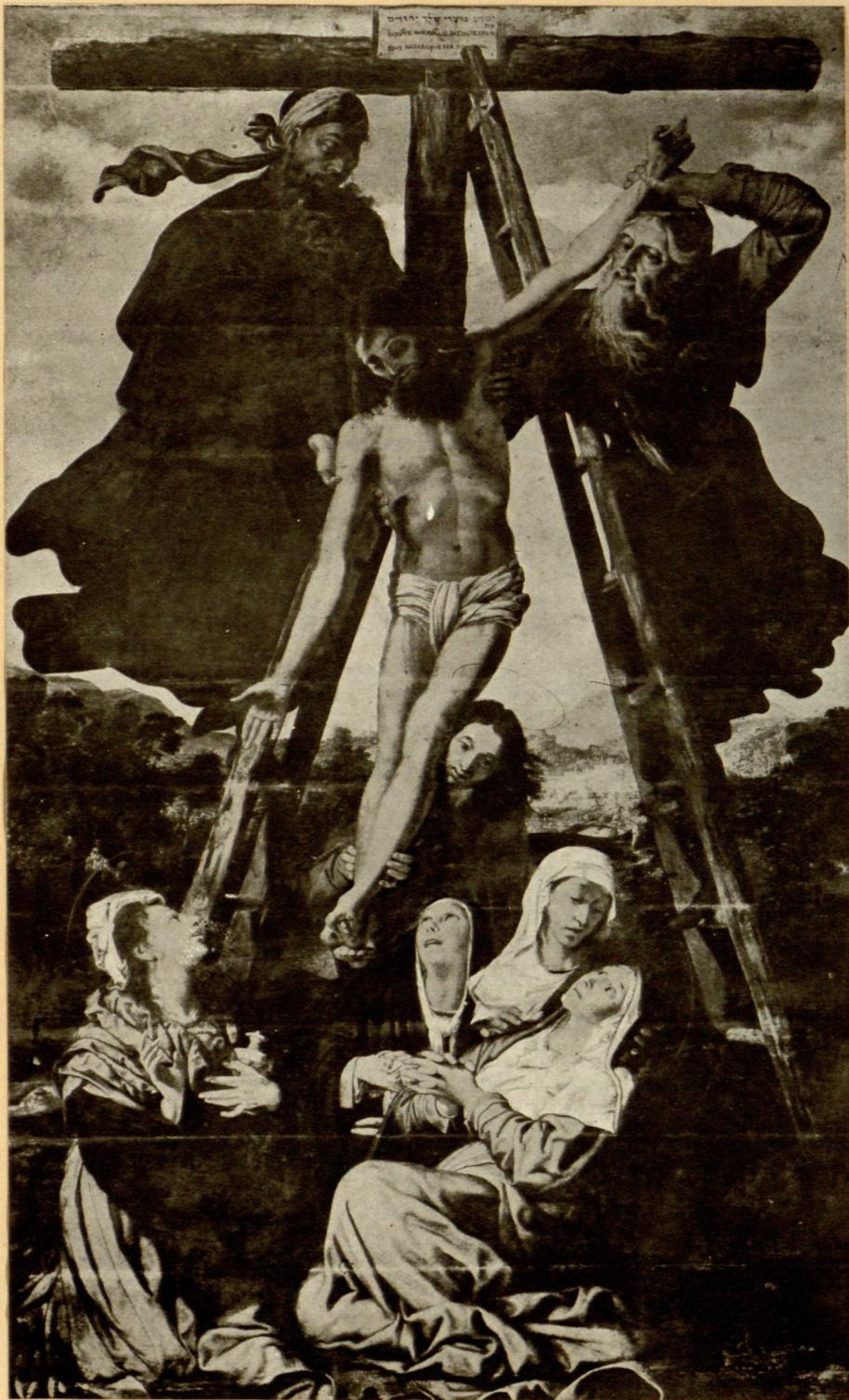


POR EL ARTE

SUMARIO

Sección oficial de la Asociación. — Círculo de Bellas Artes. — Una carta de Walter Crane. — El método Montessori en la educación de los párvulos. — Documento histórico. — Sección oficial. — Prolegómenos para una historia de la Pintura española, por el Dr. August L. Mayer. — El Arte español en el Ateneo: Conferencia del Sr. Pérez Villamil. — Actualidad artística. — La Exposición de Roberto Domingo. — Exposición Nacional de Artes é Industrias. — IV Congreso Internacional para la enseñanza del dibujo y de las artes aplicadas á la Industria. — Exposición de dibujos ejecutados en los cursos para maestros y profesores especiales. — Miscelánea.

Láminas en color: El Descendimiento, por Pedro Campaña. — San Juan, por Salzillo.



PEDRO CAMPAÑA.—El Descendimiento,
: existente en la Catedral de Sevilla :



SALZILLO.—San Juan, existente
en la Iglesia de Jesús, de Murcia

POR EL ARTE

DECLARADA DE UTILIDAD PÚBLICA CON CARÁCTER DE BENÉFICA Y HONORES DE CORPORACIÓN OFICIAL POR R. O. 10 JUNIO 1912

GACETA DE LA ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES

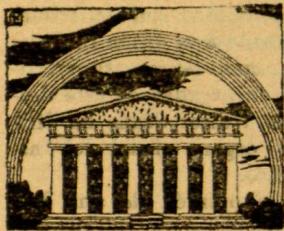
LA CORRESPONDENCIA AL SEÑOR SECRETARIO DE LA ASOCIACIÓN
DON JOSÉ GARNELO Y ALDA

DIRECCIÓN, EN LAS OFICINAS DE LA ASOCIACIÓN:
:: ALCALÁ, 44 ::
ADMINISTRACIÓN: PASEO DEL PRADO, 30. — MADRID

AÑO I

Madrid, Junio 1913

Núm. 6



SECCIÓN OFICIAL DE LA ASOCIACIÓN

Junta directiva celebrada el día 24 de Junio de 1913.

Dió comienzo á las cuatro de la tarde, con la lectura del acta de la anterior, que fué aprobada.

El Sr. Presidente propuso, y fué acordado por unanimidad, felicitar á S. M. el Rey, Presidente honorario de la Asociación, con motivo del feliz alumbramiento de S. M. la Reina, nuestra augusta Soberana.

Se acordó también dirigir otra felicitación á S. A. la Infanta Doña María de la Paz, con motivo del éxito alcanzado por el arte español en la Exposición de Munich, lo que seguramente habrá proporcionado gran satisfacción á aquella Real persona, teniendo en cuenta su amor á todo lo que con el arte patrio se relaciona.

A propuesta del señor Sorolla se acuerda igualmente escribir al Presidente de la Academia de Francia, don León Bonat, felicitándole en nombre de la Asociación por cumplir ochenta años en el actual, y bien merece de los artistas españoles esa expresiva atención como muestra de gratitud á la persona que tanto se interesó siempre por el arte patrio y en quien aquéllos han tenido y tienen un desinteresado y sincero protector.

Se dió lectura de una carta del tesorero, don Manuel Benedito, en la que éste participa que, siéndole necesario ausentarse de esta Corte por largo plazo, ño puede, bien á pesar suyo, continuar ocupándose de los asuntos afectos á la tesorería, por lo que ruega se le releve de dicho cargo. La Junta, tomando en consideración las poderosas razones que alega el señor Benedito, acuerda que le sustituya, con carácter transitorio, el vicetesorero, don Juan Vancells, bien hasta que regrese el señor Benedito, ó hasta que en Junta general sea nombrado nuevo tesorero.

Por último, se acordó dar cuenta, valiéndose de la Prensa de gran circulación, de las cantidades recibidas para adquirir el cuadro de Van-der-Goess, de Monforte, participando al mismo tiempo á todos los ciudadanos amantes de nuestro patrimonio artístico que continúa la suscripción abierta para este fin.

Todos los acuerdos que anteceden fueron cumplimentados por el secretario que suscribió.

José GARNELO

Situación de la Caja de la Asociación en 31 de Mayo de 1913

| INGRESOS | Pesetas |
|--|-----------------|
| Hasta fin de Abril de 1913..... | 23.560,95 |
| Ingresos de Mayo. | |
| Recaudado de los socios de Madrid por cuotas mensuales.. | 352,00 |
| Recibido de provincias por iguales conceptos..... | 60,00 |
| Por tres números de la Gaceta para los asociados..... | 6,00 |
| | 418,00 |
| | 23.978,95 |
| GASTOS | |
| Hasta fin de Abril de 1913..... | 21.888,75 |
| Gastos de Mayo. | |
| Suscripción á «Las Noticias»..... | 15,00 |
| Haberes del cobrador mes de Mayo... | 60,60 |
| Idem del empleado de Secretaría, id. id.. | 50,00 |
| Gastos del cobrador, según nota..... | 2,10 |
| Gastos de giro y cobranza de los representantes en provincias..... | 3,00 |
| Recepción de giros y correspondencia del Tesorero . | 2,05 |
| | 132,75 |
| | 22.021,50 |
| <i>Existencia en Caja en 31 de Mayo.....</i> | <i>1.957,45</i> |

Madrid 31 de Mayo de 1913. — El Tesorero, Manuel Benedito

CIRCULO DE BELLAS ARTES

Sección de Arquitectura.—Concurso de «Casa Antigua Española»

El Círculo de Bellas Artes de Madrid, deseando en todo momento contribuir á cuanto signifique enaltecimiento del Arte nacional, ha organizado, por intermedio de su sección de Arquitectura, un concurso de gran interés é importancia artística, que ha de dar por resultado una brillante Exposición de obra arquitectónicas característicamente españolas, la mayor parte ignoradas por el público.

Consiste este concurso en la descripción gráfica á modo de monografía artística de las casas antiguas, casas nobles y casas solariegas, que, más ó menos importantes, existen en todos los pueblos de todas las regiones de España, edificios siempre bellos é interesantes.

La presentación artística al público de estos edificios de diferentes estilos, épocas y categorías ha de constituir una Exposición denominada de la «Casa Antigua Española», que habrá de celebrar el Círculo solemnemente.

El objeto perseguido con este certamen es primeramente «dar á conocer al público» esas hermosas obras, peculiares ejemplos de nuestra arquitectura, despertando así el amor hacia ellas, y, por consiguiente, afirmando el deseo de su cuidado y conservación; después, «poseer y coleccionar una nutrida serie de documentos de estudio importantísimos» que pueden servir de base y ayuda para modernas producciones, á cuyo objeto la cantidad destinada para el concurso se reparte en numerosos premios, y, en último término, «demostrar el entusiasmo que los arquitectos españoles tienen por el Arte nacional».

BASES

Primera. Sólo podrán acudir a concurso los arquitectos españoles.

Segunda. Los trabajos que se remitan constituirán una «pequeña monografía artística», compuesta de fotografías de exteriores é interiores, en conjunto y en detalles, de la casa elegida, complementadas con una pequeña planta y los dibujos, acuarelas, perfiles, de elementos de decoración y ornamentación, etc., que el autor crea necesarios para dar perfecta idea de su estudio, y con libertad de procedimiento, escala y tamaño; pero no excediendo éste, para cada una de las fotografías y dibujos, de 0,80 m. por 0,60 m., con objeto de poder formar el álbum que conserve los trabajos una vez celebrada la Exposición. A este fin, las láminas se presentarán sin pegar ni encartonar, siendo de cuenta del Círculo la presentación.

Acompañará al estudio anterior una sucinta reseña histórica del edificio en el «menor número de palabras».

Tercera. Se concederán premios por valor de «diez mil pesetas», repartidos en la siguiente forma: Uno de 2.000 pesetas, dos de 1.000, cuatro de 500 y 20 de 200.

Cuarta. El Jurado estará constituido por el presidente y los ex presidentes de la sección de Arquitectura, los arquitectos que forman parte de la Mesa de dicha sección y los artistas pertenecientes á la Junta directiva del Círculo con arreglo al reglamento.

Quinta. El Jurado tendrá en cuenta principalmente para la concesión de los premios:

El que la obra presentada sea «menos conocida».

La «cantidad» de elementos descriptivos que compongan la monografía.

La «calidad» de los trabajos en cuanto se refieren á su mayor detalle, claridad y arte en la presentación.

Sexta. El Jurado podrá declarar desiertos los premios que á su juicio no deban otorgarse.

Séptima. Con los trabajos presentados, que quedarán de propiedad del Círculo, se organizará una Exposición que ha de celebrarse en los salones de dicha Sociedad, formándose después un álbum que ésta conservará y ofrecerá á los artistas españoles para su estudio.

La sección de Arquitectura propondrá la publicación de una obra conteniendo las monografías que figuren en la Exposición, pudiendo así ser perfectamente conocidas y divulgadas.

Octava. El Jurado publicará su fallo ocho días después de abierta al público la Exposición.

Novena. Los trabajos se enviarán firmados á la secretaria del Círculo hasta el 30 de Noviembre de 1913.

Madrid, 24 de Junio de 1913.

UNA CARTA DE WALTER CRANE

Por la significación de la personalidad que la firma, cuanto por tratarse de un llamamiento á la unión internacional de todo lo que en cada nación representa vitalidad artística ó fuerzas directoras encargadas de este desarrollo, reproducimos la carta que Walter Crane ha dirigido á la Revista «Arte Público», órgano oficial del Instituto Internacional de Arte público.

Como nosotros representamos la opinión de una brillante pléyade de artistas, nos consideramos obligados á responder á este llamamiento internacional, seguros de que el esfuerzo común será provechoso para todos los pueblos, que verán aumentar, á impulso del entusiasmo de los menos, pero los más cultos, su caudal estético.

Quizá no esté lejano el día en que existiendo en cada país un Instituto Internacional de Artes, se llegue á una «Federación» que permita, no sólo el fomento y conservación de las Artes y sus productos antiguos y modernos, sino la protección, digamos así, del artista y el «amateurs» (turistas), que, nuevos peregrinos de la belleza, vagan hoy aislados y castigados en todas partes, por la avaricia mercantil.

Pero como todas estas ideas, latentes sólo en germen, serían hoy prematuras, dejamos la palabra al señor Crane.

Dice así la carta:

«Deseando el mayor éxito al Instituto Internacional de Arte público y al periódico dedicado al mismo, para los cuales he obtenido las más distinguidas adhesiones, le ruego me permita expresarla mis simpatías por sus esfuerzos y los de sus colegas para establecer y sostener los derechos del Arte en todos los ramos de la vida pública.

