la índole de las obras, no reduciéndolas a las de pintura, escultura y arquitectura, sino admitiendo también las de arte aplicado.

Invertir la cantidad asignada para la compra de obras de arte en los presupuestos del Ministerio de Instrucción Pública en la adquisición de aquéllas que hubiesen figura-



JESÚS CORREDOYRA

ESCUELA DE CANTORES

do en las Exposiciones de cada año y a juicio del Comité fuesen útiles para aumentar los fondos de nuestros Museos.

II

ORIENTACIONES ARTÍSTICAS

Se ha dicho y repetido muchas veces, de palabra y por escrito, que la Exposición de este año ha sido inferior a otras. En absoluto no puede emitirse este juicio. A nuestro entender tiene esta cuestión un valor nada transitorio; no afecta en sí a la Exposición pasada, sino al estado presente del Arte español.

Nos hallamos de nuevo en un momento crítico en la vida del Arte, y que viene repitiéndose desde el siglo XVIII en España. El esplendor de nuestra pintura en las postrimerías de ese siglo y principios del siguiente fué debido a Goya, extinguiéndose los últimos destellos a la muerte de Esteve, de Alenza y alguno más. Renace con Rosales y Fortuny, y se apaga pronto por falta de continuadores. En los últimos veinticinco años, tres artistas eminentes, cada uno con aspectos distintos, amplios y profundos, Sorolla, Anglada y Zuloaga, elevan de nuevo el rango de nuestro arte pictórico, no ya sólo en valor mundial de época, sino enlazándolo a la historia general del Arte. En torno de esos maestros crece una juventud de grandes promesas; poco a poco van perdiéndose éstas y el número de los verdaderos luchadores disminuye; esto no quiere verse: para nosotros es patente.

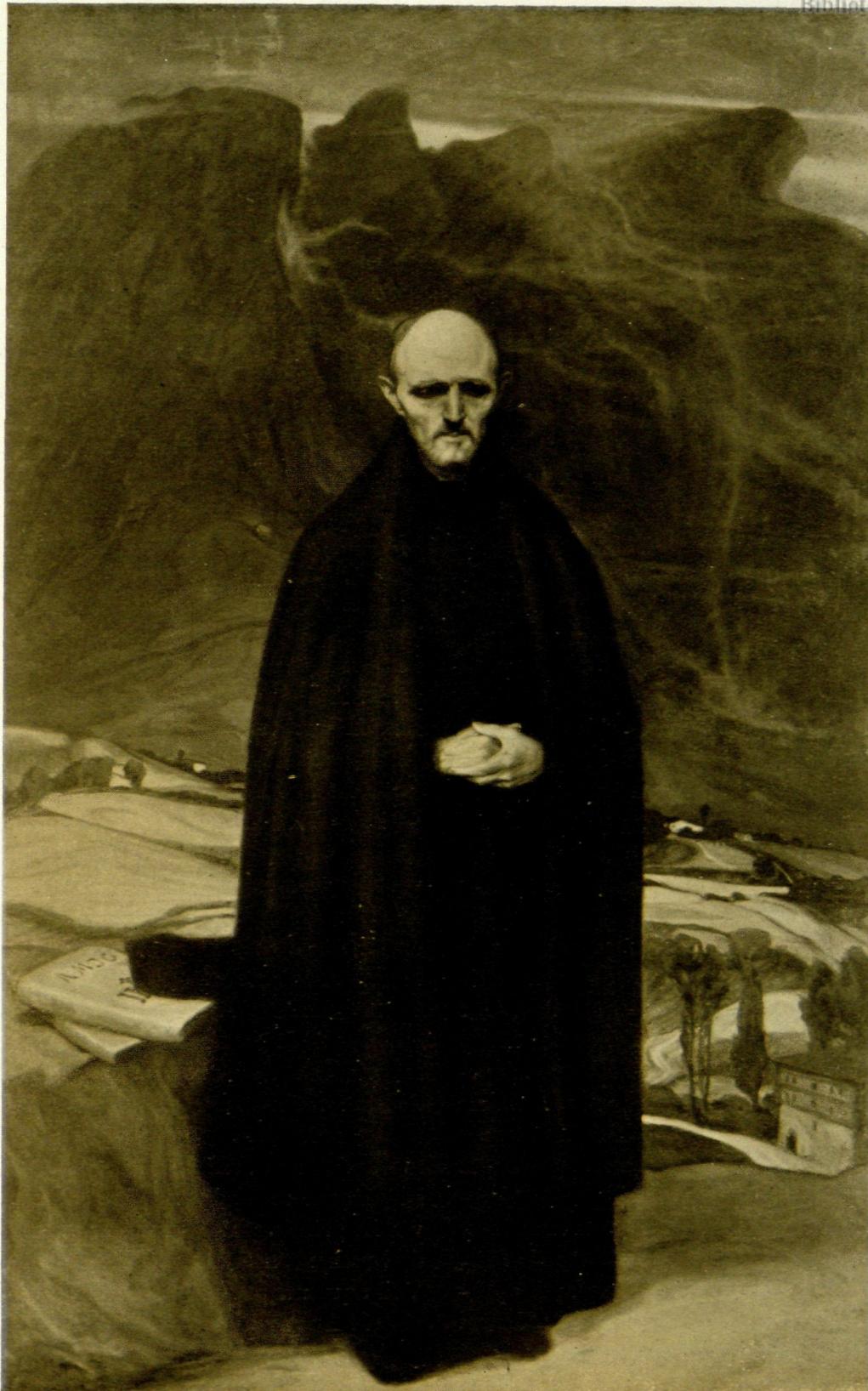
No caben en estos comentarios e informaciones sobre la pasada Exposición el señalar detenidamente esas cuestiones; prometemos hacerlo en un trabajo que actualmente escribimos. Basta ahora repetir lo que decíamos a un gran pintor: «Nuestros artistas saben ver la perspectiva material de los seres y cosas; pero no la perspectiva moral de ellos.» La actividad corre por el cauce infecundo de un trabajo puramente material entre las estepas de la insinceridad. Los espíritus no se renuevan, y los cuerpos, o visten los andrajos de viejos trajes, o creen que la renovación espiritual se consigue ataviándolos con telas y to-

cados estrafalarios y arlequinescos. Así, desfila la comparsa grotesca de medicantes y máscaras, como triste acompañamiento de los artistas que luchan por renovarse y hacer vivir el Arte. Dentro de unos pocos años, cuando ese espectáculo haya pasado al plano de los hechos históricos, los ojos de las gentes podrán contemplar en los Museos unos ejemplares más del trabajo infecundo que pesa sobre nosotros desde el siglo XVIII. Al lado de esas obras, nuestros ojos contemplarán también faros potentes que pudieron servir de guía y que sólo algunos pocos supieron ver.

* *

La Exposición de 1915 tuvo unas cuantas salas llenas con trabajos de Francisco Domingo, Marqués, Rusiñol, Romero de Torres, Benedito, López Mezquita y Gonzalo Bilbao. Realmente las obras numerosas de esos artistas fueron las que dieron realce a la Exposición. Este año, al limitar a tres el número de obras y no acudir al Certamen en busca de la Medalla de Honor algunos pintores que fueron a luchar por ella en la de 1915, ha quedado más pobre el Certamen. Por eso, relativamente, éste ha sido inferior a la pasada. Aún cuando nuestros ojos no quieren ver el estado anémico en que va viviendo el Arte el espíritu lo presiente; de aquí el que en el día nos entusiasman menos (o nada) obras que expuestas hace unos cuantos años, nos hubieran complacido. Entonces pudimos creer (muy llenos de esperanza) que entrañaban gérmenes de vida nueva; hoy, al ver que se repiten, presentimos el artificio con que están hechas.

La producción artística española bienal no es posible que produzca un número de obras suficiente para llenar la mayor parte de las salas de una gran Exposición. Tómese en cuenta, además, el hecho siguiente: a nuestras Exposiciones no acostumbran a concurrir los artistas de primera fila; bien porque, no pudiendo aspirar a una nueva recompensa, faltan otros estímulos y se retraen los autores; bien porque la casi totalidad de sus obras



SAN IGNACIO DE LOYOLA,
POR ELÍAS SALAVERRÍA

están vendidas. Esto hace que disminuya el número de trabajos en una Exposición que podrían avalorarla o darle ciertos destellos de gran brillantez.

Reflexionando un poco sobre todos los hechos que acabamos de consignar, creemos que puede hacerse un juicio general más cierto de lo que ha sido la Exposición de 1917; una manifestación descarnada del estado de nuestra vida artística presente. Según nuestro modo de ver, ha habido en ella elementos completos (aunque reducidos en número) demostrativos de esto.

Hemos hablado sólo de la pintura. Realmente, desde hace muchísimos años, viene ocupando el primer plano en la vida artística española; la escultura y la arquitectura; en un lugar secundario, siguen cualitativamente el mismo movimiento del arte pictórico.

III

LAS OBRAS

PINTURA. — Dieron la nota saliente de la Exposición los tres cuadros de Joaquín Mir. Un juicio prematuro, o un conocimiento poco amplio sobre los progresos del arte del paisaje, hicieron decir a bastantes personas que las obras de Mir eran inferiores a las de años anteriores.

Mir es un paisista de una gran potencia de visión de la Naturaleza. Es una sensibilidad enérgica ante sus espectáculos. Frente a ella no obra ningún elemento extraño; Mir y la Naturaleza, nada más. Es el artista un aparente despreocupado; alguien podría tacharle de impulsivo e irreflexivo. Ciertos hábitos de trabajo artístico han modificado el concepto de bastantes hechos.

Nosotros hemos de hacer una franca y honrada confesión. Ante los cuadros de Mir, el espíritu se sentía libre de las pasadas opresiones de la insinceridad y del grillete de los precedentes artísticos; se libraba de las cristalizaciones para entrar en la corriente de la vida; los artificios se trocaban en gérmenes vitales a impulsos de una actividad fecundante del espíritu con la Naturaleza; los ojos

podían contemplar una verdadera creación.

Para nosotros, los tres cuadros de Mir, muestran, en el grado más superior, los caracteres de su arte, dejando a un lado aquellos paisajes suyos, pintados hace unos años, y en los que la Naturaleza estaba vista de un modo más francamente ideal e interpretada con una estilización más enérgica.

No sólo hallamos en los tres paisajes citados de Mir (especialmente *Aguas de Moguda*) la expresión más perfecta, hasta el presente, de su arte, sino también el punto más culminante de la evolución progresiva del paisaje.

Un estudio concienzudo sobre esas afirmaciones nos haría traspasar los límites de este artículo; el lector podrá encontrarlo en un trabajo que en breve publicaremos.

Hay en los paisajes de Mir un fondo de humanidad que sólo en el arte contemporáneo se halla; y aún en él más por la unión íntima del hombre con la Naturaleza (Sorolla y Millet) que por desplazar hacia ella el espíritu del artista.

Tal vez haya sido preciso que un temperamento poderosamente sensible como es el de Mir, tenga además la cualidad de ser un solitario en medio de la Naturaleza, para llevar a sus obras no sólo la expresión intensa de sus relaciones sensitivas y emotivas, sino en la forma más pura de engendrarse y ser convertidas en obras de arte.

Crepúsculo y *Aguas de Moguda* son los dos cuadros de la pasada Exposición en que mejor se expresan esas cualidades estéticas y otras de una técnica tan nueva como magistralmente resuelta. Pero con valer mucho la primera de las obras citadas, para nosotros es superior la segunda. *Aguas de Moguda* es una visión primaveral; aguas tranquilas rodeadas de bosque, en la enramada saltan los pájaros. Ved aquí un pequeño rincón de la Naturaleza, el resurgir de su vida está en ella como en la modesta yerbecilla, en el árbol corpulento o en los conjuntos panorámicos. En ese rincón el alma se recoge, intensifica sus sentimientos y se desborda en un puro lirismo. Es una visión maravillosa de formas, luz y



LA PRINCESITA DE LOS PIES
DESCALZOS, POR PINAZO MARTÍNEZ

colores; pero la forma, la luz y el color son los elementos materiales que maneja el artista para expresarnos el estado efusivo de su alma, sus emociones al borde de las aguas tranquilas y entre la enramada que se viste con galas primaverales. Nosotros, contemplando el cuadro de Mir, hemos sentido las mismas emociones, tiernas y preñadas de la alegría del vivir que experimentamos en la audición del andante maravilloso de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven.

La técnica de los paisajes de Mir ha causado con frecuencia bastante desconcierto en las gentes, tal vez nunca como ahora. Para definirla no basta con decir que es impresionista, luminista y francamente de aire libre. La técnica verdadera de un arte, como forma expresiva de ideales estéticos, es siempre progresiva. Podemos decir que no hay diferentes técnicas pictóricas (en el sentido esencial del concepto), sino estados distintos de su evolución. Así, de Giotto a Miguel Angel se desarrolla el primer estado; de los Venecianos (y aún con más propiedad desde Leonardo de Vinci) hasta Goya, el segundo; de los paisistas ingleses (especialmente Bonington) hasta los maestros de Barbizon, el tercero; desde los impresionistas, segunda época de Eduardo Manet, maestros del Norte, Sorolla, los divisionistas y Mir, el tercero; paralelamente al desarrollo de ese último estado

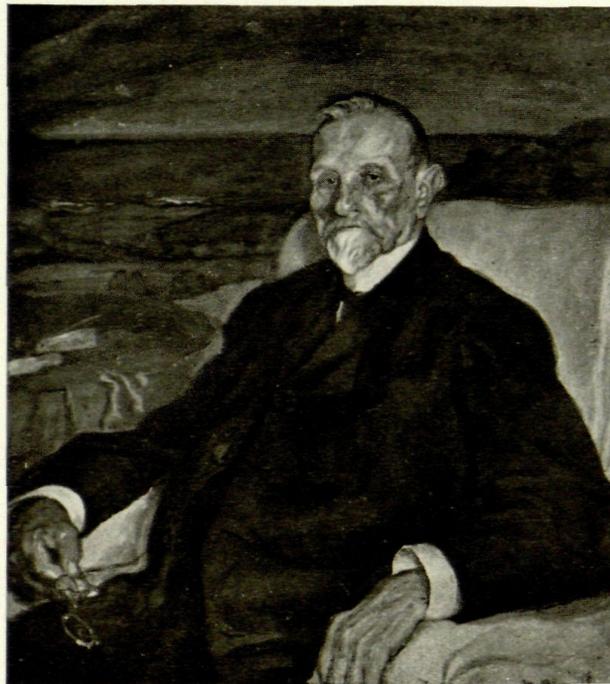
va el de Anglada, que es una modalidad especial; el impresionismo de la luz nocturna sustituido por el de la luz solar. Un artista puede detenerse en cualquiera de los estados progresivos de la técnica si en él halla elementos su-

ficientes de expresión para sus ideales estéticos; pero el arte no puede detenerse y los artistas jamás tendrán derecho para imponer a los demás su situación pasiva en materia de técnica.

El impresionismo sólo pudo venir al mundo del arte cuando la forma pictórica se liberó de la escultura y pudo estar determinada por la luz y el color. Pero esto, que fué una posible realización del impresionismo, no bastaba; era preciso que el artista trasladase su taller al campo para que pudiera darse plena conciencia del valor de la luz en la forma y el color, pues sólo al aire libre había de hallar el artista el tesoro inagotable de los cambios lumínicos y con ellos los de forma y cromatismo. Por eso ha podido decirse que el protagonista técnico (y en muchos aspectos estético) del cuadro es la luz.

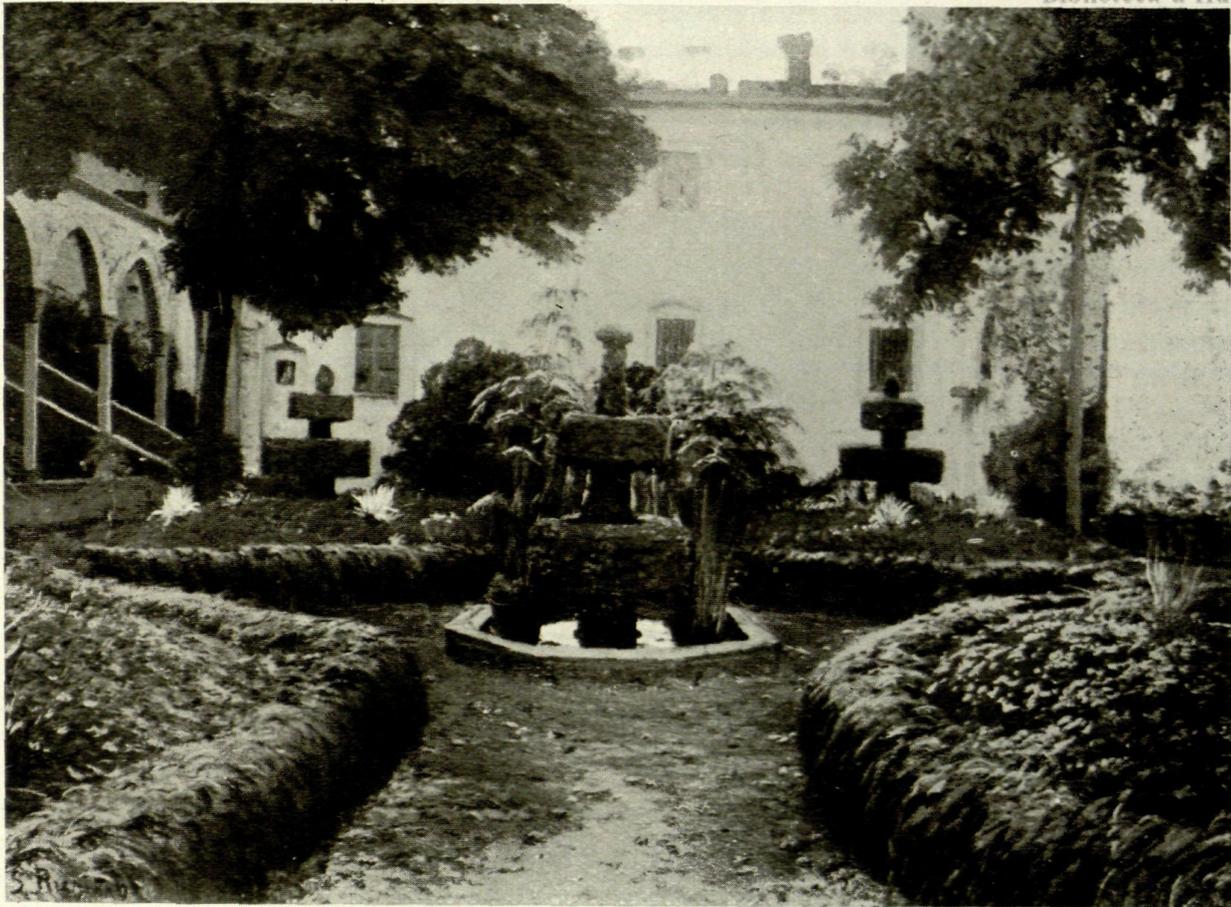
En esa relación de elementos orgánicos y todos con igual valor de la forma, luz y cromatismo, se había de llegar, con soluciones más avanzadas, al concepto técnico de totalidad de los elementos materiales del cuadro; es decir, a una visión total y no a visiones parciales. En la pintura de interior nosotros no hallamos un ejemplo más perfecto que el de Goya en su pequeño cuadro *El hospital de pestíferos*, solución maravillosa y completa de los lienzos más avanzados que pintaron Rembrandt y Velázquez (*Argos*

y *Mercurio*, *Las Meninas* y *Las Hilanderas*). Esa visión de totalidad, de enfoque único, al pasar al aire libre, había de sufrir un desarrollo mucho mayor. En este sentido algunos maestros impresionistas del Norte dieron un



NICANOR PIÑOLA

RETRATO DE D. M. P.



SANTIAGO RUSIÑOL

EL SURTIDOR

gran avance. Joaquín Mir un año y otro ha seguido esa senda. Encaminado por ello con la fuerza vidente de su temperamento y una observación constante, había de ir más lejos que los maestros del Norte. Esta es la situación y caracteres esenciales de la técnica de los últimos cuadros del pintor catalán. Por eso, en ellos, un detalle no tiene valor en sí; es todo lo opuesto al sentido estructural del paisaje del siglo xv, tan brillantemente iniciado por los hermanos Limbourg, y en cuya evolución ocupan los maravillosos de Patinir un punto culminante.

Tal es, a nuestro modo de ver, la significación elevada de Mir en la pintura española contemporánea. Sus obras constituyen un ejemplo luminoso para la orientación de nuestra juventud artística, que bien necesita de ello.

Siguiendo esa senda de estudio sincero y

concienzudo del natural, tuvo la pasada Exposición algunas obras excelentes; entre ellas debe mencionarse en lugar preferente las de Rusiñol, Hermoso, Ricardo Urgell, Martí Garcés, Rigoberto Soler, Francisco Llorens, Piñola (retrato de D. M. P.), Tomás Murillo, Muñoz Melgosa, Baixeras, Forns y Robledano.

Santiago Rusiñol con sus lienzos *Huerto del maestro de Capilla*, *El surtidor blanco* y *Jardín azul*, sigue afirmando su característica de poeta delicado de la naturaleza.