La enorme importancia de la educación en sus principios, nunca podrá estimarse lo bastante, tanto atendiendo á las formas elementales del Arte, como educación de la vista ó de la mano, como por su carácter explicativo é ilustrativo de los hechos de la Naturaleza y de la forma de los objetos; así como por su valor al desarrollar en la imaginación el sentido de la belleza, tan descuidado de ordinario en los métodos educativos.

Si consideramos el Arte en su estrecha relación con la educación desde el punto de vista de su valor histórico y de la luz que su estudio arroja sobre la vida de tiempos pasados y sobre la historia de las razas y las naciones en su natural conexión, tenemos que apreciar el valor de la organización «científica», valga la frase, de los Museos y el modo de convertirlos en instrumentos efectivos de instrucción para el público, desarrollando el amor al Arte y la importancia de su comprensión.

Atendiendo por otra parte á la instrucción técnica de los artesanos, cuya educación requiere poder hablar el lenguaje del Arte en algunas de sus diversas formas y

POR EL ARTE

expresarse fácilmente en su severo tecnicismo, se presenta la importante cuestión de las escuelas de Arte y sus métodos de instrucción, que necesitan ser constantemente revisados por la experiencia y práctica de los artistas.

Por último, si consideramos el Arte en su más alta concepción y en sus manifestaciones monumentales, como la expresión de los ideales y aspiraciones de los pueblos, cuya sucesiva unión parece ser el remate de toda artística labor, apreciaremos la importancia del conocimiento profundo del Arte y de su inseparable asociación á la vida humana.

En esta asociación es donde mejor se aprecia la importancia del Arte, puesto que mediante el refinado gusto hacia la belleza y armonía se embellecen las ciudades.

En este sentido es donde hay que trabajar mucho en todos los países á fin de unificar los puntos de vista del Arte, educativo, histórico, técnico y monumental. Para ello hay que educar á los economistas, médicos y comerciantes y luchar con el estrecho y sórdido espíritu comercial, que únicamente se preocupa de los inmediatos resultados económicos, olvidan el más importante y verdadero, que es el de la riqueza del pueblo y del público y de la vida, haciendo de lo bello una propiedad común.

Buscando la opinión internacional sobre tan diferentes puntos de vista relativos al campo artístico y su influencia, la organización de ustedes es lo más á propósito para obtener el mejor resultado en la opinión tanto colectiva como individual, puesto que se unificarán las influencias del Arte en las diferentes razas y nacionalidades cuyos lazos de fraternidad se estrecharán por el común interés.

En espera de la libre opinión de todas partes y reconociendo la inmensa labor de la cooperación internacional, no hay que olvidar las características de cada punto ni sus hermosas tradiciones de arte antiguo, debiendo conservar los monumentos del pasado tan celosamente como se guardan los documentos históricos.

La amistad internacional y la emulación son perfectamente compatibles con los caracteres especiales de nación y de raza.»

EL MÉTODO MONTESSORI EN LA EDUCACIÓN DE LOS PÁRVULOS

(CONTINUACIÓN)

La torre bien hecha decrece regularmente desde la base á la cima; un cubo mal puesto produce una deformación. El error que se ha observado frecuentemente en los niños al comienzo es colocar el segundo cubo en lugar del primero, que debía de estar debajo. Es la falta en que yo también he visto incurrir á los niños deficientes, que he estudiado á menudo por los textos psicométricos de De Gantis: «Cuando se les pregunta: cuál es el cubo más grande, cogen casi siempre, no el verdadero, sino el que le sigue». Se pueden emplear también estos cuatro juegos haciendo transportar sus piezas á distancia; es decir, mezclándolas sobre una mesa y ordenándolos sobre otra. De esta manera, el alumno se ve obligado á fijar su atención y á recordarse exactamente de lo que acaba de observar sobre la otra mesa. Este ejercicio así concebido agrada mucho á los niños de cuatro á cinco años, mientras que el simple trabajo de yuxtaposición conviene más á los pequeños de tres á cuatro años.

La construcción de la torre de cubos rosados puede ser hecha hasta por bebés menores de tres años.»

III

En la segunda parte de la educación del sentido de la vista se atiende en los métodos Montessori á la percepción visual de las diferencias de forma,

En enseñanzas anteriores, el alumno ha sido educado en la comprensión de la forma en el espacio valiéndose para ello de la excitación de sus facultades táctiles. Ahora va á sumar esa comprensión que ya posee de la forma en sí misma á la apreciación de su estructura aparente.

Para esto la señorita Montessori ha transformado á su manera el material empleado ordinariamente en las escuelas primarias para la enseñanza de las formas geométricas, y lo ha reducido á un cuadro de madera para ajustar cuerpos regulares, á una caja-armario con anaqueles para guardar figuras y á tres series de cartones conteniendo asimismo figuras geométricas.

Este material, á pesar de ser un poco más complicado que el anterior, no carece tampoco de sencillez, que parece ser el fin que su autora se propone siempre. Nos la describe así:

«El cuadro es rectangular y mide 30 por 20 centímetros. El fondo azul está limitado por una moldura de medio centímetro y ancho de dos centímetros, sobre la que se fija una cubierta constituida por pequeñas varillas de dos centímetros próximamente de espesor. Está dispuesta de modo que se pueda quitar fácilmente, y se divide en seis cuadrados iguales, separados por una barra transversal y dos perpendiculares. Esta tapa-enrejado gira sobre una pequeña bisagra y se sujetá por delante mediante una clavija.

Sobre el fondo azul se pueden adaptar fácilmente seis tablillas cuadradas, de 10 cm. de lado y de 6 mm. de espesor, que quedan sujetas por la tapa cuando ésta se cierra, porque cada uno de los barrotes del enrejado se viene á colocar sobre los lados de dos tablillas adyacentes y las sostienen. Así el todo no forma más que un solo bloque.

Este cuadro tiene la ventaja de permitir agrupaciones diversas de figuras geométricas, combinando las tablillas á gusto del maestro. La moldura y los contornos exteriores del cuadro son de un blanco azulado, lo mismo que las tablillas. Las piezas de ajustar son al contrario de un color azul oscuro como el fondo del cuadro.

También hay cuatro tablillas azul pálido, gracias á las cuales se puede disponer en el cuadro dos ó tres figuras geométricas en lugar de seis, pues es muy conveniente cuando se comienza una enseñanza exponer á la consideración del alumno pocas figuras y muy diferentes, como un círculo y un cuadrado, ó también, un círculo, un cuadrado y un triángulo equilátero.

De esta manera se puede con un material sencillo multiplicar las combinaciones.

Complementa este material una caja que se abre por su parte anterior y que contiene seis anaqueles sostenidos por pequeñas barras transversales. En cada uno de estos anaqueles hay seis tablillas. En el primero se ponen tablilla lisas, un trapecio y un rombo, en el segundo un cuadrado y cinco rectángulos, iguales de alto pero de anchura decreciente; en el tercero, seis círculos cuyo diámetro va de mayor á menor; en el cuarto, seis triángulos; en el quinto, polígonos, desde el pentágono al dodecágono, y, por último, en el sexto, se colocan diversas figuras curvas (elipses, ovals, etc., y una figura decorativa formada por cuatro arcos entrelazados).

Además de este material hay pequeños cartones blancos cuadrados, de 10 cm. de lado; en una serie de los cuales se han pegado figuras geométricas del color de las piezas de encajar, repitiendo la forma y la dimensión de todas las figuras de la colección. Sobre una segunda serie de cartones se ha pegado también el contorno, ancho de un centímetro, de esas mismas figuras, y en una tercera serie, una línea negra dibuja solamente el contorno de dichas figuras.

Dispuesto así este material, se empieza á operar con él

por ejercicios de ajuste, que consisten en presentar al alumno el cuadro, del cual se quitan todas las piezas mezclándolas, que deben volver á ser colocadas en seguida en los mismos sitios en donde se encontraban. Los niños de tres años pueden ejecutar perfectamente este juego, que solicita vivamente su atención, y, por lo tanto, les cansa pronto de tal modo que casi nunca repiten este ejercicio más de cinco ó seis veces seguidas.

Para reconocer la forma, el niño debe empezar por observar ampliamente; al principio se equivoca, sucediendo á veces que trata de encajar un triángulo en un trapecio, etc., ó que aun reconociendo el sitio donde debe poner, por ejemplo, un rectángulo, le sucede que lo coloca al revés. Sin embargo, después de tres ó cuatro ensayos acaba por reconocer con extrema facilidad las figuras geométricas y hasta muestra cierto desdén por un juego que le parece muy fácil. En este momento es cuando debe de pasar de la percepción de los contrastes á la de las analogías.

Al principio, en el período de ensayos, es necesario para favorecer la sensación visual, servirse del sentido táctil y muscular. Para eso debe procurarse que los niños toquen con el índice de la mano derecha los contornos del objeto ó el borde interior de la superficie, lo cual constituye muy pronto un hábito en los pequeños, que por regla general son muy aficionados á tocar todo. Con los anormales ya había yo observado que la memoria del sentido muscular era la más precoz; muchos alumnos que no se daban cuenta de una figura mirándola, la reconocían «tocándola»; es decir, siguiendo con el dedo su contorno. Lo mismo sucede con los niños normales; á veces están dudosos dando vueltas en todos sentidos á una pieza que tratan de encajar, hasta que tocan el doble contorno de la pieza y del cuadro destinado á recibirla, pero tan pronto hacen esto ya saben perfectamente el sitio donde deben colocarla. La asociación de los sentidos táctiles y musculares al de la vista debe ayudar notablemente á la percepción y á la memoria de las formas.

La comprobación en el ejercicio que sigue se opera como en las otras piezas, y el niño puede trabajar solo.

Ejercicios con las tres series de cartones.—Primera serie. Se le entregan al niño los cartones con las figuras acopladas y las placas de encajar correspondientes á las figuras. Se las mezcla y después sobre los cartones puestos en fila el alumno va reponiendo las piezas. El chico debe reconocer la figura y adaptarle por encima una pieza que la recubre completamente. La vista del pequeño ya reemplaza aquí al reborde que antes tenía las piezas unas sobre otras. Además el niño debe habituarse á tocar los contornos de la «figura acoplada» (cosa que suele agradarle mucho), y, una vez que ha colocado la pieza, la toca todavía como para asegurarse de que la superposición es perfecta.

Segunda serie. Se le da al discípulo una colección de cartones y las placas de encajar que corresponden á las figuras que en ellos están marcadas con gruesa línea azul.

El niño pasa así gradualmente de lo concreto á lo abstracto; primero se ha servido de objetos sólidos, después de formas planas y ahora pasa á la línea. Esta línea no representa para él un contorno abstracto de una figura plana: es la traza de un movimiento, puesto que con el índice la puede dibujar también. Recorriendo con el dedo la figura marcada, ésta desaparece allí en donde se la toca y se muestra de nuevo cuando el dedo ha pasado; la vista guía este movimiento para el cual ha sido preparado el alumno, haciéndole tocar previamente los contornos sólidos de la pieza de madera.

Tercera serie. Lo mismo que antes, se le presentan al niño placas y cartones, pero en estos están ahora dibujadas las figuras con una sencilla línea negra. En este momento se ha pasado realmente á la línea, que es una abs-

tracción, aunque contenga en sí la idea de un movimiento. Si bien no es ya el trazo del dedo que toca, representa todavía el del lápiz dirigido por la mano.

Estas figuras geométricas, simplemente dibujadas, provienen de una serie gradual de imágenes concretas visuales y motrices, que vuelven á la memoria del niño cuando coloca, sobre los dibujos, las piezas correspondientes.

Así se prepara á interpretar con la vista los contornos de las figuras dibujadas y ejercita la mano misma en dibujar.»

IV

La educación de la vista consta en el sistema Montessori de una tercera parte, en la cual se procura la percepción diferencial de los colores, la educación del sentido del color.

La transcendencia de dicha parte de la educación visual, es bien patente. Basta para ello recordar los procedimientos á que se ha tenido que recurrir modernamente (escalas gráficas, etc.) para evitar los inconvenientes que en la práctica de la vida acarrea al adulto la falta de una educación adecuada del sentido del color.

Bien lo ha comprendido la doctora Montessori, y por eso ha creado un material apropiado para que dicha enseñanza sea lo más intensa posible, y lo ha conseguido con su sencillez acostumbrada. Acerca de su composición nos da los interesantes detalles que pueden verse.

Material.—a) Telas de colores, lisas, á rayas, á cuadros (escocesas), á flores, á moñas, etc.

b) Muñecos de trapo, hechos de manera que reúnan el mayor número posible de colores.

c) Pelotas de lana de colores distintos y muy vivos.

Estas tres clases de objetos se emplean especialmente en la lección sobre los colores.

Pero para la educación del sentido del color me sirvo de pequeñas tablillas, en las cuales se envuelven lanas ó sedas de color vivo. Estas tablillas llevan en cada una de sus extremidades un reborde que impide que los hilos se caigan nunca y que permite tener la pieza sin tocar el color.

He elegido ocho colores y ocho gradaciones diferentes de cada color, lo que da un total de sesenta y cuatro tonos. Estos ocho colores son: negro (del gris al blanco), rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, violeta y marrón. Los sesenta y cuatro tonos están duplicados, lo que da un total de 128 tablillas.

Las tablillas se guardan en dos estuches de metal, divididos cada uno en ocho cajas iguales, en los que se colocan las ocho gradaciones de cada color.

Ejercicios.—Pueden practicarse los siguientes: Se escogen tres colores, por ejemplo, rojo, azul y amarillo, y tomándolos por duplicado, se les coloca sobre la mesa frente al niño. Presentándole á éste un color, se le invita á buscar el doble correspondiente, haciéndole después disponer las tablillas dos á dos. Se repite este ejercicio con nuevos colores hasta llegar á los ocho, ó sean 16 tablillas.

Otro juego consiste en presentar muchas tablillas del mismo color, pero de tono diferente, haciéndolas disponer de la más clara á la más oscura, hasta que lleguen á ordenarse las ocho tintas.

Otro ejercicio consistirá en poner delante del alumno las ocho tintas de dos colores opuestas, por ejemplo: rojo azul; se hacen separar por grupos y se disponen en seguida las gradaciones de cada uno, repitiendo luego el ejercicio con colores cada vez más parecidos (azul y violeta, amarillo y naranja, etc.).