El cuadro de Eugenio Hermoso *A la fiesta del pueblo*, es, a nuestro juicio, la obra que resume y exalta sus admirables cualidades del pintor más tierno de la vida infantil del campo. Sus figuras de muchachas campesinas son deliciosas, llenas de alegría y de ingenuidad. Esa nota idílica cultivada con insistencia por el pintor, puede semejar monótona a ciertas

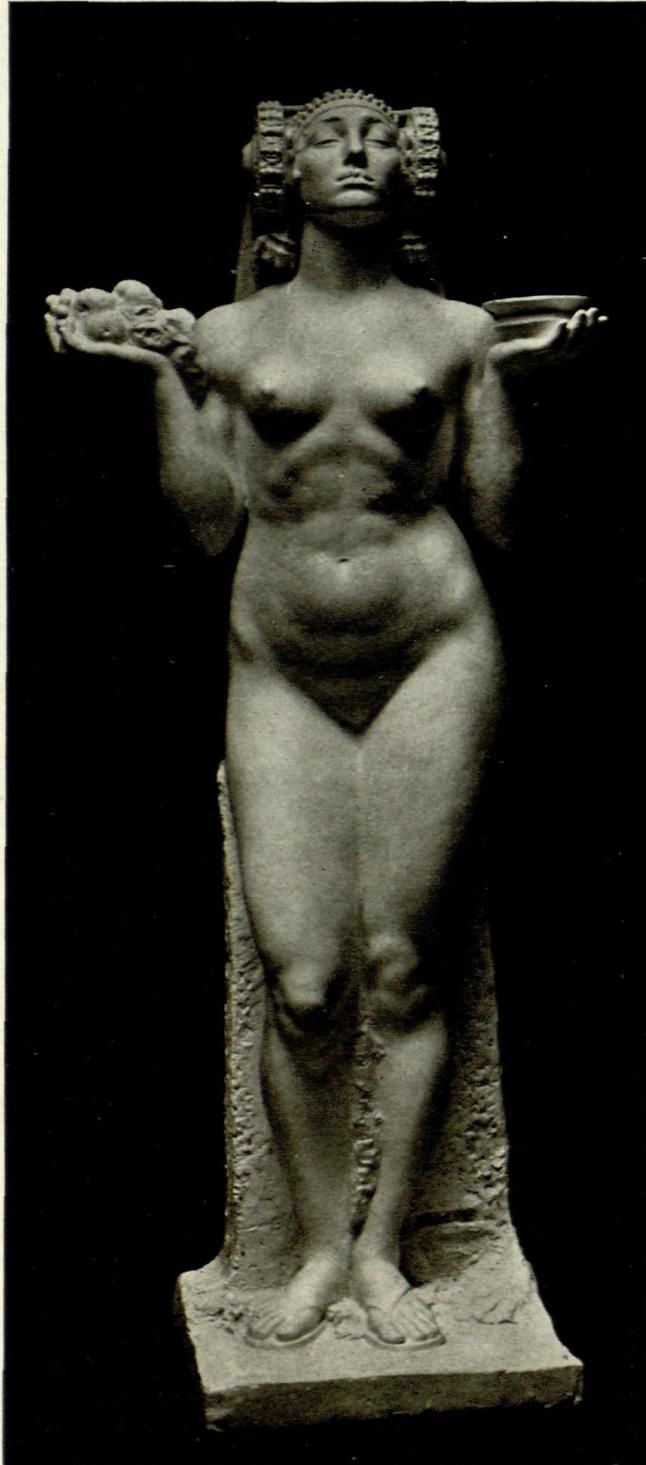
gentes que piden al artista esa falsa renovación que las mujeres exigen a la moda. Han sido muy pocos los artistas que han podido asomarse a la vida por muchas ventanas. Ese don rarísimo cuando se posee está bien que se cultive, imperiosamente así se hace. Lo que no está bien bajo ningún concepto, es que se falsifique, antes al contrario debe intensificarse, ser depurado obra tras obra. En esto radica la verdadera renovación, cultivando el artista las plantas naturales que crecen en el jardín de su arte; *del suyo*, no del ajeno.

Lo mismo puede decirse de Martí Garcés, el pintor de interiores. De los dos cuadros que figuraron en la pasada Exposición, el mejor es el de la dama blanca (adquirido por el Estado). No conocemos en la pintura contemporánea española un interior más sencillo, más íntimo y delicado, de un arte tan sincero y de una técnica tan justa. Las relaciones de luz, de color, de ambiente y de calidades materiales de las cosas, son de una justeza admirable y de una

sobriedad de dicción muy precisa y hermosa. En una escala de valores estéticos y técnicos distintos, en la Exposición última podían presentarse como ejemplos elocuentes de un arte sano y sincero, bajo todos aspectos, los cuadros de Mir, Ricardo Urgell y Martí Garcés. Nosotros nos complacemos mucho en señalar la feliz coincidencia de que sean catalanes los tres pintores como nota sugestiva de diferenciación entre la obra de esos artistas y aquellos afanes infecundos de otros que en la misma región se esfuerzan por crear un arte, tan pobre como amañado.

Por la senda de Mir, Urgell y Martí Garcés puede caminar todo artista de verdad, seguro de que su labor será fructuosa y contribuirá al acrecentamiento del arte nacional; cada artista, según la potencia de su temperamento, irá más o menos lejos y su obra será más o menos intensa, pero siempre sólida y progresiva.

Posee Cataluña no sólo a esos tres pintores, sino a Hermen Anglada y a Rusiñol, con un contenido artístico



IGNACIO PINAZO

OFRENDA

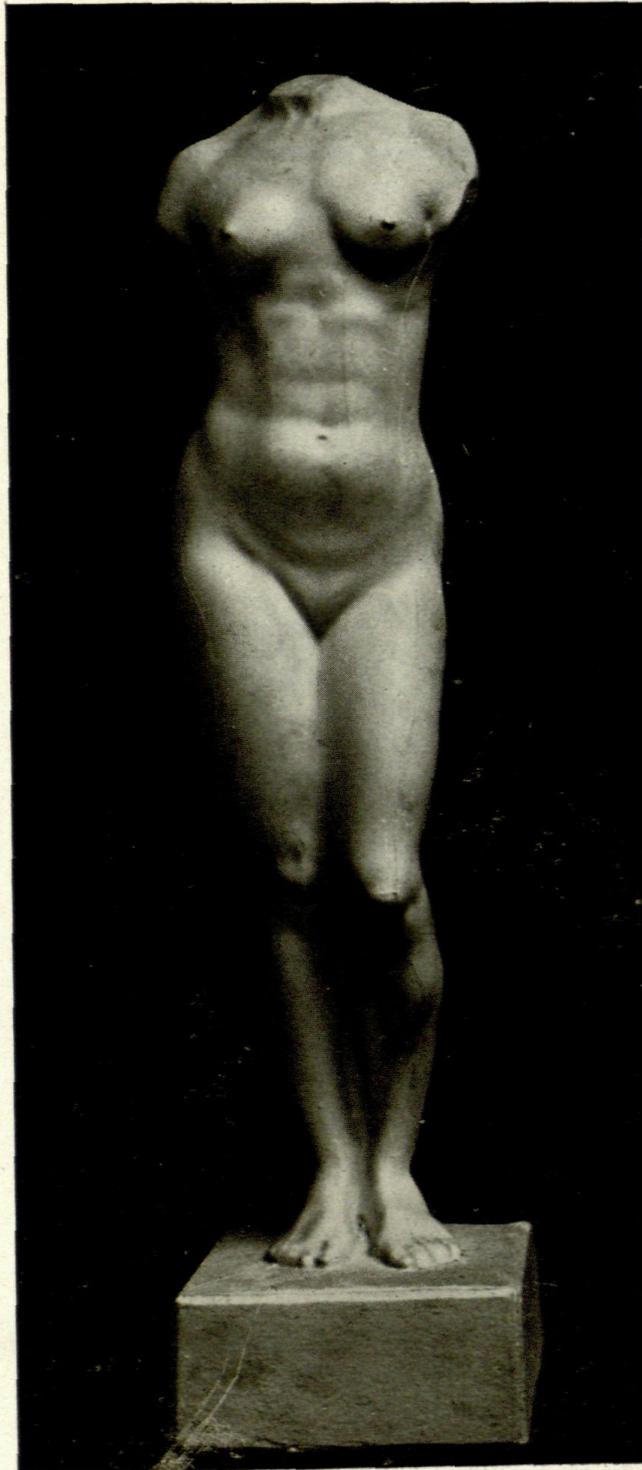
digno de ser tenido en la más alta estima y lleno de potentes gérmenes. Rusiñol, como antes indicamos, con su visión poética y tranquila del paisaje y su maestría en saber escoger el punto más expresivo de enfoque del natural y en saber limitar de un modo justo el paisaje elegido. Anglada trae tantas cosas, tan nuevas y tan intensas al campo de la pintura mundial, que debe ser colocado en la primera fila de los innovadores y de orientadores. Esos maestros, cada uno en su plano estético y técnico, son los que constituyen el verdadero arte pictórico contemporáneo catalán. Y si extendemos su campo de acción costeando nuestro maravilloso Mediterráneo, llegamos a Valencia encontrando dos artistas que han sabido elevar a una gran altura el arte moderno; Joaquín Sorolla en primer lugar, y José Mongrell luego. Todos esos maestros son hoy los verdaderos sostenedores del arte levantino, sin que claudique por un momento su condición nativa; sin que vuelvan la espalda a la tierra

en que nacieron. Así constituyen una fortísima expresión artística de esa gran comarca española frente al arte castellano y al que pueda desarrollarse en el Norte, el día, feliz para España, en que el Norte tenga verdaderos pintores de los

espectáculos de su Naturaleza y del alma de sus hombres.

Dos cuadros tuvo Ricardo Urgell en la última Exposición. Uno el interior de una iglesia en la cual se celebra la misa de difuntos; el otro, un camerino de artistas en el momento en que dos de ellas descansan después de la ejecución de sus danzas. Esos cuadros dan dos notas absolutamente diferentes de arte, aunque idénticas de técnica. En el primer cuadro la nota negra, triste, solemne y de recogimiento espiritual, está tratada con gran sentimiento. Su técnica es sobria, va a la solución precisa de los elementos expresivos, desdobra los matices negros, avalora los términos perspectivos, principalmente por relaciones de luz, de ambiente y de pequeños intervalos cromáticos.

En el otro cua-



JUAN CRISTÓBAL

DESNUDO DE MUJER

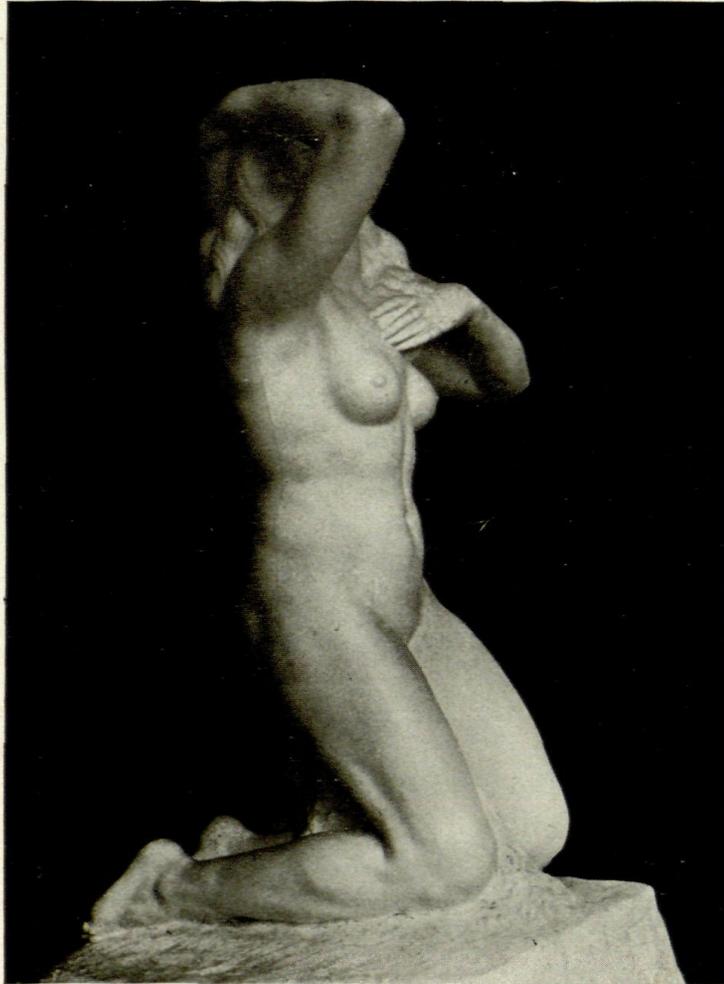
dro el color se exalta con los trajes vistosos de las danzarinas y de la luz artificial cálida. Una atmósfera densa y pesada envuelve los elementos de la escena, es un ambiente de fatiga física, una sensación de colores enérgicos que se hallan suavizados por la luz, por el aire turbio y por el amontonamiento de las telas, una sensación de aromas y olores acres, y en el fondo de todo ello la excitación erótica medio dormida y pronta a exaltarse.

Con ser excelente la ejecución del cuadro anterior, tal vez aventaje la de ese último. La visión de conjunto es firme, se procede por empastes de color, matizando en pequeños intervalos y con una dicción franca.

Un joven artista aparece en esa Exposición: Rigoberto Soler, discípulo de José Mongrell y valenciano como éste. El asunto de su cuadro se desarrolla en la huerta valenciana, una figura de campesino y una mujer que lleva en brazos a un niño. El sol intenso baña la escena. Los personajes están vistos con carácter bien definido, nada del modelo de oficio, el cuadro pintado en el sitio sin convencionalismo. La ejecución es vigorosa y de lucha por traducir el natural y la vida sobre el lienzo. ¿Que hay soluciones incompletas,

lagunas y tanteos? Es preciso que así sea. Su autor es joven, casi un niño, y lucha. ¡Que Dios le depare una larga vida artística de juventud y de lucha! ¿Que hay fuertes recuerdos del maestro? Es natural, y por lo mismo siempre sucedió así. La cuestión está en que el artista posea temperamento y sepa desen-

volverlo. Su personalidad irá conquistándola en el trabajo penoso de colocarse frente al natural y a la vida para arrancarles sus tesoros estéticos. Me dicen que el maestro harecomendado al discípulo el alejamiento de éste, de todo lo que puede ser ver pintura suya y de los demás. ¡Excelente consejo dado a tiempo! Nosotros tenemos a Mongrell por el artista más equilibrado y más consciente como maestro; sabemos lo que valen sus consejos; ahora esperamos saber cómo los



JULIO VICENT

AMANE CER

aprovechará el discípulo para que pueda desarrollarse frondosamente en el campo de la pintura patria.

De otro artista desconocido por nosotros y al que suponemos joven, hemos de hablar también con verdadero cariño: José María Muñoz y Melgosa, burgalés; reside en Bilbao. Esto es lo que nos dice el catálogo de la Exposición y esto es lo único que sabemos del artista como hombre. Su cuadro *Aguichu* (un

caminante andrajoso, en plena vida, de rostro duro y enérgico, es de un arte lleno de vigor y un tanto sombrío; el personaje es de un realismo brutal, expresado sin eufemismos de dicción.

Frente a este grupo de pintores figuraron en la pasada Exposición otros de tendencias opuestas, que por caminos un tanto divergentes proceden del mismo punto de partida. A la cabeza de todos ellos hay que colocar a Valentín Zubiaurre.

Se caracteriza ese grupo por una marcada orientación hacia un arte intelectual, expresivo de caracteres, tendiendo a síntesis y hasta simbolismos. Huye de todo lo que pueda ser concreto y busca el carácter, no precisamente en la suma de particularidades y rasgos de la realidad, sino en una idea que des-
envuelve luego en particularidades y detalles de expresión.

Ese camino opuesto al del grupo anterior, en cuanto al ideal, lo es asimismo en la técnica. Aparentemente, ésta queda reducida a un lugar muy secundario en el trabajo del artista, en el fondo hay gran preocupación por los medios expresivos. Se parte de una técnica un tanto arcaica para que los problemas planteados modernamente no puedan jamás sobreponerse a la idealización del asun-

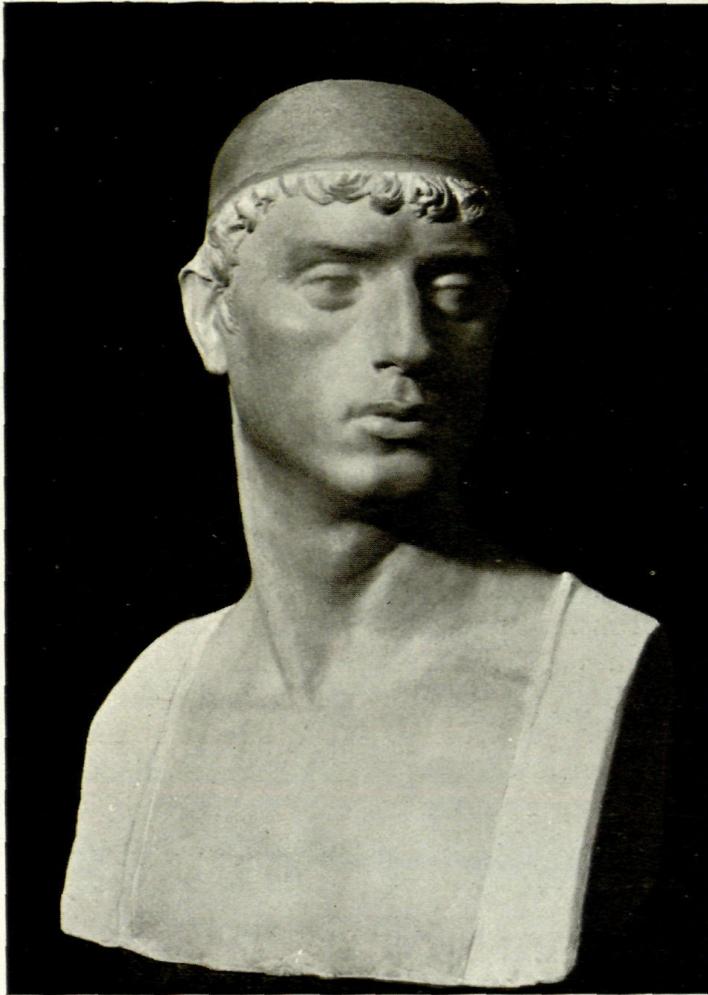
to del cuadro. De este modo la técnica es de fácil dominio, tanto en la labor del artista como en la comprensión del público y queda reducida a la categoría de sierva, *aparentemente dócil*. Se huye de la expresión de los fenómenos pictóricos naturales (luminismo, ambiente, visión impresionista de la forma,

concepción sintética de los elementos materiales del cuadro), de la relación coordinada de ellos para manejarlos a plena voluntad del artista, según convengan al asunto previamente pensado, hasta en sus menores detalles. Todo esto da a los cuadros de ese grupo un cierto carácter arcaizante que a veces constituye la nota más saliente.

El cromatismo, o se maneja en acordes enérgicos sin que el ambiente atmosférico los suavice y hasta modifique, o bien se tiende a tonos

en sordina, empleando los menos luminosos de la paleta y no usando nunca ninguno saturado. En este sentido pueden citarse como ejemplo a Corredoyra y a Gutiérrez Solana.

Existe asimismo un tercer grupo de pintores que partiendo de los primeros descritos, se aproximan a los segundos por causas diferentes, a veces esa aproximación se realiza inconscientemente y por lo tanto sin la voluntad espontánea de sus autores.



MARCOS COLL

CAMPEÓN

En las tendencias de los dos grupos últimamente citados figuraron como artistas y obras más importantes: Valentín Zubiaurre y su cuadro *Versolaris*; Elías Salaverría, autor de *San Ignacio de Loyola*; Corredoyva de *Ritos de la catedral compostelana* y *Escuela de cantores*; Gutiérrez Solana de la *Procesión de los escapularios* y la *Procesión de Semana Santa*; Gustavo de Maeztu de *La tierra ibérica*; José Pinazo Martínez de *La Princesa de los pies descalzos*; José Xiró de *A la victoria de Samotracia*, etc., etc.

* *

Hubo también en la pasada Exposición un nuevo grupo de pintores que merecen ser clasificados aparte; tienen una gran concomitancia con los primeros, entre los cuales sería posible incluir. En las obras de esos artistas hay propósitos muy laudables y trozos excelentes de pintura. Hernández Nájera expuso el cuadro *Romería de la Virgen del Rocío*, a nuestro juicio el mejor de cuantos ha producido; Carlos Vázquez, un interior lleno de sentimiento; Moreno Carbonero, dos retratos de gran parecido; Martínez Cubells, Cecilio Plá, Simonet, Carlos Verger (que vuelve al campo de la pintura después de una larga e intensa producción como aguafuertista); Bermejo, Alcalá Galiano, Luís Bea, Casas Abarca, Florensa, Galofre Oller, Gili Roig-Grosso, López Castrillo, Masriera y Raurich.

* *

GRABADO. — El cultivo del grabado al aguafuerte tiende, entre nosotros, a un manifiesto progreso. Indudablemente nos sería muy útil el celebrar algunas exposiciones de los grandes aguafortistas contemporáneos extranjeros para evitarnos ciertos amaneramientos y en cambio hallar nuevas orientaciones y estímulos.

Se propende a realizar el grabado original abandonando la copia de una obra pictórica. Sin embargo, la más alta recompensa que se ha dado este año al grabado ha sido a la re-

producción en ese procedimiento del cuadro *San Bartolomé*, ejecutado por D. Leandro Oroz. En una copia, el artista siempre pone algo de su propia personalidad, lo que amenigua los caracteres propios del autor de lo copiado. Si el grabador hace un gran esfuerzo para no poner nada de su modo de ser artístico y dejar solo los caracteres originales, el grabado queda reducido a un procedimiento puramente manual que se da la mano con los usados modernamente en las copias fotomecánicas. En este sentido, la actividad del artista debe emplearse en lo que le es propio y abandonar al fotograbado toda copia. El fotograbado directo, la fototipia, el heliograbado, manejados hábil y conscientemente, nos dan excelentes reproducciones monocromas de un cuadro y por añadidura lo económico de su coste, permite que se difunda mucho entre el público.