Como éstas pueden hacerse otras combinaciones, entre las que merece citarse un juego que vi ejecutar en una «Case deá Bambini» con una rapidez sorprendente. Sobre una mesa, en torno de la que se habían sentado los peque-

ños, puso la maestra tantos grupos de colores como niños había, por ejemplo: tres. A cada niño le hacía escoger un color y fijarse bien en él. Después los mezclaba todos. Entonces los chicos buscaban prestamente las ocho tintas del color que habían escogido y las disponían gradualmente para formar un todo que tenía la apariencia de una cinta de tintas borrosas.

También he visto á los alumnos tomar los sesenta y cuatro colores, revolverlos sobre la mesa y disponerlos rápidamente en grupos, teniendo en cuenta asimismo las gradaciones.

En estos juegos los pequeños adquieren pronto una habilidad extraordinaria; los mismos bebés de tres años logran colocar bien las gradaciones de todas las tintas.

Para estudiar la memoria de los colores, se procede mostrando un tono al discípulo é invitándole á ir á buscar el comejante, sobre una mesa un poco alejada en que están alineadas las tablillas. Rara vez se equivocan. A los pequeños de cinco años les gusta muchísimo este ejercicio y se complacen en confrontar dos tintas y en tomar una decisión á propósito de su identidad.

Para determinar el grado de memoria de los colores, yo había adoptado al principio un instrumento imaginado por Pizzoli; era un disco pardo, provisto en su parte superior de una abertura en forma de media luna, en la que van apareciendo sucesivamente los colores de un pequeño disco, dividido en sectores coloreados. El maestro llama la atención sobre un color y hace girar el disco; el niño observa el momento en que el color en que se ha fijado reaparece. Pero este procedimiento, que inmoviliza al alumno y le priva de todo medio de comprobación, no contribuye á la educación de los sentidos.

V

Todos los ejercicios practicados con los instrumentos que se acaban de indicar, en las tres etapas que comprenden en el sistema Montessori, la educación del sentido visual, son, por decirlo así, las bases para hacer dar al alumno los primeros pasos en el campo de las ideas.

En efecto, sólo después de esta preparación estrictamente mecánica, es cuando se empieza á iniciar al alumno en los problemas más abstractos del dibujo elemental. El tránsito no es brusco, pues otros varios ejercicios, á base del mismo instrumental, y á los que coadyuva la admirable técnica educativa de la señorita Montessori, establecen una gradación intermedia que hace que el niño vaya ensanchando insensiblemente el campo de sus observaciones y esté en disposición de ejecutar fácilmente las nuevas enseñanzas que con un carácter ya francamente artístico se le dan en esta última parte de su primera educación.

La señorita Montessori, en esta nueva fase de la educación del niño, sigue dejando á éste en una libertad de acción casi absoluta, firme en el mismo propósito de que los esfuerzos de atención en el pequeño se produzcan de una manera espontánea.

Pero antes de entrar á detallar los principios de la enseñanza artística, que ideó, incluyéndola ya en la educación intelectual, la ilustre organizadora de las «Case dei Bambini», y con el fin de que se vea hasta qué punto afina sus procedimientos en este terreno, vamos á contar la siguiente encantadora anécdota que ella misma nos refiere en su libro. Un día, visitando una de las escuelas, vió que un chico estaba iluminando con lápices de colores figuras dibujadas en un cuaderno. Coloreaba un árbol, y para pintarlo no se le ocurrió cosa mejor que pintar el tronco con un lápiz encarnado. La profesora de la escuela iba á corregirle diciéndole que no había troncos encarnados; pero la Montessori se lo impidió diciendo que ese dibujo era precioso, puesto que revelaba que el chico no era aun un observador. En los días sucesivos hizo bajar el niño al

jardín, en donde había árboles que poder observar. Según su teoría, estableciendo este contacto, un día ú otro el muchacho se apercibiría del color de los árboles, y efectivamente así ocurrió. Como la profesora siguiese dándole dibujos de árboles para iluminar, acabó al fin por tomar un color marrón para el tronco y pintar las ramas de verde.

Su opinión es, pues, que no se crean observadores ordenándoles atención, sino suministrándoles los medios de practicarla.

«Este mecanismo—dice—una vez puesto en movimiento, asegura la autoeducación, porque los sentidos refinados llevan á observar mejor el medio, y á su vez, atrayendo la atención, continúa la educación sensorial.»

No es extraño, pues, que con tan sabia manera de conducir la enseñanza de los niños progresen estos rápidamente en la base de educación artística que se les da en las «Cases dei Bambini» y que tanto contrasta con la que generalmente se emplea en otras escuelas.

Esta educación consiste en tres clases de ejercicios, que son: dibujo, modelado y ejercicios del sentido del color. En los ejercicios de dibujo se incluyen á su vez otros tres, ó sean: dibujo libre, dibujo sobre construcciones é iluminación de figuras dibujadas.

En el primero se le da al alumno un papel blanco y lápiz y se le deja que dibuje lo que quiera. El niño realiza con este ejercicio patentes adelantos, pues aunque al principio hace cosas informes, poco á poco va afinando su observación.

Además, aparte de la habilidad manual que da al alumno la continua práctica, tiene este ejercicio un gran valor para el profesor, que por él se da cuenta de la capacidad que posee el niño para observar. Por eso la señorita Montessori recomienda se anote cuidadosamente al pie del dibujo lo que el alumno quiso representar y se conserve todo, añadido á la ficha é historial del niño.

El segundo ejercicio de dibujo se practica sobre construcciones arquitectónicas de papel que los niños acostumbra á hacer en estas clases y consiste en dibujar puertas y ventanas en sus fachadas.

El tercer ejercicio consiste en la iluminación de figuras dibujadas, valiéndose para ello de lápices de colores. A esto se le concede gran importancia en el método, porque aguestra mucho la mano preparándola para la escritura y también porque sirve para que el maestro se dé cuenta de como observa el alumno los colores de los objetos que le rodean. Los dibujos representan ordinariamente figuras geométricas simples, piezas de material de enseñanza, objetos varios del natural, flores, animales, etc.

En los ejercicios de modelado hay en principio la misma libertad de acción que en los de dibujo. A cada alumno se le da un tablerillo y barro para que modele lo que quiera. Unos reproducen con todos sus detalles y hasta con sus proporciones los objetos de uso corriente en la escuela, otros los que ven en sus casas, por ejemplo, utensilios de cocina, colodras de agua, cunas con un niño, etc. En fin, lo que más les impresiona.

Algunas veces imitan también figuras geométricas, y la forma en que realizan estos trabajos suministra también á los profesores indicaciones preciosas sobre la capacidad de los alumnos para observar, lo cual es utilísimo para regular la intervención del maestro en las enseñanzas sucesivas. Más tarde, estos ejercicios de modelado se amplían, abarcando los métodos seguidos ya en diversas escuelas sobre el modelado de vasos, fabricación de ladrillos, etc.; pero esta enseñanza se incluye en la sección de trabajos manuales, alfarería y construcciones.

Por último, los ejercicios del sentido del color son una continuación de los realizados en la última etapa de la educación del sentido visual propiamente dicha. Tienden más que nada á provocar la observación del natural. Va-

rios consisten en juegos de comparación con las telas y muñecos de que ya hemos hablado. Otros, en la iluminación de dibujos con lápices de colores y en la ejecución de pinturas que hacen los niños á la acuarela, preparando ellos mismos el color.

Para estas operaciones de iluminación se les entregan dibujos preparados exprofeso y que representan flores abiertas, mariposas volando, árboles, paisajes con praderas, gallinas, casas, hombres, etc. Finalmente, cuando los muchachos saben ajustar los colores y ponerlos sin salirse de los contornos, se les da á iluminar tarjetas postales, lo cual constituye un poderoso estímulo para hacerles adelantar.

Aquí termina la serie de ejercicios que tienden en su conjunto á conseguir una educación visual completa, que más tarde ha de ser utilísima al niño cuando pase á las escuelas de Artes é Industrias.

Sobre la importancia de esto no hemos de insistir, como tampoco sobre el alto criterio que informa la creación de estos métodos. Mucho podríamos decir, si ello cayese dentro de lo que tiene que ser este trabajo, sobre un libro admirable, en el que no hay frase que no encierre una enseñanza. Hemos de limitarnos á repetir como compendio de toda su filosofía, la frase que como broche de oro cierra la maravillosa obra de la señorita Montessori: «Apliquémonos á velar sobre el fuego espiritual de la humanidad, á salvar la verdadera naturaleza humana del yugo deprimente de la sociedad». Hay en esto una pedagogía que se inspira en el gran pensamiento de Kant: «L'art parfait retourne à la nature.»

BRIGANTIA

DOCUMENTO HISTÓRICO

Carta escrita de orden de S. M. por el Excmo. Sr. Conde de Floridablanca, prohibiendo la extracción de pinturas del Reyno.

«A fin de impedir que desde hoy en adelante se saquen del Reyno para los extraños pinturas de manos de autores que ya no viven, me mandó el Rey escribir al Asistente de Sevilla don Francisco Antonio Domezain la Carta cuyo contesto voy á copiar á V. S. Ha llegado á noticia del Rey nuestro Señor, que algunos extranjeros compran en Sevilla todas las pinturas que pueden adquirir de Bartolomé Murillo, y de otros célebres Pintores, para extraerlas fuera del Reyno descubierta, ó subrepticamente contra lo mandado por S. M. sobre el particular en vista del inveterado y pernicioso abuso que se experimentaba de sacar de España los estimables quadros originales que poseía la nacion. El desdoro, y detrimento que de ello resultaba al concepto de instruccion, y buen gusto de la misma, motivaron aquella justa resolución del Rey, que tan próspera y generosamente promueve las bellas Artes.

«En el día ha tenido S. M. á bien renovarla, mandando se vele con el mayor cuidado y rigor en su puntual observancia; y quiere que V. S. indague en Sevilla y su Reyno quienes son los sugetos que piensan enagenar los quadros de Murillo, y de otros autores de crédito con venderlos á extranjeros, ó nacionales para extraerlos, intimándoles se abstengan de ello baxo la pena de competente multa pecuniaria, y de embargo de las propias pinturas en qualesquiera mano que se hallen, bien sea de los vendedores, ó bien de los compradores, y procediendo V. S. á tomar las convenientes precauciones para impedir se eluda lo dispuesto por S. M. sobre el asunto, á cuyo efecto recurrirá V. S. á todas aquellas medidas más eficaces, y conducentes, ahora, y en lo sucesivo, al fin propuesto, sin que esta providencia deba entenderse respecto á los quadros de pintores, que en actualidad estuviesen vivos.

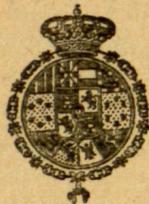
»Participo á V. S. de Real orden para su inteligencia,

y cumplimiento, encargándole, que siempre que se diere el caso de que V. S. logre impedir pasen á manos de los extractores algunos quadros, dé cuenta de ello al Rey por mi medio, con expresion de los precios á que se intentasen hacer las ventas, y del mérito, asunto, autor, tamaño, estado de conservacion y demas circunstancias de cada pintura, á fin de que exactamente instruido Su Magestad determine lo que contemple más acertado.

»Dios guarde á V. S. muchos años, como deseo. S. I. defonso á 5 de Octubre de 1779.—El Conde de Floridablanca.—Sr. D. Francisco Antonio Domezain.

»Y como S. M. ha resuelto sea general en todos sus Reynos esta providencia, quiere que V. S. observe puntualmente en la provincia de que es Intendente el contenido de dicha Carta, cuidando de que no se extraigan para paises extrangeros quadros algunos de mano de Pintores ya no existentes, tomando las precauciones allí indicadas, y las demás que le dicten su zelo, y vigilancia, y dando el correspondiente aviso por mi medio siempre que llegue á verificarse haber V. S. logrado frustrar la enagenacion de algunas Pinturas destinadas á extraerse, ó impedir la extracción misma de ellas.

»El Rey confía, que V. S. se esmerará en el exacto cumplimiento de esta orden, por lo que en ello interesan á un tiempo su servicio, y el justo aprecio, y útil estudio de las nobles Artes, y el crédito de la nacion; y yo ruego á Dios guarde á V. S. muchos años, como deseo. S. Lorenzo del Real á... de Octubre de 1779.»



SECCIÓN OFICIAL

Por Real orden publicada en la «Gaceta» de 2 de Junio, se declara que cuando los auxiliares de Institutos desempeñen una cátedra vacante podrán optar por percibir los dos tercios del sueldo de entrada de la misma ó seguir disfrutando la gratificación de 1.750 pesetas.

Le ha sido concedida á don Francisco Pérez Dolz una pensión de 350 pesetas mensuales, 500 para viajes y 100 para material durante dos meses, para estudiar bajo la dirección de don Rafael Domenech, Director del Museo Nacional de Artes Industriales, la organización de los Museos de Artes decorativas de Francia, Inglaterra, Alemania y Austria.

Otra durante seis meses á don Joaquín Folch y Torres, profesor de Historia del Arte del tejido en la Universidad Industrial de Barcelona, para el estudio en Francia, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemania, Austria-Hungría, Suiza é Italia, ante los ejemplares originales de las principales colecciones de tejidos, tapices, bordados y encajes.

Otra de doce meses á don Guillermo Busqueh, arquitecto, para estudiar en Alemania en el Seminario de Urbanización que dirige el profesor Gemmer y con el profesor Stubler, la moderna urbanización de las ciudades.

Por el señor Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes ha sido aprobada la propuesta de recompensas elevada á dicho Ministerio por el Jurado de la Exposición Nacional de Artes decorativas é Industrias artísticas.

Ha sido nombrado en virtud de oposición, catedrático de Dibujo del Instituto de Cádiz don Estéban Menéndez y Domínguez.



VELÁZQUEZ.—Mercurio y Argos. Museo del Prado.