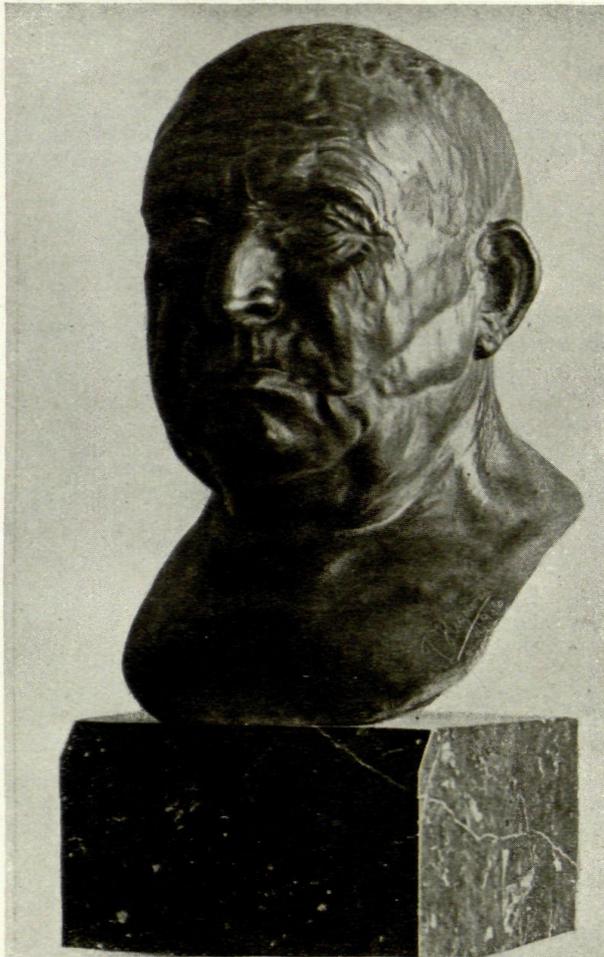
Todos estos razonamientos hoy día son una vulgaridad, pero conviene repetirlos, porque aun no han definido el campo de acción propio del grabado artístico, que es el de hacer un trabajo original, susceptible de muchas copias, constituyendo la obra de arte más barata que puede adquirir el público.

En las aguafuertes contemporáneas, especialmente las españolas, hallamos un exceso de labor manual que con frecuencia se traduce en la plancha en un exceso empalagoso de trabajo, desnaturalizando las condiciones esenciales del grabado al aguafuerte (rapidez de trazo, fluidez, energía, expresión rápida y vigorosa de las imágenes que quiere traducir el artista) y en la estampación en muchos trucos de mano.

Esos defectos dimanen de dos causas: el exceso de enseñanza mecánica del grabado al aguafuerte y la falta de una personalidad artística enérgica en la ejecución de la obra. La técnica de ese grabado es sencilla y muy limitada. Cuando se domina el arte del dibujo, no hay procedimiento que le iguale en fijar rápida y enérgicamente las imágenes creadas por el artista; compárense los dibujos al carbón o lápiz plomo de Goya, con sus aguas fuertes, y se advertirá enseguida.



POEMA, POR
JOSÉ ORTELLS



J. HIGUERAS. VETERANO DE LA GUERRA DE ÁFRICA

Mucho nos extraña que Sorolla, Zuloaga y Mir no cultiven el grabado al aguafuerte como lo hicieron artistas de temperamento tan enérgico como Rembrandt y Goya.

Un número crecido de aguas fuertes tuvo la pasada Exposición, distinguiéndose las de Franco, Oroz, Castro Gil, Espina y Capo, Esteve, Botey, Labrada, Lhardy, Cámara Moreno, Espino Gisbert, Estrany, Ferrer Matas, Pedraza Ostos, Navarro Martín, Pascual Escribano, los señores Tersol, doña Milada Sindlerova y Vázquez Díaz.

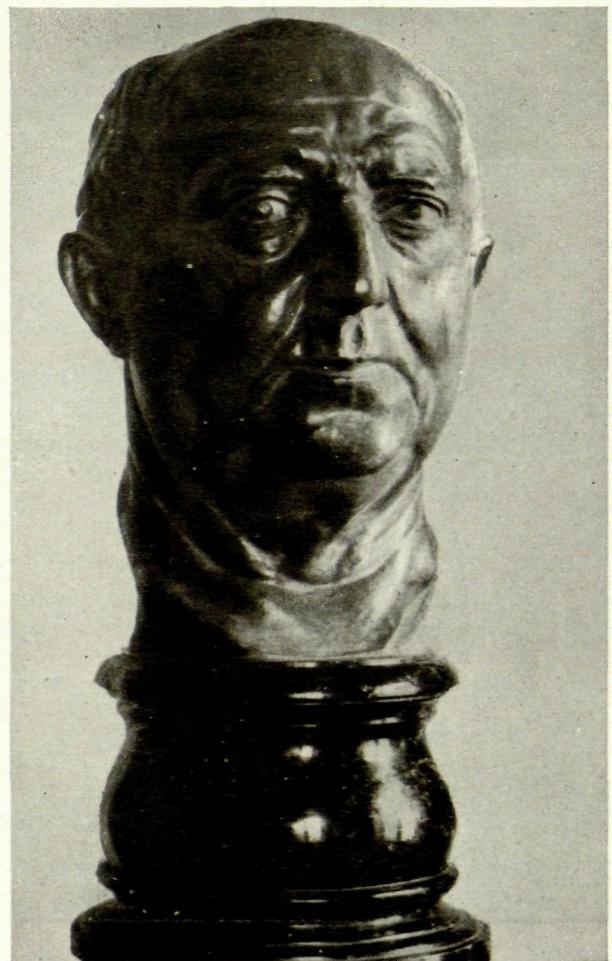
* *

ESCULTURA. — La primera impresión que producían las obras escultóricas era excelente, tanto, que hacía pensar en un avance muy importante del arte plástico en España. Un examen algo detenido de los trabajos,

modificaba ese primer juicio. Realmente la apariencia era superior a la realidad.

Se daba precisión con dos hechos que, bien interrogados, eran de una enseñanza elocuente. Las obras hechas con un franco sentido realista, fuertemente inspiradas en el natural, no desmerecían de valor en un examen atento, antes al contrario; en cambio los trabajos concebidos dentro de una orientación ideológica (más que idealista), y en las que el natural había servido sólo como consulta para ciertos detalles de la forma, quedaban en un plano inferior de calidad; únicamente se salvaba el grupo, del señor Ortells, titulado *Poema*.

En el análisis de estas obras se descubrían pronto los siguientes caracteres: una idea no asimilada y menos sentida; es decir, el artista no se había identificado plenamente con ella;



JACINTO HIGUERAS

TERRATENIENTE ANDALUZ

unas soluciones artísticas basadas en recuerdos de otras obras (arte de arte y no creación); un desenvolvimiento plástico tendiendo a lo grandioso, sin energías para llevarlo a cabo, por lo que las formas daban una sensación de cosa hueca, una técnica sumaria no resulta personalmente sino aprendida de otras obras, con expresiones de calidad material conseguidas más que por una sucesión de planos en pequeños intervalos por un truco manual modelado por redondeces muy suaves.

¿Causas posibles de esos hechos y resultados suyos? Fundamentalmente, para nosotros, radican en los procedimientos de enseñanza en la época del aprendizaje artístico y en posibles condiciones del temperamento español para la escultura.

Son éstas francamente realistas. Dentro de ese realismo, se descende hasta el dato anecdótico de

fuerte sensación (gran parte de nuestra imaginaria policroma religiosa), o se asciende

hasta la sublime y divina magestad del dolor, v. gr. en el *Cristo del Amor*, de Martínez Montañés, en Sevilla (y que no debe confundirse con el de la Catedral hispalense).

Dentro del realismo que es tan propicio a los españoles, con un buen cultivo, se podría llegar a la plástica italiana del siglo xv; es decir, a un arte plenamente estructural de la forma, visto directamente en la realidad: en este sentido, Velázquez (a pesar de su visión pictórica de la forma) y Ribera constituyen dos grandes fuerzas orientadoras, que unidas a Montañés, sobre todos los demás escultores, dan, a nuestro modo de ver, la senda posible para la escultura nacional.

En cambio, cada día creemos de orientación falsa y de resultados perniciosos el estudio inmediato de la escultura



FEDERICO MARÉS

RETRATO DEL MAESTRO PAHISSA



MOISÉS DE HUERTA (?)

BUSTO

clásica (griega, greco-romana), o del siglo xvi. Nuestra enseñanza no sólo tiende a imponer a la juventud unas orientaciones ideales y artísticas, opuestas al temperamento nacional, sino que, desde el primer momento se le situa al futuro escultor, de espaldas a la realidad del natural, y de frente a las obras de arte de tiempos pasados. Con ese procedimiento docente, se le educa en el renunciamiento de su propia personalidad y en las habilidades para cojer del cercado ajeno los materiales artísticos.

Cuando sale de la escuela queda en posición libre, no para hacer un arte personal, sino para el merodeo en el arte antiguo o en aquel moderno que más solicite su atención.

Por eso, siguiendo esos caminos, es posible llegar a las apariencias buenas; pero no a las realidades sólidas y progresivas. Así nos explicamos el resultado conseguido por los escultores que acudieron a la pasada Exposición; excelentes cuando se colocaron sinceramente frente al natural, sin acordarse de las *obras maestras* y de sus antiguos procedimientos de estudios escultóricos; falsos, cuando cambiaron de posición.

Con inseguridades en las soluciones artísticas y técnicas, con algunos tropezones y lagunas, tienen un valor positivo las obras concebidas y ejecutadas dentro de la primera tendencia. En ellas se revela la lucha y el estudio serio y esas condiciones hay que aplaudirlas y estimularlas para que puedan dar excelentes frutos.

Así debemos mencionar con elogio las obras siguientes: el busto retrato, obra de

Moisés de Huerta; la cabecita de labradora valenciana, de Vicente Navarro; el admirable desnudo femenino, de Juan Cristóbal; los dos bustos de Jacinto Higuera; los jugadores de foot-ball, de Coll; el busto de negrita, de Martínez Ballester; el de cargadora bilbaína, de Quintín de Torre, y alguna de las esculturas de Julio y Carmelo Vicent.

El grupo del señor Ortells, *Poema*, ha sido la obra escultórica más excelente de la pasada Exposición. Especialmente la figura de mujer tiene vida intensa, es noble de expresión y está ejecutada admirablemente. Su autor ha sentido la idea, la ha concebido con verdadera grandeza, y el natural sirvióle para algo más que una mera consulta, antes al contrario, para un estudio detenido. Es un caso de excepción del pasado Certamen, pero no por completo (que esto era imposible). Hay resabios de arte, sobre todo en las soluciones artísticas del grupo citado.

* *

ARQUITECTURA. — Dos tendencias se han definido con toda precisión: la supervivencia de formas y conjuntos arquitectónicos pretéritos y la franca evolución de los tipos tradicionales españoles en busca de una arquitectura nacional y contemporánea. Sostuvo esa orientación D. Leonardo Rucabado en los proyectos y dibujos expuestos; la primera encarnaba en las obras de D. Pedro Mathet y D. Joaquín



FEDERICO MARÉS

RELIEVE PARA UN MONUMENTO

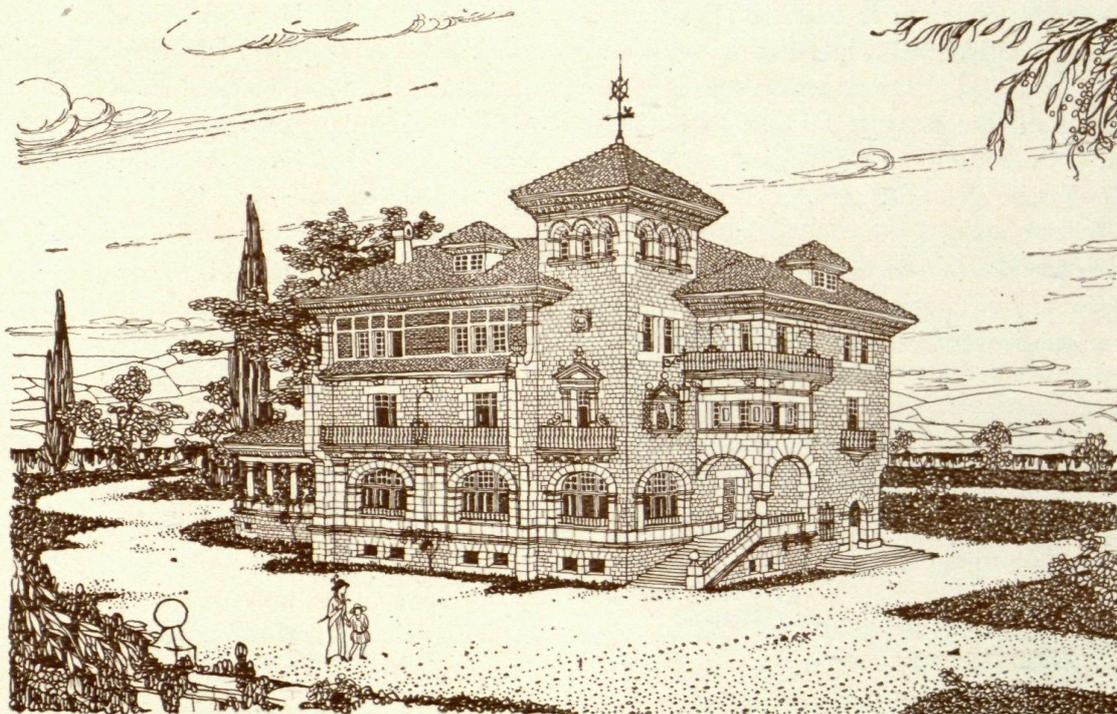
Plá. El problema del nacionalismo arquitectónico (en general de las artes aplicadas o decorativas, de las que es centro la arquitectura) es sumamente complejo, y a nuestro modo de ver no se ha planteado bien y con clari-



TRICROMIA, THOMAS - BARCELONA



PROYECTO DE RESTAURACIÓN DE LA BIBLIOTECA MENÉNDEZ PELAYO
Y ANTE-PROYECTO DE LA BIBLIOTECA Y MUSEO MUNICIPALES
PARA LA CIUDAD DE SANTANDER, POR L. RUCABADO, ARQUITECTO



LEONARDO RUCABADO

ANTEPROYECTO DE CASA PALACIO EN BILBAO

dad. Creemos firmemente que cuanto se ha hecho, dicho y escrito, tiene un fondo positivo de entusiasmo y de excelentes deseos, pero sigue en estado de nebulosa, sin que vaya tomando formas precisas por varias causas. Un examen de ellas nos había de conducir, necesariamente, no sólo a un trabajo de análisis negativo, sino a exponer la cuestión en todos aquellos aspectos y orientaciones positivas, tal como nosotros concebimos ese problema del arte. Esto daría unas proporciones muy grandes al escrito presente, a él tendríamos que llevar una parte considerable de un trabajo que tenemos hecho y que tal vez demos en breve a la publicidad. Suspendamos hasta entonces todo análisis de la obra del señor Rucabado, tanto la gráfica como la de aquella Memoria que, suscrita también por don Aníbal González, fué presentada en 1914 al IV Congreso Nacional de Arquitectos.

Por hoy basta decir que la empresa del señor Rucabado es loable y digna de ser continuada con gran entusiasmo por muchos arquitectos y artistas.

La obra expuesta por los señores Mathet

y Plá se mueve en un terreno definido: la supervivencia de lo histórico; en ese plano han realizado un gran esfuerzo merecedor de toda alabanza. Examinando los siete cuadros expuestos (plantas, fachadas, secciones y perspectivas de conjunto), se ve en ellos un franco sentimiento de romanticismo cristiano como elemento generador del alma. No es posible fijar con más precisión el admirable programa que se han impuesto sus autores.

Escoger un lugar apartado de la ciudad en el que reine el silencio y el recogimiento del espíritu, libre de la vida vertiginosa contemporánea. En tal sitio, el alma se despoja poco a poco de lo que es terreno, de las ideas y de los sentimientos mundanos; vé su liberación carnal y puede ponerse más en contacto con Dios.

No basta con la solicitud del lugar, el arte tiene que producir formas sugestivas del misticismo cristiano; formas que en nada le recuerden la arquitectura de la urbe moderna y profana, y formas, por añadidura, en las que se haya cristalizado la expresión más sublime del templo consagrado a la religión católica.

Quienes sostienen la teoría de la supervivencia del gótico en las iglesias, se fundan no sólo en lo que apuntamos antes, sino también en el principio orgánico del arte arquitectónico. Todo edificio es un órgano que ha de cumplir bien ciertas funciones de la vida social. El culto católico no ha variado, no hay motivo pues para que varien las formas generales del templo gótico. Y por si esas razones fuesen pocas, aducen otras más; la arquitectura en arco encuentra su perfecta y amplia solución en la llamada gótica. Su técnica constructiva, como todas las técnicas perfectas, no es privativa de un lugar y tiempo; al contrario, tiene un fondo universal. Podrá modificarse el ropaje decorativo, que es lo que se ha venido haciendo de un modo admirable en la catedral nueva de Vitoria, y en lo que se ve brillantemente en los trabajos citados de los señores Mathet y Plá.

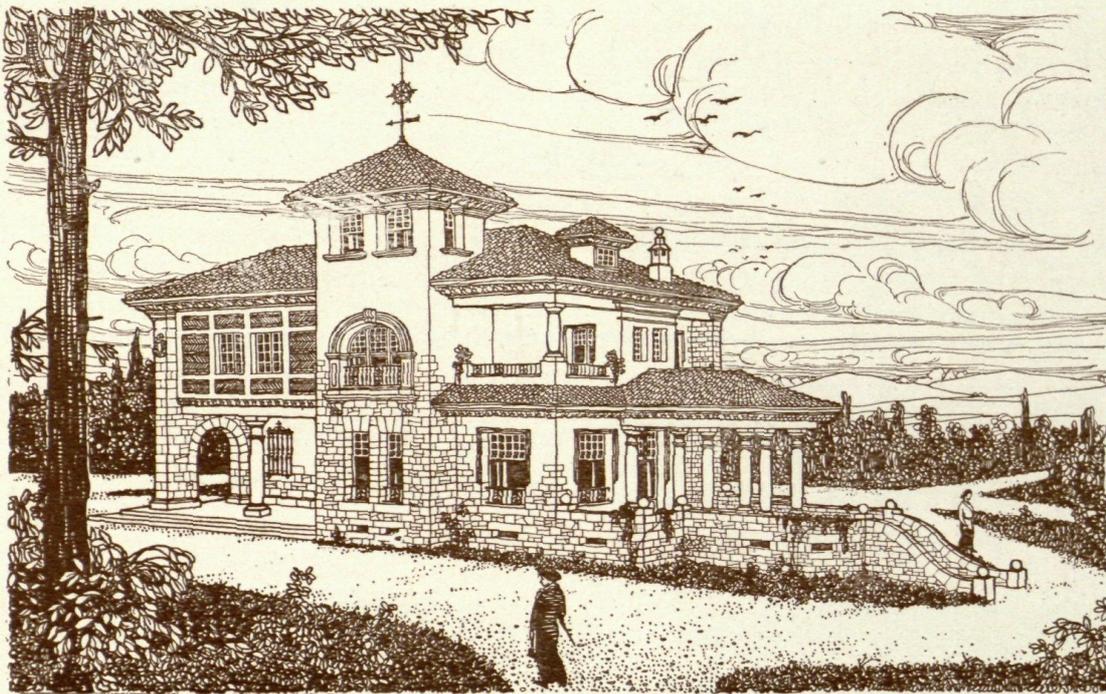
Al lado de la Catedral colocan los señores Mathet y Plá el Palacio arzobispal con formas del Renacimiento, pero uniéndolas a las gó-

ticas del templo. Hay en ello dos caracteres que conviene apuntar. Por un lado, una modernización arquitectónica en el primer edificio, como expresión renovadora, sino del dogma, si de los hombres de la Iglesia; por otro lado, como enlace de lo divino con lo humano; del recinto sagrado con la Ciudad. Esos conceptos de una elevada idealidad han tenido una expresión artística feliz. Tenemos en España ejemplos admirables de esos enlaces de un estilo con otro; para nosotros, el caso más estupendo lo da la Plaza del Triunfo en Sevilla. Indudablemente, los autores del proyecto en cuestión han recordado ese ejemplo, para saturarse de su espiritualidad estética.

La obra de los señores Plá y Mathet tiene detalles de gran belleza, desarrollados a base de nuestro arte arquitectónico y decorativo de los siglos xv y xvi. La catedral es suntuosísima. Las torres del hastial con sus chapiteles calados; las portadas y las fachadas lateralmente decoradas; el bosque de contra-



L. RUCABADO. ANTEPROYECTO DE CASA DE CAMPO EN CASTRO-URDIALES (SANTANDER)



LEONARDO RUCABADO

ANTEPROYECTO DE GASA DE CAMPO PARA NOJA (SANTANDER)

fuertes y arbotantes rodeando el templo; los grandes rosetones y ventanales convierten la catedral en una inmensa linterna de piedra y vidrios de colores, de gran magnificencia artística.

El palacio del prelado tiene toda la grandeza, severidad y riqueza de las mansiones señoriales españolas del Renacimiento.

Ese admirable conjunto va rodeado de un jardín; esto le da un carácter de espiritualidad moderna y ensancha las grandes perspectivas del recinto sagrado.

Al ocuparnos de la obra de los señores Mathet y Plá, hemos procurado colocarnos en el plano ideal de sus autores y analizarla desde él, porque entendemos que esa es la primera posición que debe adoptar la crítica. Cansados estamos de verla proceder de modo diferente y entonces no hay posibilidad de un análisis lógico, porque el crítico pide a la obra de arte lo que él quiere que tenga y que casi siempre es diferente a lo que se ha propuesto el artista.