PROLEGÓMENOS PARA UNA HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

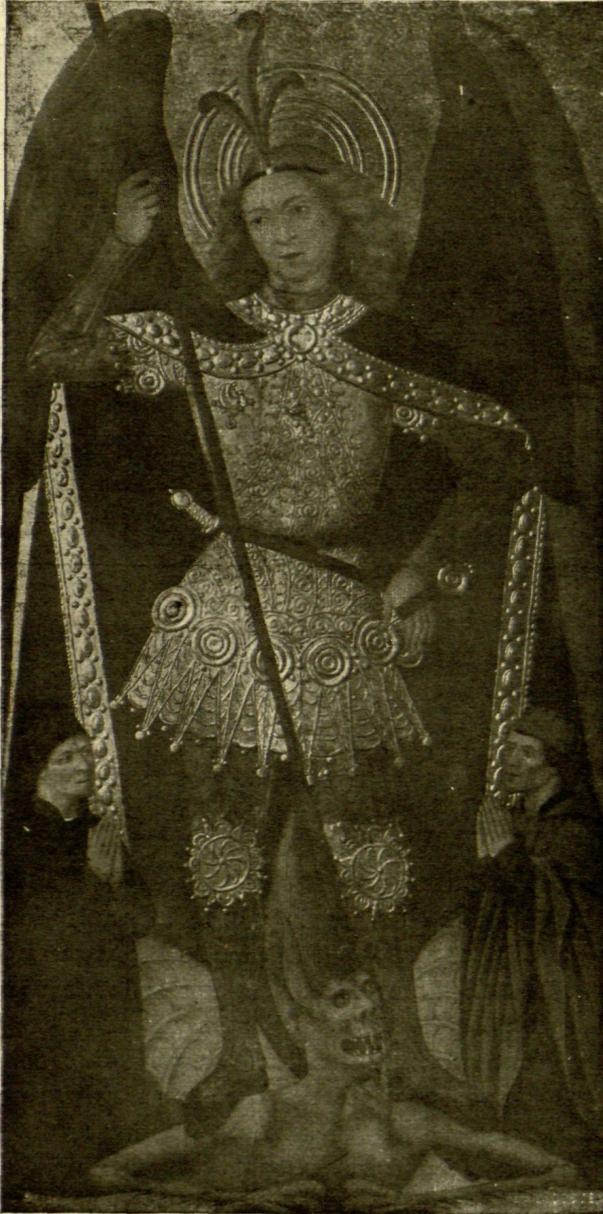
I

El interés demostrado por los extranjeros hacia el arte español es relativamente de fecha muy reciente. Si bien es verdad que ya en los siglos *xvi* y *xvii* había relaciones entre aristócratas de Bohemia y de la corte de Viena no es menos cierto que estas relaciones se explican más que por otra cosa por afinidades de familia y diplomáticas con la Corte española. Tampoco faltan en la segunda mitad del siglo *xviii* ciertas relaciones entre España y los aficionados al arte en el extranjero. Comerciantes y hasta lores ingleses venían con frecuencia á comprar cuantas obras podían de Murillo, llegando este comercio á tomar tales proporciones que inspiró serios temores é hizo que amantes de su patria como Cean Bermúdez propusieran al Gobierno se dictara una ley prohibiendo la exportación de joyas del arte nacional. El interés que entonces había por los pintores españoles, estaba casi siempre circunscripto á Murillo y Velázquez y dió por resultado que la galería del príncipe elector de Dusseldorf poseyera un magnífico retrato de un caballero joven, atribuído á la escuela española, de pintor desconocido, retrato que no es otro que la maravillosa obra de Velázquez, de la Pinacoteca de Munich. Esta misma galería, ya en el siglo *xviii*, tenía las famosas escenas del género de Murillo, pero no llamando al pintor con su nombre español sino á la manera italiana, Muriglio.

El verdadero interés, serio y universal por la pintura española y sus tesoros, fué despertado por las guerras de Napoleón. Si el robo de nuestros objetos de arte fué una desgracia para España, para Europa y el mundo entero fué una suerte, porque tan ilegales exportaciones prestaron un servicio inapreciable á la cultura artística, ya que todo el mundo—no sólo los ricos, que hasta entonces eran los únicos que habían podido admirar las obras maestras españolas—sino críticos, artistas, aficionados en general pueden conocer ahora la altura incomparable á que había llegado la pintura española. Y este estudio, esta admiración produjo una verdadera revolución, tanto en el desarrollo de la pintura del siglo *xix* (menciono aquí únicamente los nombres de Courbet, Manet y Renoir), como en la crítica, que reconoció que de ningún país se podía decir con más razón: *Anch'io son pittore*, que de la patria de Rivera y Velázquez, de Zurbarán y Murillo.

Empezó el trabajo crítico-científico con obras tan importantes como el *Viaje*, de Pons, y el *Diccionario*, de Cean Bermúdez. Pero aunque se hayan hecho estudios en el siglo *xix*, monografías de escuelas y de épocas distintas, falta aún la historia completa de la pintura española. Hasta hace unos quince años casi todos se ocupaban solamente de los pintores de los siglos *xvi* y *xvii*. De los primitivos la mayoría no daban noticia.

¡Cómo, pues, escribir una historia de la pintura española sin tratar de los primitivos! Ahora bien; la cuestión



S. MIGUEL.—Escuela catalana del siglo XV.

ha cambiado de aspecto considerablemente. No se ha despertado sólo el interés por los primitivos españoles, sino que nuestro conocimiento de estos maestros y de sus obras ha adelantado rápidamente gracias al fervor verdaderamente emocionante de muchos doctos españoles que trabajaban y trabajan constantemente repasando, encontrando, descubriendo papeletas entre archivos polvorientos; trabajo que nos trae casi todos los días nuevos materiales, datos, nombres y objetos, descorriendo la cortina de una época entera y empezando á aclarar el misterio de siglos lejanos.

No hay palabras con que elogiar el valor y la importancia que tienen para el estudio la enorme cantidad de documentos que se han conservado en España desde hace diez siglos. En Alemania, por ejemplo, tenemos aún muchas tablas primitivas, pero por desgracia, con pocas

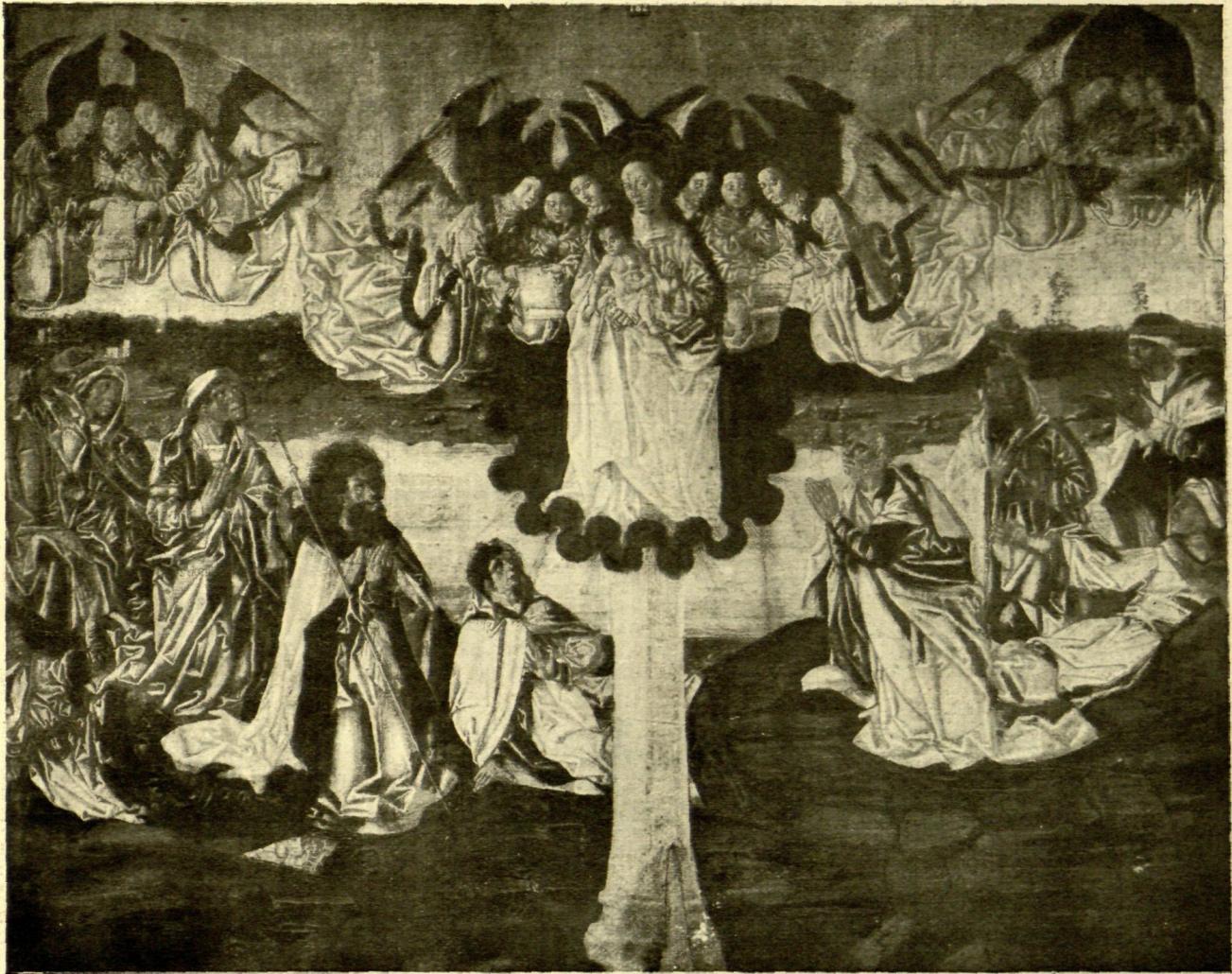
excepciones, no sabemos los nombres de sus autores. La guerra de treinta años nos ha despojado, como de tantas otras cosas, de documentos que hoy nos podrían dar la solución de muchos enigmas; pero en España la conservación de estos documentos es asombrosa; autos capitulares, Cédulas Reales, cuentas de fábrica de iglesias, libros bautismales, archivos de Notarios, todo esto habla aún hoy una lengua clara é incontrovertible.

Y como los *documentos*, también los *cuadros* no son sólo *abundantes*, sino igualmente bien conservados. De las pinturas murales románicas, en Cataluña y en una parte de Aragón, así como en León, conocemos muchos y muy importantes ejemplares. Retablos góticos adornan todavía multitud de iglesias de poblaciones de mayor ó menor importancia de España. Desgraciadamente en las capitales no se han respetado siempre las obras de los siglos anteriores y especialmente en el siglo XVIII hermosos retablos góticos han tenido que ceder su sitio á pesadas máquinas churriguerescas de escaso gusto artístico. Frecuentemente los retablos antiguos vendieron á iglesias de pueblos ó se colocaron en capillas con mala luz y sin culto y lo peor de todo es que otras muchas veces se quemaron.

Al extranjero hasta los últimos años no han ido apenas tablas primitivas españolas, la mayoría de ellas de escaso valor; y ahora que han podido admirar los de fuera unos ejemplos capitales de la pintura española en el siglo XV, comienza allá un movimiento considerable en favor del estudio, la apreciación y la compra de los primitivos españoles.

Hay que hacer notar que en España la pintura mural no tiene tanta importancia como en Italia; fué la pintura en *tablas* el arte más empleado entre nosotros. La *técnica* de la pintura al fresco no se conoció bien, y no fué aprovechada por los artistas españoles antes del siglo XVI. Aparte de las pinturas murales ejecutadas por maestros italianos durante los siglos XIV y XV en Salamanca y Toledo, casi todas las pinturas están ejecutadas con cierta técnica de temple.

En lugar de las grandes series de los *frescos* italianos se aclimata en España un tipo muy semejante al de Alemania, *el Retablo*, un esqueleto á modo de estantería hecho por un ensamblador que se llena con esculturas ó pinturas ó combinaciones de tablas y esculturas de distintas proporciones. Las esculturas casi siempre son doradas y pintadas, estofadas, y no por un pintor cualquiera, sino la mayor parte de las veces por un maestro de verdadero mérito. Se pintó en tabla hasta los últimos años del siglo XVI por la poderosa razón de que los donantes á que costaban las obras deseaban en aquel tiempo el empleo de oro en nimbos, fondos y trajes. Hay que notar que más de una vez se pegó el lienzo á la tabla; pero el efecto fué igual, porque se empapaba el lienzo



La Virgen del Pilar.—Tapiz, dibujo de escuela castellana del siglo XV.—Cabildo Catedral de Zaragoza.

con una mixtura de cola, yeso y queso (como se preparaba siempre la madera misma con greda, cola y queso), preparación que endurecía el lienzo en alto grado.

Además de la pintura sobre madera, se encuentra ya empleada la pintura sobre *lienzo las sargas*. Estas pinturas (que se han ejecutado también en Ferrara, Mantua y en Novimberga el siglo XV, como los retratos de Alberto Durero y Mantegna), están hechas en España con colores á base de cola, pero al contrario de lo usado en otros países, sin preparación ninguna del fondo, y generalmente se aprovechaban como guardapolvos para retablos, cortinas para la semana santa, tapices para los salones de los palacios y como estandartes y banderas.

Esta pintura de sargas no ofreció solamente á los pintores jóvenes un campo de experimentación para hacer sus estudios y á los principiantes para hacer su mano libre y hábil, sino que más de una vez la ejecutaron maestros famosos, como asimismo no rehusaron éstos pintar estatuas y dorar rejas.

En cada centro de arte había *gremio de pintores*.

Esta sociedad cuidaba de la preparación minuciosa,

exacta de los aprendices. Entre los presidentes no figuraban generalmente los maestros más famosos de los Centros, pero siempre eran los que los desempeñaban hombres dignos de su cargo. Hay que tener en cuenta que un pintor era á la vez miembro de varios gremios, y además que, como en Valencia, el gremio de los pintores se formó en una época bastante avanzada, siendo aquí donde los pintores estuvieron agremiados con los carpinteros hasta el siglo XVI.

En Sevilla se cumplían las órdenes del gremio en el siglo XV de una manera demasiado liberal, con la que los maestruchos formaban un peligro, no solamente para la consideración artística de la ciudad, sino hasta para la vida material de los verdaderos maestros; pedían precios escasos y hacían obras malas. Gracias á que de una verdadera revolución salieron los verdaderos maestros vencedores, instalándose entonces una junta de veedores que examinaba con rigidez á los pseudo pintores, viéndose precisados muchos de ellos á cerrar sus tiendas. No hay que decir que esta purificación fué de la mayor ventaja para Sevilla y su desarrollo artístico.

Academias de dibujo y de pintura se fundaron en la segunda mitad del siglo xvii, época en que empezó la decadencia de la pintura. Estas Academias no dieron buenos frutos hasta un siglo después. Goya, Maella y otros muchos deben á estas Academias más de lo que generalmente se cree.

El *pago* se efectuaba en España de la misma manera que en otros países; se daba á los artistas una cantidad antes de empezar el trabajo, otra después que éste estaba hecho, hasta dos tercios, y la última después de terminado. Frecuentemente se estipulaba una cantidad aproxi-

de un modo sorprendente gracias al genio poderoso de don Francisco Goya.

La culpa de este desarrollo tan desigual, lleno de tan fuertes contrastes, la tiene, en gran parte, el hecho de que en ningún otro país han trabajado tantos artistas extranjeros maestros que influyeron más de una vez sobre los españoles de un modo definitivo y con verdadero alcance.

Hay que hacer notar que la decadencia de la pintura nacional española en la primera mitad del siglo xviii y aun de fines del xvii, no fué causada únicamente por los artistas italianos y franceses, llamados por los reyes para



La Piedad.—Escuela de Bartolomé Bermejo.

mada cuando se encargaba el trabajo. La cantidad exacta se fijaba después de terminada la obra por examinadores que nombraban ambas partes, dando lugar los juicios de éstos á más de un pleito.

Durante siglos la importancia de la pintura española fué meramente de carácter local. Valor universal no alcanzó antes del siglo xvii, en que adquirió tanta fama, que aun hoy, obras de esta época existentes en galerías y colecciones particulares, producto de artistas flamencos como Cossiero y de italianos como Stangioni y Amorsini, se atribuyen á los grandes maestros españoles. Cosa muy natural, porque la pintura influyó de una manera decisiva sobre las escuelas extranjeras. En el siglo xviii decayó tanto, que llegó al más bajo nivel conocido hasta entonces; pero al final de aquella época volvió á resurgir

decorar los palacios é iglesias, sino por el carácter del arte de Murillo. Porque el arte de Murillo contiene, tanto en su sentimiento como en su colorismo, casi todo lo esencial del estilo rococó. Esto explica también el éxito colosal y verdaderamente desastroso de Murillo, que supo encantar á muchos talentos hasta el punto de que éstos perdieron todo lo que tenían de originalidad; fenómeno semejante al de Miguel Angel y sus discípulos en Italia.

La influencia de artistas extranjeros se nota especialmente en los siglos del xi hasta el xvi, y por eso se explica muy fácilmente que nuestro querido compañero francés M. Berteaux trate particularmente estas influencias y oriente sus estudios hacia una historia abreviada de la pintura española hasta mediados del siglo xvi, publicada



Santiago y las dos Marias.—Tabla flamenco-aragonesa del siglo XV, propiedad del V. Lázaro Galdeano.



Tabla de Pedro de Berruguete. — Museo del Prado.

en la *Histoire de l'art*, editada por A. Michel—clasificando y ordenando á los artistas y sus obras en tal sentido.

Nosotros opinamos que nuestro citado amigo exagera de vez en cuando la influencia extranjera y la ve en cosas en que nos parecen precisamente de más carácter español. Pero aparte de este punto secundario, creemos que esta materia, aunque hábilmente manejada por Berteaux y aunque nos ofrezca resultados y relaciones importantes, resulta algo confusa y preferiríamos la clasificación por escuelas locales, mejor dicho, regionales.

A pesar de existir influencias flamencas é italianas, en cada escuela española siempre son de otras dimensiones y grados. Además que aun marcando esas influencias no se llega á conocer el carácter completo de las distintas escuelas españolas.

Lo que no se puede negar es que las influencias extranjeras han contribuido á impedir durante siglos enteros

el desarrollo libre de la pintura española, á ocultar el carácter verdadero, esencial, de las distintas escuelas hasta que llegó la hora de la libertad en el xvii.

La ciencia distingue aun hoy como en los tiempos de Cean Bermúdez tres grandes grupos: Gran Aragón, Andalucía y Castilla. Cada grupo se divide en tres escuelas: Gran Aragón: Cataluña, Valencia y Aragón. Andalucía: Sevilla, Córdoba y Granada. Castilla: Castilla Central (Toledo, Avila, Madrid), Castilla del Noroeste (Valladolid, Zamora y Salamanca) y León. La dirección en el curso de los siglos se trasladó del Este al Sur y por fin asentó en el Centro. Cataluña tuvo la hegemonía hasta fines del siglo xv. Valencia la sustituyó aunque por poco tiempo hasta que Sevilla fué el centro. Madrid supo atraerse en el siglo xvii muchos artistas de primer orden, rivalizando con Sevilla, consiguiendo ser también capital artística de España en la segunda mitad del siglo xviii.

Las condiciones económicas y sociológicas de las provincias influyeron naturalmente mucho en el desarrollo del arte. Extremadura es relativamente pobre en monumentos artísticos y en grandes artistas. Aragón produjo igualmente pocos artistas de gran fama. Su arte, que tiene la especialidad de la pintura gótica, es un reflejo, un eco pálido de la de Cataluña y Valencia.

Fenómeno algo raro es el hecho de que la gran pintura catalana se extinga casi de repente, y no resurja hasta el siglo xix con el genial Fortuny. Claro es que en todo tiempo hubo pintores en Barcelona, pero casi siempre de muy poca talla artística, y si alguna vez se hallan con un talento mediocre, como Viladomat, lo ensalzan constantemente para hacer de él un pintor genial.

La historia del arte de esta región tiene mucha semejanza con la de otra parte de la Península Ibérica, con la de Portugal y no sabemos si la decadencia económica y la situación política es la única causa de esta parada en el arte de los dos países. (De las relaciones artísticas entre Portugal y España hablaremos después.)

Como ya dejo indicado, es muy característico para la pintura española, como para todo el arte español, la influencia ejercida por los maestros extranjeros. Se notan en todos los países de Europa influencias encontradas; pero ninguna influencia tiene carácter tan singular como en España. Primero el arte español fué influido por maestros extranjeros que venían á España, pasaban en ella muchos años y hasta se quedaban en ella. Lo raro y singular no es esto, sino que, todos estos maestros, flamencos, franceses, alemanes é italianos transmitieron á los españoles el conocimiento del arte de su patria respectiva, y casi todos ellos, sin ninguna excepción, se sentían tan atraídos, interesados y encantados por la naturaleza española, el carácter español tan especial y por el espíritu tan *impresionante* de la raza española que todos ellos se hispanizaron en más ó menos grado, hasta el

POR EL ARTE

punto que más de una vez se podían tomar sus obras por creaciones castizamente españolas.

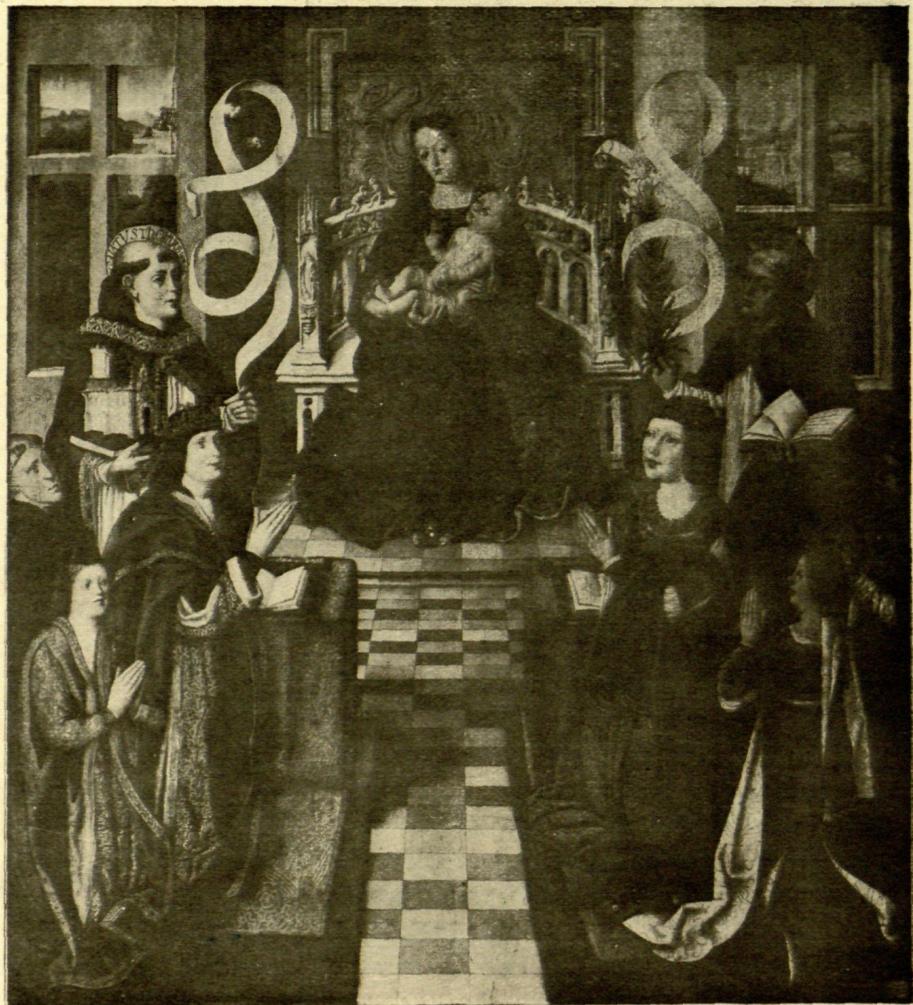
Juan Guas y Enrique Egas supieron traducir en su lengua gótica la música del sentido de la vista que tanto nos encanta, admirando los ricos tapices de estuco del arte árabe y mudéjar. Juan de Amberes se entusiasma con el paisaje primaveral, lindo y melancólico, á la vez, de los campos toledanos. En Juan de Juni encarnó la fe profunda y apasionada de Castilla, y el Greco supo escribir con sus pinceles el himno de la mística española, eternizar el alma de Castilla en lienzos fulgurantes, como las cubiertas de los antiguos libros de horas, adornados con joyas raras y preciosas.

Aparte de estos maestros que vivían y trabajaban en España, causaban gran impresión á los pintores españoles la multitud de obras flamencas é italianas importadas por los reyes, aficionados de la aristocracia y ricos mercaderes.

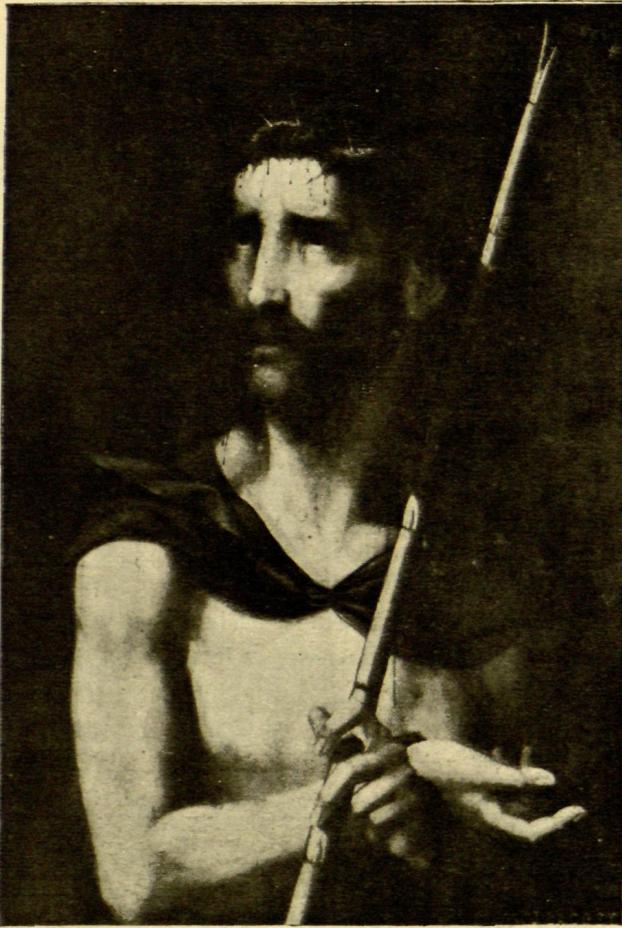
Estas obras dieron á más de un artista español, no solamente la primera impresión, sino que quizá determinaron en ellos el deseo de hacerse pintores é ir á estudiar á los países de donde venían aquellas tablas, tal vez en la propia casa de los autores, para aprender los misterios de su arte, de su técnica, dibujo, composición y colorido. Estos artistas españoles que iban á Italia y á Flandes en los siglos xiv y xv, parecen haber hecho en aquellos países verdaderas copias que trajeron consigo y que servían después de modelo, no sólo para ellos, sino para otros compañeros suyos. Así copia Ferrer Bassa, el excelente pintor catalán, en el siglo xiv, en Italia, á Giotto y á artistas de Siena, como lo prueban con toda claridad sus pinturas murales en el convento de San Juan de las Abadesas. También Luis Dalmau parece haber seguido ese procedimiento. No creemos que los paisajes de carácter castizo flamenco, con las torres y los techos elevados que se ven en tantos cuadros españoles, fueran vistos por los autores mismos de las tablas. Dudamos mucho si el autor del precioso tríptico, procedente de Avila, con la Natividad y la Anunciación á los pastores, hoy

en poder de don José Lázaro, de Madrid; si el autor de la famosa tabla firmada por Juan Núñez, en la Sacristía de los Cálices de la Catedral sevillana, estuvieron en Flandes mismo haciendo, entre otros bocetos, el del paisaje flamenco, que aprovecharon para sus cuadros. Nos parece mucho más probable que ellos se inspiraran en cuadros flamencos que podían ver, como ya hemos dicho, en gran número por todas partes en España, y de estos cuadros copiaron el paisaje. Y por la misma razón nos inclinamos mucho más á creer que el genial Bartolomé Vermejo no estuvo en Flandes. El paisaje flamenco que refleja en el escudo de su magnífico San Miguel, de la Colección de Londres, puede ser igualmente copiado de una tabla flamenca. Nos permitimos por esta razón rechazar la hipótesis de que el cordobés Vermejo fué discípulo de Juan Núñez, en Sevilla, pues no lo parece por el paisaje ni por la influencia flamenca en general. Porque Vermejo era, por lo menos, de la misma edad que Núñez, quizá más anciano aun, y, además, ni el estilo ni la calidad artística de ambos tienen semejanza.

Durante el siglo xv se nota en el arte de España, en Barcelona y Valencia, cada vez más, la influencia flamen-



BERRUGUETE.- Los Reyes Católicos.