* *

Figuraron en la pasada Exposición, obras de arquitectura, de gran estudio y dignas de

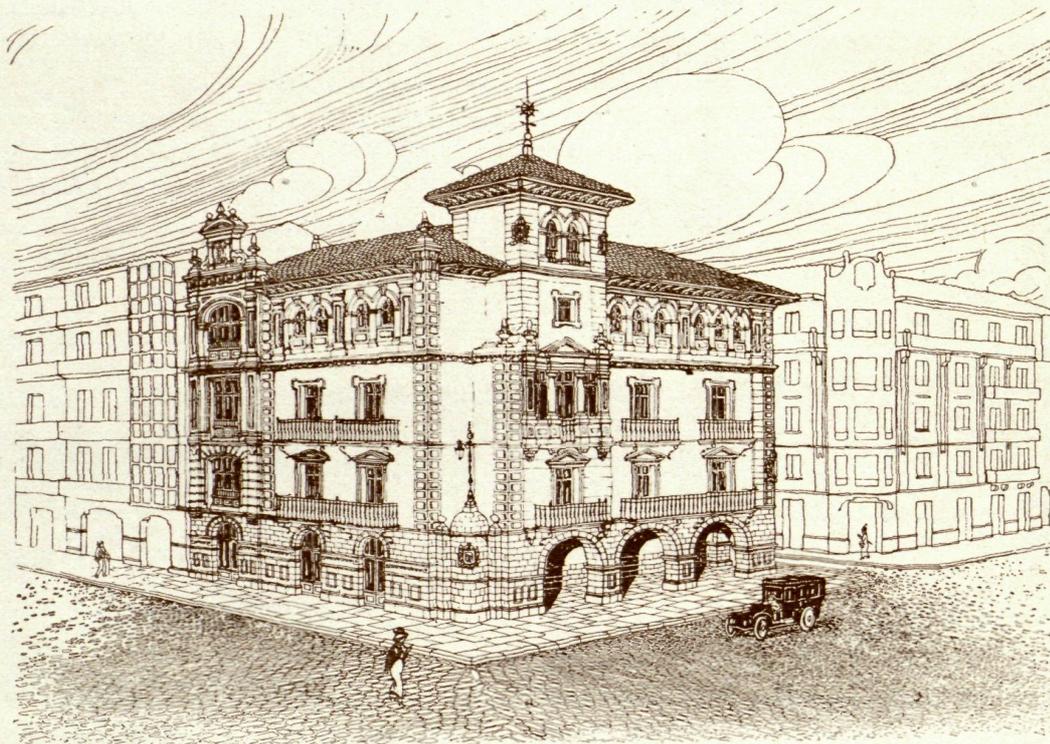
toda estima, por el esfuerzo laudable de sus autores. Entre ellas deben citarse: el proyecto monumental para Palacio del Gobierno del Uruguay, hecho por D. Manuel Mendoza; el del Mercado de Colón, y Palacio Municipal de Valencia, construídos por D. Francisco Mora; el proyecto de Parlamento español, de D. Joaquín Roji; el de *Reconstrucción de una ciudad con elementos arquitectónicos usados en nuestro país, desde la época romana hasta el siglo XV*, por D. Francisco de P. Nebot; un proyecto de palacio, de D. Julio Saenz, y el de una casa de alquiler, de D. Javier Cabello.

* *

He ahí, brevemente enumerado, en sus líneas más salientes, lo que por algún concepto mereció en la pasada Exposición Nacional de Bellas Artes, de ser recogido y comentado, por el fondo de seriedad que revestía.

Cuanto queda mencionado en estas páginas, fué, en realidad, aquello que reclamaba la atención de los inteligentes desapasionados.

RAFAEL DOMENECH.



L. RUCABADO. ANTEPROYECTO DE RESTAURACIÓN DE CASONA SOLARIEGA (CASTRO-URDIALES)

PREMIOS CONCEDIDOS POR EL JURADO

SECCIÓN DE PINTURA

Primeras medallas

D. Joaquín Mir. — Por su obra: *Aguas de Moguda*.

D. Eugenio Hermoso. — Por su obra: *A la fiesta del pueblo*.

D. Valentín Zubiaurre. — Por su obra: *Versolaris*.

Segundas medallas

D. Nicanor Piñole. — Por su obra: *Retrato*.

D. Ricardo Urgell. — Por su obra: *Día de difuntos*.

D. Jesús Corredoira. — Por su obra: *Escuela de cantores*.

Terceras medallas

D. Juan Luis López. — Por su obra: *Flo-risel*.

D. Aurelio García Lesmes. — Por su obra: *El barranco de las brujas*.

D. José Gutiérrez Solana. — Por su obra: *Procesión de los escapularios*.

D. Rigoberto Soler. — Por su obra: *Entre naranjos*.

D. Angel Larroque. — Por su obra: *Recolección del manzano*.

D. Cristóbal Ruíz. — Por su obra: *La familia*.

D. Julio García Condoy. — Por su obra: *En la ermita*.

D. Gustavo de Maeztu. — Por su obra: *Tierra Ibérica*.

SECCIÓN DE GRABADO

Segunda medalla

D. Leandro Oroz. — Por su obra: *Reproducción de Ribera*.

Terceras medallas

D. Hermenegildo Lanz. — Por su obra: *Plafón de aguas fuertes*.

D. Daniel Vázquez Díaz. — Por su obra: *Impresiones de la guerra*.

SECCIÓN DE ESCULTURA

Primera medalla

D. José Ortells. — Por su obra: *Poema*.

Segunda medalla

D. Juan Cristóbal—Por su obra: *Desnudo*.

Terceras medallas

D. Vicente Beltrán. — Por su obra: *Año-ranza*.

D. Federico Marés. — Por su obra: *Fragmento de monumento*.

D. Julio García Benlloch. — Por su obra: *Bruma boreal*.

D. Rafael Bargues. — Por su obra: *Cabeza de negrita*.

SECCIÓN DE ARQUITECTURA

Primera medalla

D. Leonardo Rucabado. — Por el *Intento de restauración de un estilo arquitectónico español con características de tradición regional*.

Tercera medalla

D. Francisco Mora Berenguer. — Por el proyecto de *Mercado de Colón en Valencia*.

ADQUISICIONES

Con destino al Museo de Arte Moderno y por la cantidad de siete mil pesetas por cada

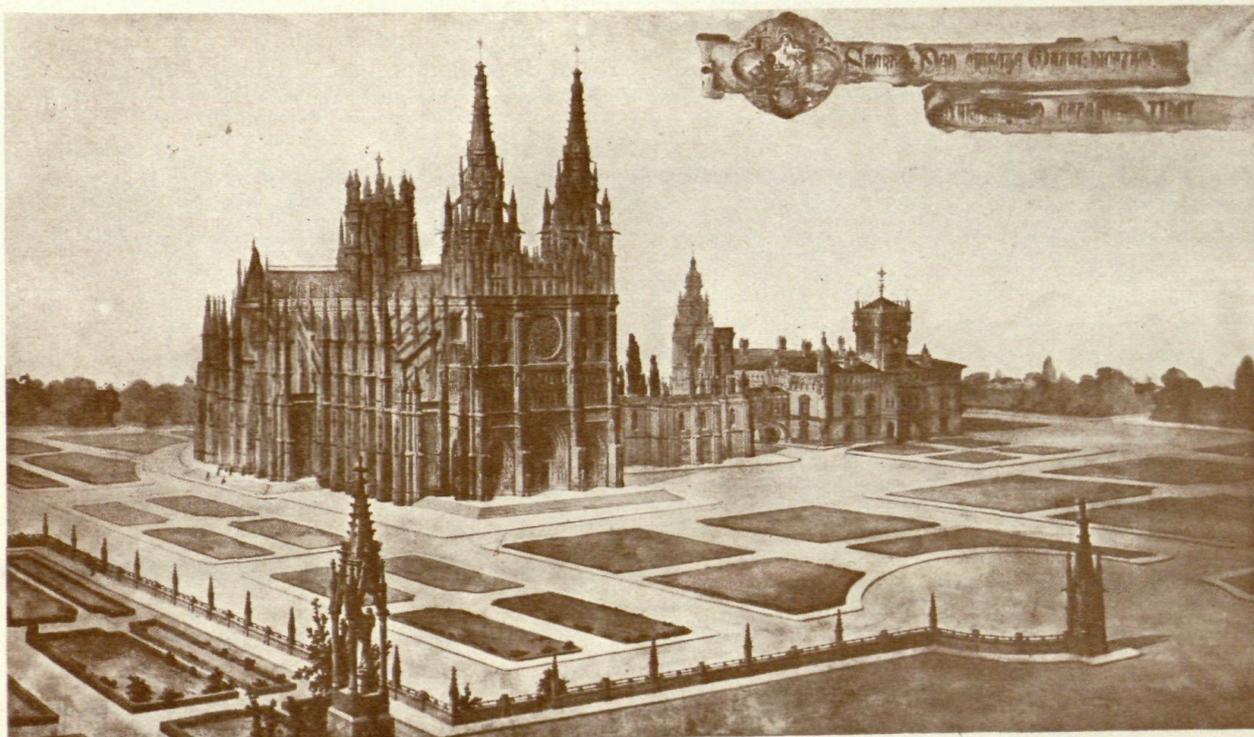
una de ellas, fueron adquiridas las obras: *Aguas de Moguda*, de D. Joaquín Mir; *A la fiesta del pueblo*, de D. Eugenio Hermoso; y *Versolaris*, de D. Valentín Zubiaurre.

BOLSAS DE VIAJE

Fueron concedidas Bolsas de Viaje, por valor de cinco mil pesetas cada una, a los artistas premiados con Medalla de segunda clase D. Nicanor Piñole, D. Ricardo Urgell, D. Jesús Corredoira, D. Leandro Oroz y don Juan Cristóbal.

Se concedieron igualmente Bolsas de Viaje, por valor de tres mil pesetas cada una, a D. Gustavo de Maeztu, D. Juan Luis López, D. Aurelio García Lesmes, D. José Gutiérrez Solana, D. Rigoberto Soler, D. Angel Larroque, D. Cristóbal Ruíz, D. Julio García Condoy, D. Hermenegildo Lanz, D. Daniel Vázquez Díaz, D. Vicente Beltrán, D. Federico Marés, D. Julio García Benlloch, D. Rafael Bargues y D. Francisco Mora Berenguer, premiados con tercera Medalla.

A tenor de lo dispuesto en el Reglamento vigente para las Exposiciones Nacionales de



JOAQUÍN PLÁ Y PEDRO MATHET

CONJUNTO PERSPECTIVO

Bellas Artes, los artistas a quienes se concedan estas Bolsas de Viaje elegirán libremente la ruta para el mismo, pero siempre con la obligación de ejecutar una obra que tendrán

que presentar en la inmediata Exposición Nacional de Bellas Artes, ajustándose a los aspectos característicos de la vida, tipos, paisajes, costumbres y tradición puramente españoles.

ECOS ARTISTICOS

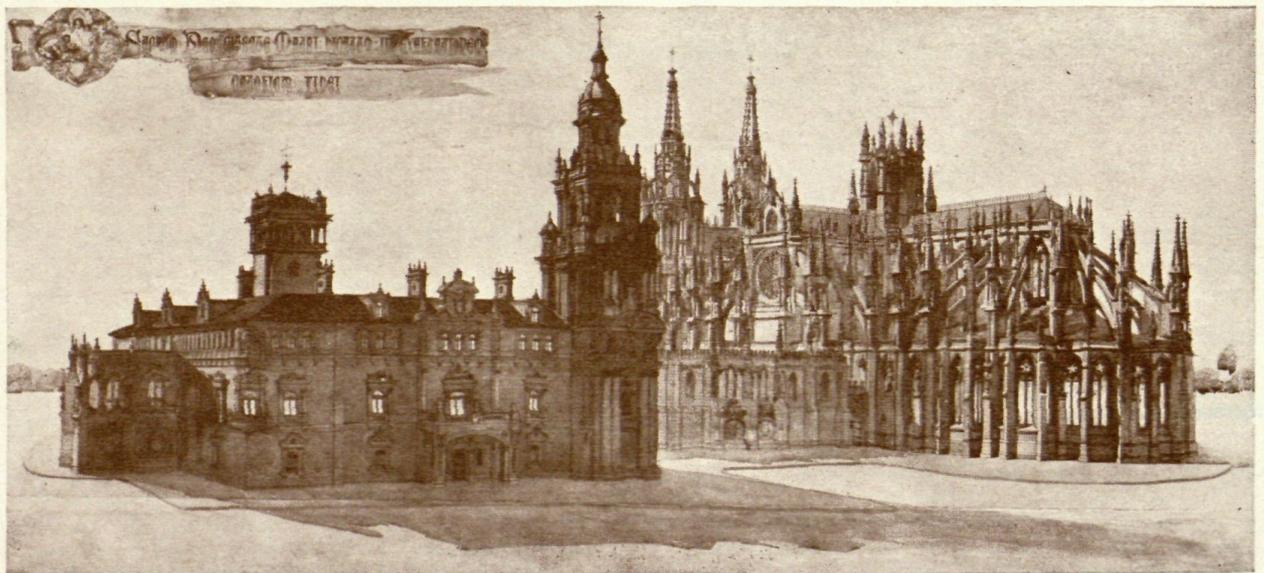
EN HONOR DE JOSÉ GESTOSO. — Reunida la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, se dió cuenta por el presidente, el marqués de Torrenueva, de la invitación hecha por la Real Academia de Buenas Letras, para que ambas Corporaciones, reunidas, celebren una sesión necrológica en memoria del que fué ilustre académico de las mismas, nuestro ilustre colaborador don José Gestoso y Pérez, exponiéndose por el señor Torrenueva, en sentidísimas frases, todo el pesar que afligía a la Academia por la pérdida de compañero de tantos méritos.