MORALES. - Ecce homo.

ca. En Castilla sucede todo lo contrario. Al principio del xvi se inclina más el renacimiento italiano. En el Sur, durante el xv, las influencias son iguales; es decir, no se puede hablar en este siglo de una importante y marcada influencia extranjera en los trabajos de los pintores andaluces; estos maestros son bastante autónomos, y lo que se puede llamar influencia—excepto en maestros como Juan Núñez,—es, sin duda, un recuerdo lejano.

A pesar de lo mucho flamenco que se puede observar en el siglo xv en las regiones levantinas de España, el carácter total de su arte ha quedado inclinado al italiano, y asimismo se puede decir lo contrario de las regiones de Castilla y León. La invasión del arte italiano no pudo desatar los fuertes lazos que unían el arte de estos centros artísticos con los de Flandes.

Fiel á la manera italiana, la pintura del Este es mucho más monumental y decorativa. Sus composiciones reflejan las arquitecturales composiciones italianas; por consiguiente, el modelado no tiene el relieve que en las tablas tienen las figuras de los artistas castellanos. Estos son mucho más naturalistas, gozan con la multitud de apariciones del mundo, con la variedad, y mirando al caleidoscopo universal, desean dar mucho, y este mucho lo más plástico posible.

El siglo xvi hace abortar más de una flor que había empezado á crecer en el xv. La influencia del Renacimiento italiano fué grande y de consecuencias bastante desastrosas para casi todas las regiones españolas. Con un verdadero entusiasmo, por no decir delirio, se echaron en brazos de los grandes italianos, Rafael y Miguel Angel, y para completar la confusión, falsificando aún más el aspecto del verdadero arte español, los mayores propagandistas del estilo Renacimiento en España fueron en gran parte, no artistas nacionales, sino franceses y flamencos, artistas sin género alguno de duda de muy altas y grandes condiciones, pero al fin y en el fondo, gente de un espíritu extraño al espíritu español. Claro está que, á pesar de tanta influencia extranjera, los romanistas españoles no perdieron—y tampoco querían ocultarla ni olvidar por completo—su alma española. Y á través de tanta doctrina, de tanto saber—y de tanta cultura más de filósofos, filólogos é historiadores que de pintores—, á través de tanto entusiasmo por las composiciones de Rafael y las formas gigantescas de las creaciones colosales de Miguel Angel, suena en los trabajos de Luis de Vargas y de Villegas Marmolejo, y en las tablas de Juanes, baja, pero bien perceptible, la nota española, el naturalismo y el sentimiento melancólico religioso, que de esta manera en ninguna otra parte se encuentra como en España.

La luz de la salvación de la esclavitud romanista venía también esta vez del arte de Valencia. Fué el gran Francisco Ribalta quien dió el grito libertador y á él siguió Roelas en Andalucía. El estilo de Ribalta fué el del claroscuro y el naturalismo, estilo conocido generalmente con el nombre de manera *caravaggiesca*. Claro está que, para explicarse el desarrollo del estilo de Ribalta, lo más fácil es aproximarse á Caravaggio, derivar el arte del valenciano del del italiano. Pero la solución de este importante é interesante problema, nos parece algo más complicada. Hay que pensar que Ribalta fué casi contemporáneo de Caravaggio y que formó su estilo al mismo tiempo que aquel pintor. Creemos más, que la fuente de ambos fué la misma, es decir; ambos desarrollaron su estilo en vista de la pintura del Norte de Italia. Se sabe que Caravaggio estudió con maestros de Milán; y de Ribalta prueban sus cuadros el estudio y el amor que tenía por el arte veneciano y el de Parma. En último extremo, Correggio es el padre del estilo de Ribalta como del de Caravaggio.

Pero hay más: el estilo caravaggiesco aparece ya en España á fines del siglo xvi. En cambio, en Flandes no se le encuentra antes de 1625, es decir; el año en que Gerardo Konlbark le trasladó á su tierra. No se debe hablar de una traslación de este estilo á España, porque este estilo fué sumamente español. Las condiciones para su florecimiento existían hacía mucho tiempo, pero su

POR EL ARTÉ

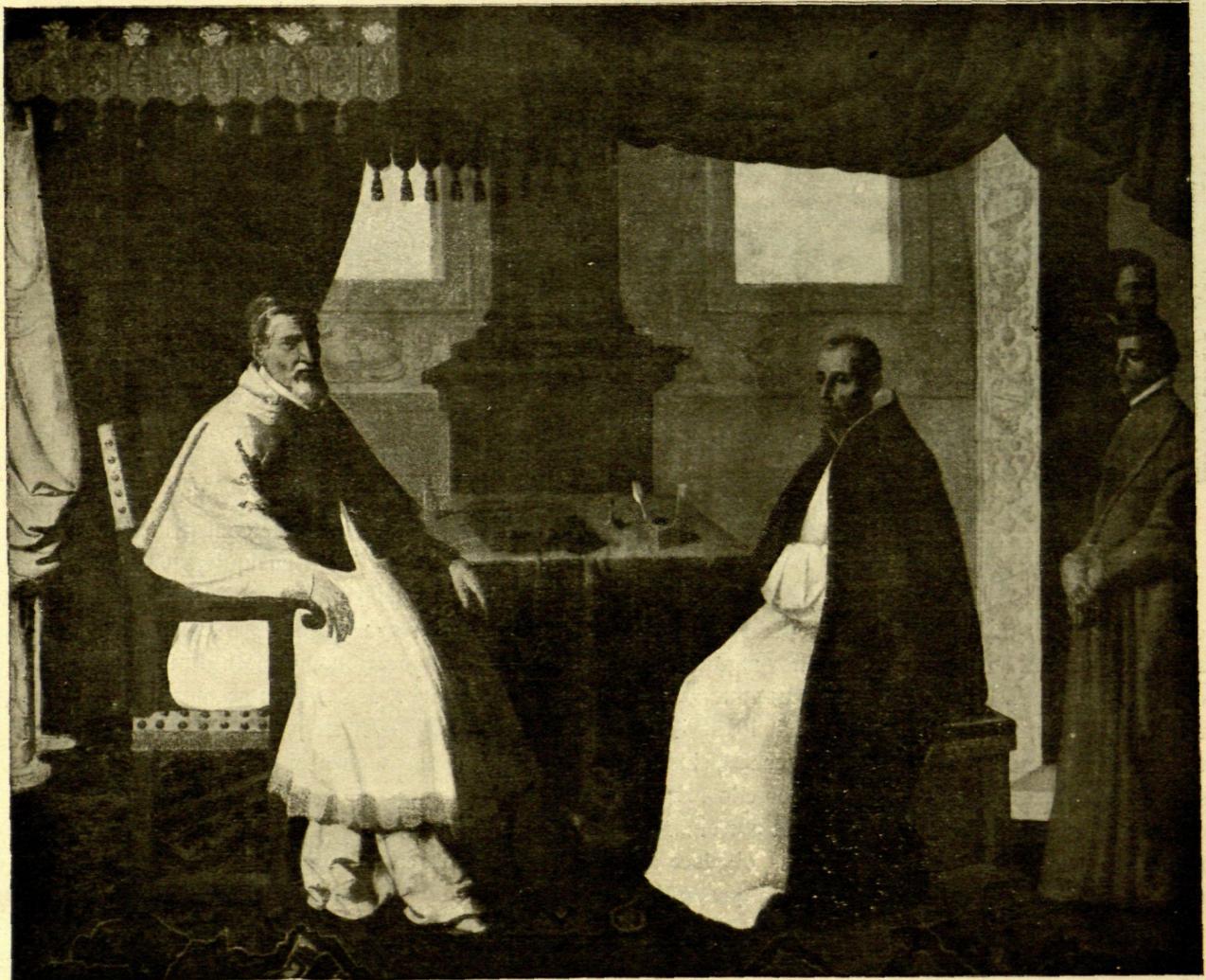
hora no había llegado hasta que Ribalta lo despertó de su sueño. Y que fué verdaderamente español, puede verse en las obras de todos los pintores de aquella época, y señalar de qué región fueron: Ribalta en el Este; Roelas, el joven, en Sevilla; Cotan, en Granada; Orrente, en Valencia y Toledo, y allí también, Luis Tristán y Mayno. Se puede llamar á Orrente, «el Bassano español». Seguramente ha estudiado en Venecia obras de Bassano y de su escuela; pero en él aparecen mucho más acentuadas las tendencias de la manera caravaggiesca; es decir, no brilla por los torrentes de luz, ni por los juegos artificiales que muestran los cuadros nerviosos de Bassano; sino que busca más calma, la división fuerte, marcada de luz y de sombra.

Del glorioso siglo xvii no hay necesidad de hablar. De una de las causas de la decadencia en el siglo xviii ya hemos tratado. También Goya pareció en la primera etapa de su desarrollo que no llegaría á sobresalir entre sus compañeros; imitador hábil de los franceses, y de Tieppolo, y con buenas inspiraciones de Velázquez. Pe-

ro casi de repente, y semejante al Tiziano, que no demostró toda su genialidad antes de haber pasado de los cuarenta años, también Goya, hombre ya en la mitad de la vida, empezó á hacer lucir de nuevo el escudo glorioso de la pintura española y como un monstruo gigantesco supo crear un nuevo reino de la pintura nacional, aun más, supo hacerse padre de la pintura moderna de Europa entera.

II

Ya hemos dicho que los tiempos del mayor florecimiento de la pintura española, en su época verdaderamente nacional, los grandes pintores no cesaban de orientarse, hasta cierto punto, en el extranjero. Los más grandes genios, como Velázquez, Ribera, Murillo y Goya, han rendido homenaje al arte de Venecia, como maestra indiscutible, pero sin perder ni un átomo de su personalidad artística. Se podría preguntar sin exageración: ¿qué hubiera sido de la pintura española de no haber vivido antes un Tiziano y un Tintoreto?



ZURBARÁN. — San Bruno y el Papa Urbano II. — Museo Provincial de Sevilla.



ROELAS.—Santa Ana y la Virgen.

Siempre pareció á los españoles que el arte de Venecia llevaba en sí diluído algo de su propia naturaleza, de su misma raza. El magnífico y hasta hoy algo desconocido maestro Alfonso de Barcelona, como muchos artistas del siglo XVII, sobre todo la mayoría de los sevillanos, tienen lejano un parentesco con los de Venecia, sin haber sido directa y personalmente influído por ellos. Esta inclinación y predilección de los españoles por el arte veneciano, el parentesco de ambas pinturas, obedece á las mismas causas: á que lo mismo en España que en Venecia, la influencia del Norte lucha con la de Oriente.

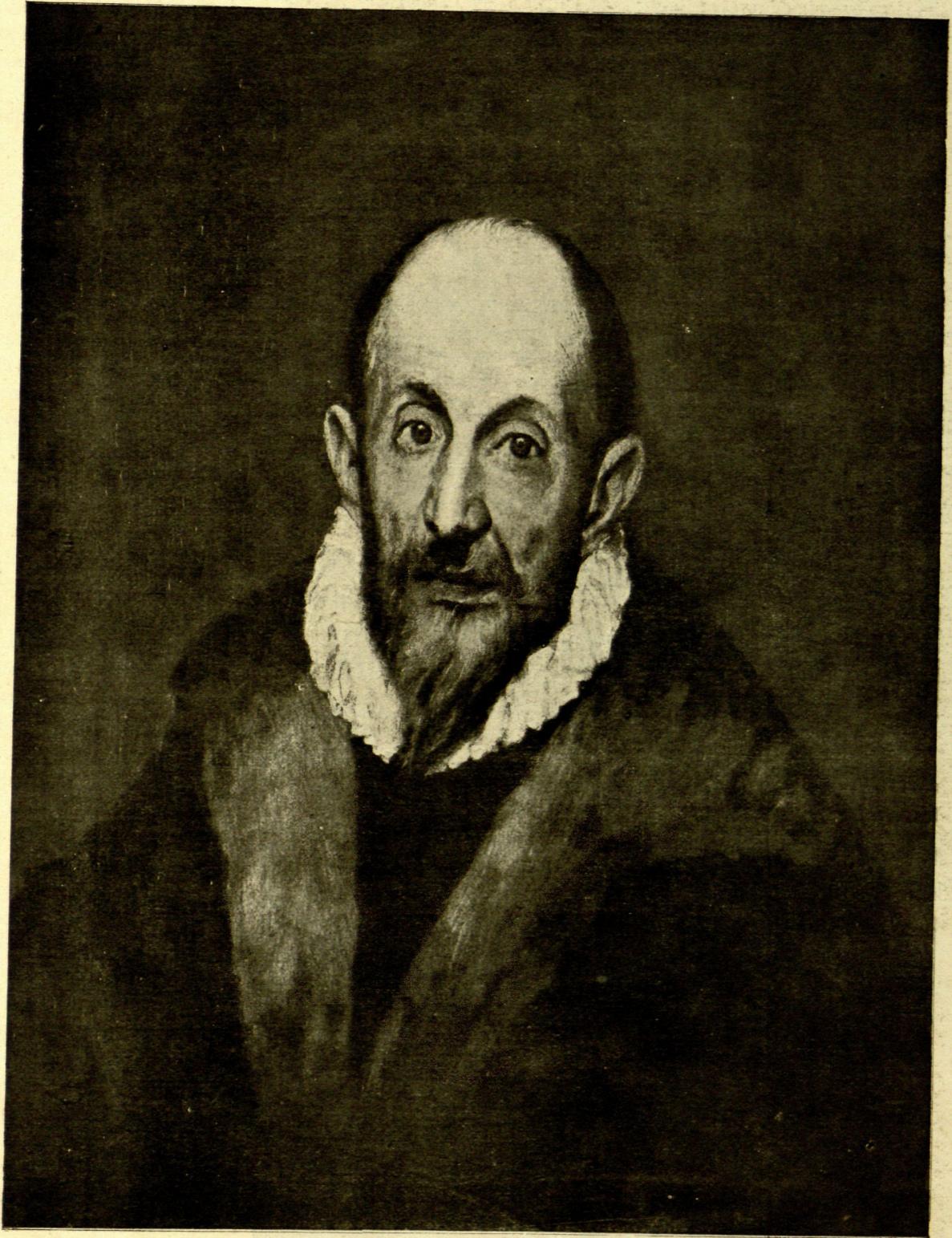
En Venecia se reunieron la claridad y el realismo del Norte con la decoración suntuosa, con el lujo fantástico y la alegre y risueña brillantez de colores del Oriente.

Esta fusión de elementos llega á su máximo desarrollo con Tintoreto y termina en Tiépolo. Los dos han influído más que ningún otro maestro de una manera decisiva en el desenvolvimiento de la gran pintura española.

Aquí, en la Península, encontramos una situación muy semejante. Luchan durante siglos el Cristianismo con la media luna, y vence aquél después de cruentos sacrificios y épicos combates en los terrenos político y religioso, pero no en el arte. Todavía después de vencidos los árabes, los cristianos construyen y decoran iglesias, capillas y palacios en estilo mahometano, en estilo mudéjar, y su cultura, que dejan en la Península como sedimento de una dominación de siete siglos, flota aun hoy en la lengua patria, en la agricultura, en la arquitectura y en la música, y es más, hasta en el mismo temperamento español. Pero en el terreno de la pintura tócanos estudiar dos caracteres fundamentales de este arte: el *Ritmo* y la *Melancolía*. Lo que se admira tanto en el extranjero como cosa única y muy especial de la pintura española, es el *ritmo*, la *apostura* y *gentileza*, la noble manera de contenerse, de no revelar á cualquiera en el primer mo-

mento todo lo bueno y precioso que vive en cada personaje. Esta reserva noble se une al arte insuperable de la buena colocación y escasez de los acentos; es decir, de no poner demasiados acentos, pero sí, los que se colocan, todos en su justo sitio; el ritmo, pues, de los cuadros, se asemeja al ritmo severo de la música española.

En cuanto á la melancolía, la famosa tristeza española nos contempla con los ojos de los santos góticos de un Ferrer Bazza y de un Pedro de Berruguete. Ella se transparenta en los Ecce-homos de Luis de Morales, en los infantes y bufones de Velázquez, en las vírgenes soñadoras de Murillo, en los ascéticos monjes de Zurbarán, en los santos de Ribera y en los caprichos pesimistas de



El Greco (retrato), propiedad del Sr. Beruete y Moret.



VALDÉS LEAL. - La entrada de San Fernando en Sevilla.

Goya. Esta tristeza tan singular é indescriptible en el fondo, ha impresionado y subyugado á todos los artistas extranjeros cuando por primera vez la conocían; así

en los tiempos de su decadencia una ferviente servidora de la Iglesia, y en que los pintores españoles sólo sentían como artistas cristianos, y fueron principalmente defenso-

pudo realizar Pedro de Campaña su famoso «Descendimiento de la Cruz» (hoy en la Sacristía mayor de la Catedral hispalense), y así y sólo por una impresión tan fuerte pudo el Greco sintetizar en sus retratos toda la intensidad de la melancolía española. Fué Cervantes quien creó la inmortal figura de Don Quijote y, como sabemos todos, no hay en la literatura encarnación más grandiosa del idealismo, como de la tristeza española, que la figura del andante caballero; pero no olvidó el genial manco de Lepanto el unir á la idealidad de don Alonso Quijano, *el Bueno*, el naturalismo del *humor* español en la persona de su escudero Sancho Panza, humor y naturalismo que encontramos frecuentemente en la pintura española. A él debemos «Los borrachos» de Velázquez, «Los pícaros» de Murillo, el «Pied Bot» de Ribera y las «Escenas de costumbres» de Goya, llenos de un humor grandioso.

La nota melancólica encuentra un eco, un reflejo en la tonalidad de los cuadros españoles, en la predilección de los maestros de este país por los tonos severos y rebajados. Sus colores tienen siempre algo de una suntuosidad lúgubre y no des-
perten nunca, aunque sean jugosas, por más que los primitivos tengan la riqueza de oro de un Crivelli, la idea de la sensibilidad, el sentimiento sensual y la alegría de la vida que resplandecen en las creaciones de los venecianos. La razón de esto estriba no sólo en que la pintura de la Península fué sentida, amamantada en un sentimiento melancólico; sino que fué hasta

POR EL ARTE

res del dogma católico, milicianos de Cristo que sufrió en la tierra por la humanidad, caballeros, en fin, de la Santísima y Purísima Virgen. Aquí se revela la diferencia que separa las escuelas española é italiana; pues aunque el arte sevillano tenga mucho parentesco con el de Venecia, todavía, profundizando, se revela en aquél una atávica influencia árabe. Y aun se notan mayores contrastes en este punto, entre Venecia y Valencia.

En el arte español encontramos una comprensión, una profundidad, una idea especial y característica de la religión cristiana y, sobre todo, de la personalidad de Cristo del Salvador que sufre, idea que aparece en la famosa escultura de Nuestro Señor del Gran Poder; en los Ecce-homos de Murillo; en el Cristo atado á la columna de Velázquez, y en los crucifijos de Ribera y de Zurbarán.

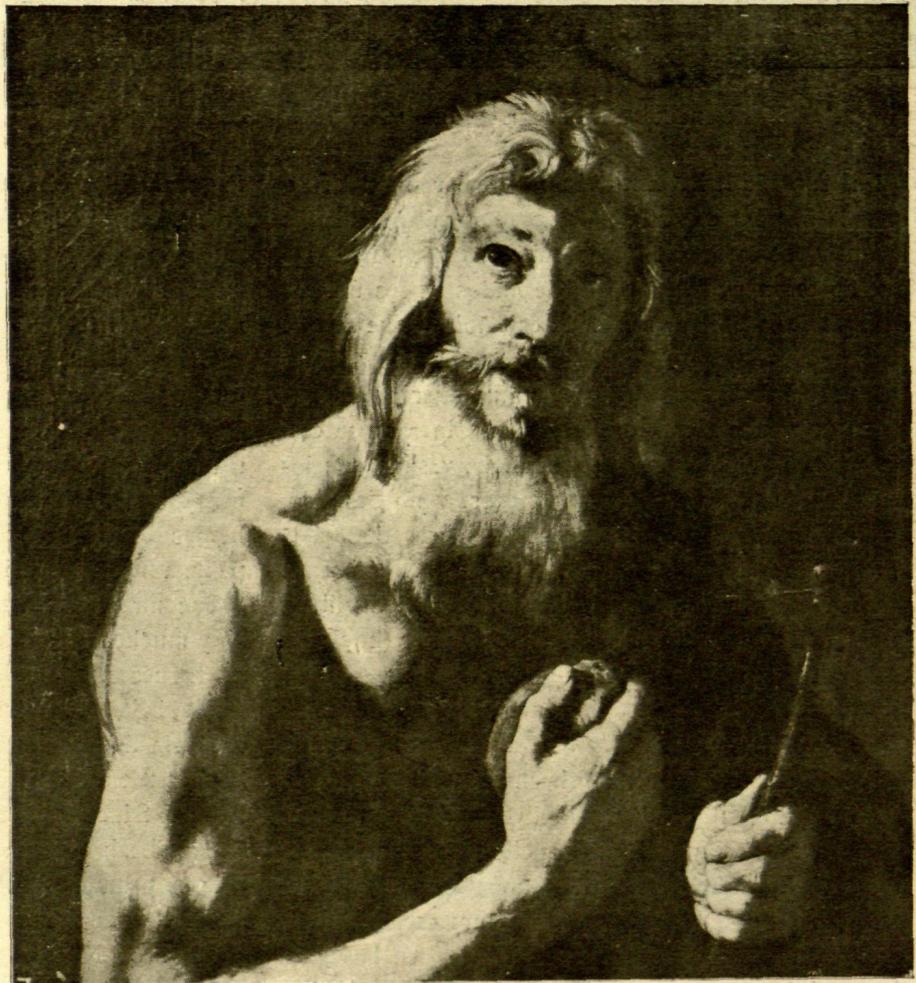
Un parentesco muy singular se nos ofrece entre el arte español y el arte antiguo, y especialmente en la representación de la Virgen. Aquéllos como éstos han traído el cielo á la tierra y por eso su religión es mucho más estrecha, más íntima, más ferviente su fe en la Virgen, en el Señor y en los Santos; como en ningún otro país, en este se han fundido el mito pagano, con la mística cristiana.

Por eso únicamente aquí pudieron crearse estos Santos tan lejanos de la tierra que, como los del Greco, parecen haber tomado forma corpórea solamente por algunos instantes. En ningún otro país se encuentran creaciones en pintura como la Magdalena en éxtasis, de Ribera ó como el Beato de Zurbarán.

El naturalismo que se nota en los cuadros religiosos españoles y que ha producido en el siglo xvii una serie de cuadros de género de asuntos religiosos muy especiales, como la Virgen niña, hilando, de Zurbarán, la Virgen y Santa Ana de Roelas, se manifiesta también de una manera muy marcada en dos terrenos que los españoles han utilizado muy distantes por cierto de la pintura religiosa, son éstas el retrato y el bodegón; por bodegón entendemos la representación de la naturaleza muerta, que algunas veces es animada y enriquecida con la figura humana, género éste que desde muy antiguo se ha culti-

vado en España. Uno de los bodegones más notables y antiguos es la Cena del Museo de Solsona de la mitad del siglo xv, verdadera exposición de platos estilo hispano-moruno. En este punto se revela de nuevo el sentimiento pictórico de los españoles; en ningún otro se puede conocer mejor esta facultad de los artistas peninsulares que en el bodegón. Basta para ello dar un vistazo á la pintura holandesa.

Muy características del arte español son aún dos cosas que vamos á mencionar en pocas palabras. Primero, la indiferencia sorprendente de los artistas nacionales por el paisaje de su propio país, tan interesante y singular. Esta clase de pintura ha comenzado muy tarde en España, pues los primitivos rara vez lo trataron. Fueron los flamencos los que descubrieron las bellezas de los campos Castellanos y de las inmensas llanuras de la Mancha, como Juan de Flandes y Francisco de Amberes y después de ellos y mejor que nadie el Greco, como es sabido. Velázquez no fué en su patria, sino en Italia, donde adquirió el sentimiento del paisaje. En segundo lugar, el abandono del desnudo femenino, es otra característica del arte español.



RIBERA.—San Jerónimo.



MURILLO. — L.: Virgen de la servilleta. — Museo Provincial de Sevilla.

Fué también Italia la que impresionó y dió á Velázquez la libertad en este punto; pero él mismo y todos los maestros españoles lo han cultivado poco. Es cierto que aparecen ya Adán y Eva desnudos en los últimos tiempos de la pintura románica española y que se han pintado bajo la influencia flamenca, en el siglo xv, varias veces el Juicio final con desnudos muy interesantes; pero no es menos cierto que San Sebastián aparece casi siempre en la pintura gótica española, vestido con los atributos de su martirio en las manos, y no desnudo, atado á un árbol y asaeteado, como corresponde á la verdad histórica. ¡Y Venus! Casi no se la representa. ¡Parece que ha reñido con todo el Olimpo...! Si Ribera la pintó en uno de sus más hermosos cuadros (hoy en la Galería Nacional de Roma), fué por Adonis, y para eso está vestida como figura de la época barroca. Antes de Goya no se atrevió ningún artista á pintar á la diosa de la Belleza desnuda, excepción hecha de Velázquez, que, á pesar de lo limitado de sus motivos, trató como algunos más, Pacheco y Ribera entre ellos, los asuntos mitológicos con una frecuencia relativamente copiosa. En esta limitación casi absoluta de la pintura española á los asuntos religiosos, que se enriquecen algo en la segunda mitad del siglo xvi por el retrato y el bodegón, hay que ver algo más que el simple deseo y capricho del

donante, hay que ver el gusto, el sentimiento, la educación del artista, que revelan todo un mundo, un sistema filosófico. El arte de los grandes maestros ha nacido, desarrolládose y florecido por y para el catolicismo, y á éste deben también su origen todos aquellos géneros pictóricos que carecen de asuntos religiosos, como el retrato (representación en su principio de los donantes de los grandes cuadros) y el bodegón.

Los comienzos temerosos de Velázquez no fueron seguidos hasta Goya, su discípulo espiritual. Tiene éste, entre otros muchos méritos, el grande de haber ensanchado, ampliado, las fronteras del Arte español; pero sin dejar de tener el mismo fondo religioso que todos sus antepasados, siquiera haya elegido para expresar sus ideas nuevas formas y las haya representado con más variados ropajes. No hay predicador más ferviente

que Goya; él ha cautivado, entusiasmado, al mundo artístico entero, no sólo con sus nuevas ideas pictóricas, sino con la representación de una nueva y grandiosa humanidad; nueva no, la misma ya conocida, pero en absoluto olvidada.

Un problema de difícil solución, todavía no resuelto, es el de la relación, el parentesco de las pinturas española y portuguesa. No se trata aquí de influencias de artistas portugueses sobre pintores españoles, sino de algo más decisivo, de mucha mayor importancia. Como ya hemos dicho, el arte portugués se extingue casi de repente á mediados del siglo xvi; pero desde este momento encontramos en España artistas portugueses de mérito y muchos pintores que, por lo menos, descendían de portugueses. Fuera de los dos pintores, Perea y Pereyra, que trabajaron en Andalucía, hay que recordar que la mayoría de los grandes retratistas españoles y aquellos de más talento pictórico pertenecían á este grupo, como Alonso Sánchez Coello, Velázquez, Claudio Coello y Valdés-Leal; y hasta los dos únicos grandes maestros que ha producido Extremadura, Luis de Morales y Zurbarán, fueron nacidos no demasiado lejos de la frontera portuguesa. No queremos ni podemos aún hoy decir si todo esto es una pura casualidad; si el mismo origen de los artistas tiene algo que ver con su arte, ó si éste tiene

POR EL ARTÉ

su fundamento en la educación é influencias que los artistas recibían en la misma España. Lo que no se puede negar es que el problema existe, y tanto más cuanto que Portugal fué la patria de uno de los mayores retratistas que conocemos en el siglo xv, Nuño González.

Y al citar este nombre, no podemos por menos de volver á los primitivos. Hablando con franqueza, hay en la pintura española del siglo xv más de una obra que iguale al famoso tríptico doble de San Vicente de Forá, en Lisboa; pero ninguna que le supere. Se ha discutido ya bastante en el extranjero la cualidad artística de los primitivos españoles, y creemos que es ridículo negar que existen obras de estos primitivos de muy alta cualidad; no muchas, es verdad, porque, ya sabemos, que lo bueno no abunda en nada. De la mayoría de los primitivos españoles, se puede decir que son con frecuencia más interesantes y atrayentes por ciertos detalles que por la importancia artística del conjunto de sus obras, existiendo indudablemente en este punto, como en muchos otros, algún parentesco entre los primitivos españoles y los alemanes del siglo xv.