Se acordó, a propuesta del señor conde de Urbina, con la unanimidad de todos, que el retrato del señor Gestoso se coloque en el salón de la Secretaría, a la que dedicó en vida todos sus afanes y trabajos; acordándose también, a propuesta del señor Rodríguez Jurado, se dediquen en el salón de actos «tablas de honor», con los nombres de todos los académicos ilustres ya fallecidos, y entre ellos el del señor Gestoso, que tanto hizo por Sevilla y por las artes; ofreciéndose generosamente el señor Bilbao a pintar el retrato que habrá de colocarse en la Academia. Esta acordó también cooperar al homenaje al señor Gestoso, que prepara la Escuela de Artes e Industrias, del que dió

cuenta el señor Bilbao, consistente en colocar una lápida en la casa donde falleció dicho señor, profesor también de la Escuela, cuya lápida será hecha por los alumnos de dicho centro de enseñanza, como último tributo a su querido profesor.

Enterada la Junta de la vacante de Secretario General de la Academia, por fallecimiento del señor Gestoso, ésta, conforme con la propuesta hecha por la Junta de Gobierno, nombró por unanimidad para dicho cargo al académico don Cayetano Sánchez Pineda.

EL MONUMENTO A ROSALES. — Trátase de que sea construido en breve. Para él donó ya ocho mil pesetas la sección de Arte Decorativo del Círculo de Bellas Artes de Madrid, y se va a dirigir una circular a los artistas españoles para que contribuyan con alguna obra, con cuyo producto aumentar la suscripción. Los cuadros, esculturas u objetos artísticos que se remitan serán vendidos en una fiesta que al efecto será organizada. La Comisión encargada de rendir tan merecido homenaje al gran pintor que, con los catalanes Benito Mercadé y Mariano Fortuny, es representativo del arte español de su tiempo, la componen Mariano de Cavia, Alvarez Herranz, Jacinto Benavente, Ramon



JOAQUÍN PLÁ Y PEDRO MATHET

CATEDRAL Y PALACIO EPISCOPAL



LEONARDO RUCABADO

PALACIO PARA UN NOBLE EN «LA MONTAÑA» (SANTANDER)

Pulido, Arniches, Manuel Benedito, Luis García Sampedro, Jerónimo Jiménez, Domingo Muñoz, Marcelino Santa María, González Pola, Francisco Llorens, Jesús María Perdigón y Sebastián Cañedo.

—

UNA CONSTRUCCIÓN ANTIGUA. — Cerca de Roma, a escasa distancia de Termini, los trabajos realizados para dejar libre la vía férrea, a causa de un hundimiento ocurrido, ha puesto al descubierto una importante construcción antigua, en forma de basilica de tres naves, divididas por pilastras que soportan arcos. Hermosos relieves en estuco blanco, de los cuales unos representan escenas mitológicas y otros objetos del culto o motivos ornamentales, cubren los muros, las bóvedas, las pilastras y el ábside. A la estancia principal se penetra por un vestíbulo igualmente decorado de estucos y solado de finos mosaicos. Enrededor del edificio se desenvuelve una galería, aún no descombrada por entero.

—

CONCESIÓN DE UN PREMIO. — Al pintor León Bonnat ha concedido la Academia de Bellas Artes, de Francia, por el conjunto de su obra, el «Premio Juan Reynaud», de diez mil francos, destinado a la labor de más mérito producida durante un quinquenio. Este fallo ha sido bien recibido.

ESCULTURAS EXHUMADAS. — Un día, de entre las arenas de Cirene, los arqueólogos italianos, exhumaron la estatua de Venus que en la actualidad puede contemplarse en el museo de las Termas, de Roma; y há poco, también de allí ha sido sacada una figura representativa de Eros, en actitud de disparar el arco. La arena donde tantos siglos ha permanecido oculta la ha resguardado, y sólo se quebró la mano derecha y la otra únicamente ha tres dedos cercenados. Permite esa estatua ver la exacta posición del arco, que sostenía con la mano que le falta, mientras que la otra se apoyaba en el muslo derecho, un poco antes de la rodilla. La cuerda del arco pasaba entre las dos piernas y en la parte superior la mantenía tirante la mano derecha, tendiendo las dos manos a unirse en un esfuerzo para sujetar el cabo libre de la cuerda en la extremidad superior del arco. Mientras el cuerpo realizaba un esfuerzo muscular, la atención del arquero estaba fija a lo lejos, hacia donde la flecha debía volar ligera. Los ojos están medio abiertos, como de quien escruta algo distante; los largos cabellos caen en bucles sobre la nuca, donde se rizan, lo propio que sobre las sienas. Las cejas, bien perfiladas, dibujan una curva regular; la nariz es fina; la boca, pequeña, pero de labios carnosos; y un hoyuelo aparece entre el labio inferior y la barbilla. El óvalo del rostro es muy pronunciado y

puesto más de manifiesto en virtud de la frente despejada. El rostro está lleno de vida, de vida reposada. No tiene esa estátua alas ni señal de que las poseyera.

Acerca de esa escultura, ha escrito el doctor Ghis'anzoni: «En conjunto el Eros de Cirene no semeja reproducción exacta de un bronce original. Sobre todo la cabeza me parece haber sido tratada por el copista cuidadosamente. Esa cabeza no proporciona ningún elemento cierto para la atribución del original, que hasta ha pocos años era unánimemente considerado como de Lisipo. Ciertamente que las piernas largas y delgadas, el busto algo raquítico, lo que encontramos en otras obras atribuidas al gran escultor de Sicione, la naturaleza de los cabellos y particularmente el carácter viviente de la actitud, obligan a recordar al insigne maestro. Pero, por otra parte, no cabe negar que nuestro Eros se parece singularmente al famoso de Winkelmann, que está en la Glipoteca de Munich y que Furtwaenlger supone de Eufranor, y que es ciertamente una obra de la segunda escuela ática. Si el Eros de Cirene es una buena copia helenística, muy parecida al original, hay que declarar que el creador de esta bella composición plástica sería, no Lisipo, sino otro escultor ecléctico. Es lo que ya afirmaba Amellung.»

—
ARQUITECTURA ESCOLAR. — La Junta facultativa de Construcciones civiles ha reorganizado los servicios encomendados al personal facultativo de Arquitectura escolar, y nombrado a don Francisco Pezuela inspector jefe de Construcciones escolares, y arquitectos encargados de zona, a don Antonio Flórez, de la primera; a don Antonio Ferreras, de la segunda; a don Lorenzo Gallego, de la tercera, y a don Francisco Pingarrón, de la tercera.

—
UN HALLAZGO. — Al realizarse en un cortijo de Bornos (Cádiz), unos trabajos agrícolas, se descubrió una escultura interesante. El labrador que practicaba las mencionadas tareas, advirtió que la reja del arado tropezaba con una, al parecer, piedra dura y gruesa, y al tratar de desenterrarla, vió que era una escultura de gran tamaño que representaba un león, de más de un metro de altura, con la boca abierta, en actitud de devorar un cordero que tiene sujeto.

La escultura que es de piedra caliza y blanda, sufrió algunos desperfectos en una de las patas, a causa de haber supuesto el labriego que en el cuerpo del león encontraría un tesoro, para conseguir lo cual practicó varios orificios. El lugar donde ha sido encontrada es donde se asentó la colonia romana Carissa Aurelia, cuyas ruínas se encuentran a cinco kilómetros aproximadamente de la población actual.

—
NECROLÓGICA. — Un nombre más que añadir a las recientes pérdidas sufridas por la ciencia arqueológica francesa: Máximo Collignon. Antes que él, Maspero y Dieulafoy, recientemente Degrain. Ahora nos sorprende la noticia de que también la guadaña infatigable segó la vida del autor de la *Historia de la escultura griega*, esa obra tan familiar a cuantos se consagran a los estudios de arte. Era no sólo un arqueólogo lleno de ciencia y dotado de buen ojo analítico, sino que además debía reconocerse en él a un buen escritor que sabía exponer con arte cuanto quería decir, ya que formaba entre quienes, con acertado sentido, no comprenden que quepa hablar de cosas de arte sin estilo, gusto y orden. Verdad que Collignon era un artista, dibujaba y pintaba, y esto, aunque no lo parezca, constituye excelente disciplina para escribir, cuando además, se tienen condiciones para manejar la pluma.

La labor realizada por el ilustre arqueólogo es de la que resta; la que se consulta por la honradez que la guió. Aparte de la obra precitada, deja: *El mito de Psiquis*, la *Historia de la Cerámica griega* (en la parte que dejó interrumpida Rayet), *Las estatuas funerarias del arte griego y Pérgamo*.

En los últimos años dirigía con Lasierye, por designación de la *Academie des Inscriptions*, la publicación de los *Monumentos y Memorias de la Fundación Piot*.

Nació en Verdun el año 1849. Fué profesor en la Sorbona, miembro de la Escuela de Atenas y vicepresidente del Consejo de los museos, habiendo contribuido en mucho a enriquecer las colecciones del Louvre.

—
RESPECTADO POR LAS ARMAS. — El profesor Gustavo Kosinna se dirigió al general Mackensen, cuando las operaciones militares en la Dobrudja, recomendándole las ruínas de un monumento de la época de Trajano, existente en Adamklissi, a fin de que procurara que fuese respetado por las tropas; y el citado profesor ha recibido una carta del expresado general manifestándole que no ha sufrido desperfecto alguno el monumento porque se interesaba, no obstante haberse reñido combates violentísimos en sus alrededores, añadiéndole que bajo la dirección del Estado Mayor alemán se han realizado fructuosas excavaciones en aquel lugar.

—
NOMBRAMIENTOS. — Para cubrir las vacantes que en la Junta de Museos de Barcelona dejarán desde primero del año próximo don Dionisio Baixeras y don José Rogent, los compromisarios de las sociedades artísticas han elegido a don Luis Masriera y a don José Limona.