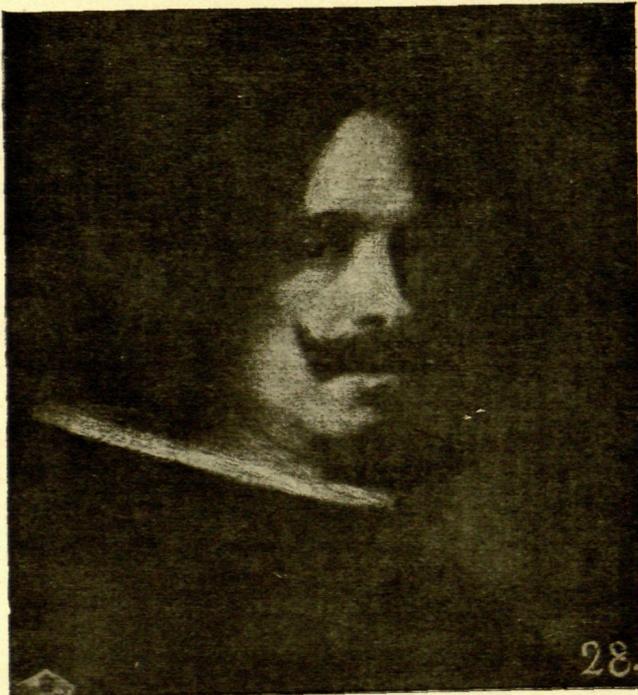
Estudiando los primitivos españoles, se pueden observar, siguiendo el método del famoso italiano Morelli, unos cuantos detalles distintivos de las diferentes escue-

las, que permiten atribuir las obras á varios grupos. En Cataluña, por ejemplo, encontramos una preparación muy singular del fondo, una rica ornamentación en relieve, de yeso dorado; cada taller tenía sus procedimientos y los nimbos eran siempre de distintas tormas, pero siempre extraordinariamente ricos. Los maestros de la escuela de Castilla emplean en el oro del fondo y de los trajes con mucha frecuencia cierto tono de cobre, y las carnes, á diferencia de las levantinas, que son más claras, tienen un color moreno. Asimismo, las escuelas de Castilla, especialmente las del Noroeste, sienten predilección por la abundancia de pliegues en los trajes y mantos de los Santos (origen flamenco), pliegues que además son algo rígidos y tienen á menudo forma de cañones. De las pinturas aragonesas ya hemos indicado brevemente su carácter general. En ella las figuras casi siempre son pequeñas.

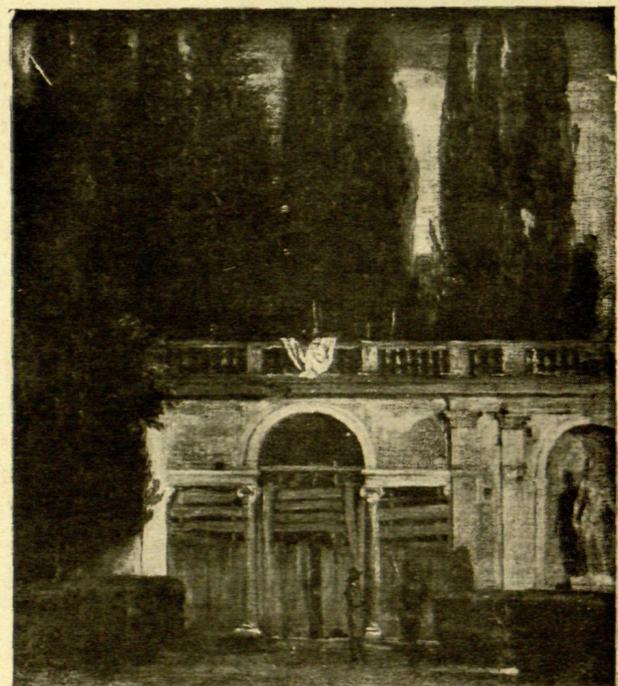
La pintura valenciana es más apasionada y dramática que la del Sur. Hay un recurso para atribuir y distinguir las escuelas castellana y valenciana, que es el examen de los azulejos que figuran en los cuadros; basta comparar los cuadros de Gallego en Zamora con obras de Jacomab.

Dr. AUGUST L. MAYER

Fotografías de Lacoste.



Retrato de Velázquez. — Museo de Valencia.



VELÁZQUEZ.—La Villa Médicis. — Museo del Prado.



CONFERENCIA DEL SR. PEREZ VILLAMIL

Sobre el tema interesante del *Carácter y representación de Salzillo en la Escultura española* versó la que expuso dicho señor en el Ateneo, en la noche del 8 de Diciembre pasado.

Tomó como punto de partida la declaración del señor Tormo en las conferencias del año anterior, de que el San Jerónimo penitente de Salzillo es, á su juicio, superior al de Torrigiano, del cual dijo Goya que le consideraba como la mejor escultura de que podía ufanarse España.

El señor Pérez-Villamil, que en sus largas residencias de Murcia ha podido estudiar con detenimiento las obras de este célebre escultor, con ese juicio analítico que da la observación atenta de las obras de un artista, ayudado por la erudición histórica, redujo su tarea á estos dos puntos de crítica, que abarcan, en conjunto, el juicio total del maestro murciano: ¿Cuáles fueron sus fuentes de inspiración? ¿En qué consiste el mérito de sus obras?

Para contestar con acierto á estas dos graves preguntas era preciso reducir á sus justos límites la personalidad de Salzillo, extraviada de su cauce natural por el entusiasmo de sus paisanos, que han querido hacer de su inspiración y de sus obras asunto propio de la región en que vivió y trabajó, hasta mirarlo como «un artista autóctono, nacido y educado en el terruño murciano, sacando de sus entrañas y de sus accidentes los elementos de su inspiración y sus variados modelos para poblar de imágenes los altares de su ciudad y de su comarca, y crear un arte propio y una escuela única, que fuese el dechado más excelso de las glorias murcianas».

El conferenciante, después de aplaudir este entusiasmo de los murcianos, que les ha llevado á emitir juicios exagerados y personales acerca de su maestro, elevándose á la alta región de la crítica imparcial, para la que hay leyes invariables de belleza plástica, cuya observancia ú

olvido forman el complicado curso de la historia del arte, entró en el estudio de Salzillo, empezando por señalar, en cuanto la investigación histórica y la inducción racional lo permiten, sus fuentes de inspiración, «no ya en la sublime esfera de la belleza increada, común á todos los genios del arte, sino en el campo de su técnica, íntimamente relacionado con la producción de sus obras, por hallarse en él las raíces de que extrajo la substancia de la tierra natal, fecundada por las influencias de todas las escuelas artísticas nacionales y extranjeras».

Siendo tan escasa la biografía de Salzillo, que con haber vivido setenta y seis años (1707-1783), casi no se conservan de su vida sino las partidas de nacimiento y defunción, este estudio de las fuentes de su técnica hay que hacerlo sobre sus mismas obras, «de las cuales se deduce que, lejos de haber sido un escultor aislado, un artista independiente y autónomo, fué un árbol fecundo, que llevó sus raíces á todas las vetas más ricas del terreno en que con mayor fruto la cultivaban las artes del diseño y de la plástica».

«Salzillo estudió la naturaleza porque era verdadero artista, y la naturaleza es la obra maestra del Supremo artífice, á quien se debe toda la belleza creada, y claro está, que estudiando el mismo modelo siempre se aproxima y en muchos casos se iguala con los escultores del siglo xvii, y más que ninguno con Hernández, en el cual aún se conserva algún resabio del *mainevismo* italiano de Juni, como en Salzillo las que hubieron de quedarle toda su vida del barroquismo de su educación napolitana.»

«Del naturalismo de Salzillo—decía el señor Pérez-Villamil—pueden ofrecerse muchos ejemplos; pero todos se quedan pálidos al lado de dos obras admirables, separados á distancia inmensa por el más extraño y sorprendente contraste: *San Jerónimo penitente*, cuyos primores



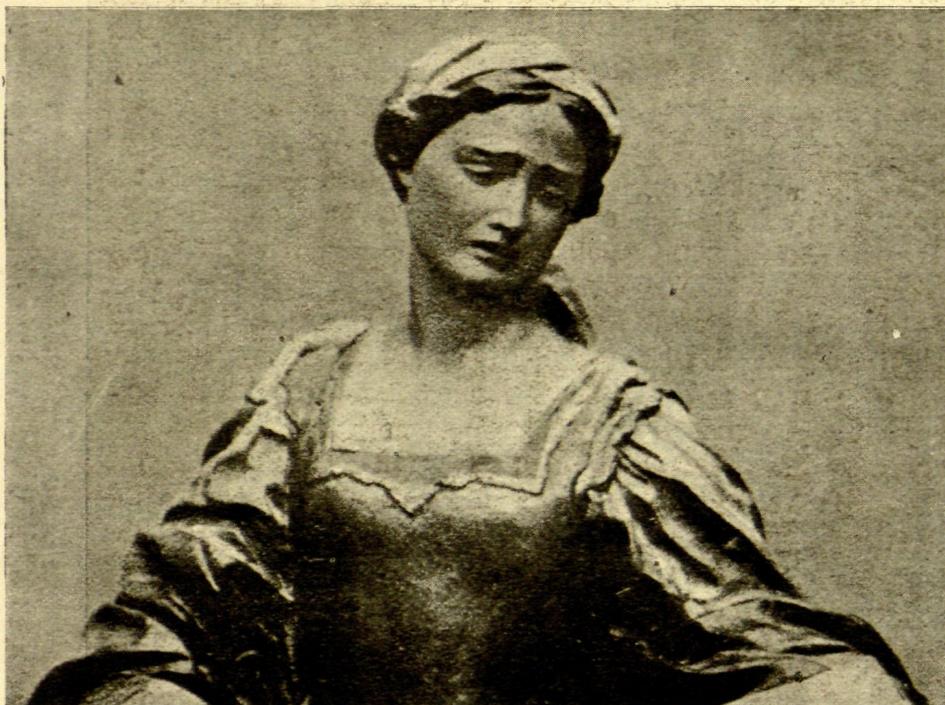
SALCILLO.—La Oración del Huerto.—Iglesia de Jesús (Murcia)

anatómicos y patética realidad le colocan entre las mejores obras de la escultura moderna, y el sayón del Pretorio, conocido por el *Vtarrugo*, que ha obtenido la suprema sanción del arte, encarnando hondamente en el sentimiento popular de los murcianos.»

Después de ponderar como merece este naturalismo de Salzillo, que se refleja también en sus célebres *Pasos* de Semana Santa, el señor Villamil añadía: «A pesar de su carácter genuinamente español, se hace ya patente en ellas otra fuente de inspiración técnica que, ayudando á sus dotes personales, le puso en relación con los demás escultores europeos. Me refiero á toda clase de estampas, dibujos y vaciados, y singularmente los de carácter clá-

mano, sino elevándose á las fuentes de la escultura helénica, para la cual no hubo otras ideas perfectas que la fuerza y la gracia de la belleza juvenil, representada en la gente moza según el canon de Policleto y las delicadas creaciones de Praxíteles. La flor de la belleza masculina, la aurora de la vida en los primeros años de la pubertad, en que las formas de ambos sexos se encuentran compenetrados y como en armonioso equilibrio, fué la aspiración constante de los grandes maestros del arte helénico, y singularmente de los que lo elevaron á mayor perfección y delicadeza plástica».

Después de citar estas dos fuentes y determinarlas con variedad de pormenores técnicos, el señor Villamil añadía que estas dos fuentes suponen otra tercera, cual es la propia imaginación del artista, alimentada por los recuerdos de su educación y de sus estudios. «Hay obras de Salzillo que no copian la naturaleza, ni copian dibujos, sino que expresan verdaderas remembranzas del escultor ajustadas á intencionadas miras de su genialidad artística». Y como ejemplo citaba la figura de Judas en el *Paso del Prendimiento*, la cual ofrece en su cabeza los rasgos característicos del macho cabrío. «Quien conozca, decía, las producciones esculturales de la cerámica napolitana, habrá podido observar que la cabra, ó sea la *antilope rupri capra* de los



SALZILLO. La Verónica.

sico». Salzillo, en efecto, fué profesor de dibujo en la escuela creada en Murcia por la Sociedad económica de Amigos del País.

Según el conferenciante, «Salzillo acertó más representando las formas y actitudes humanas que las divinas y, sobre todo, fué en aquéllos más personal, inspirándose más en la naturaleza viva que dominaban sus ojos, que en los misterios divinos, inaccesibles á la humana comprensión, y en los personajes celestes, á las que la espiritualidad de su naturaleza mermaba la realidad de las formas corpóreas». Arrastrado por este juicio y haciéndose cargo de la opinión general acerca del *Angel de la Oración del Huerto*, decía el señor Pérez-Villamil: «En esa imagen peregrina, objeto de tantas y tan merecidas alabanzas, se ve muy claro que Salzillo tenía una gran educación clásica, no parándose su estudio en la belleza adolescente de los Antinoos de la decadencia del arte ro-

Abruzos es uno de sus principales elementos decorativos. Nuestra cerámica del Buen Retiro, inspirada en su primera época en el arte napolitano, está llena de este atruendo del gusto partenopeo. Pero hay más: en este estilo prevalecen las influencias clásicas en tal medida, que los asuntos báquicos son otra fuente de inspiración de los artistas de Nápoles y de donde proceden la mayor parte de los grupos esculturales de las fábricas de porcelana de Capodimonte y del Buen Retiro.

En estos asuntos, los sátiros, cabra de medio cuerpo abajo y hombre con manos de medio cuerpo arriba, son las figuras más caprichosas que pueblan las escenas emplazadas en los bosques y jardines mitológicos creados por la fábula. He ahí de donde Salzillo sacó la estilización de su Judas, reminiscencia de su educación napolitana y aceptación del gusto neoclásico, tan íntimamente unidos á los antecedentes de su escuela paterna».



SALZILLO.—Dolorosa.—Iglesia de Jesús (Murcia).

He aquí el resumen de esta primera parte de la notable conferencia «Salzillo, nacido cuando ya la gran escultura cristiana de los talleres españoles se hallaba en completa decadencia; cuando no ya los Hernández y Becerras, los Montañeses y los Canos, los Moras y los Menas, los Roldanes y los Capuces se habían eclipsado en sus tumbas, sino que hasta los Risueños y los Vergaras, los Cornejos y los Carniceros, los Laras y los Montes de Oca se habían acomodado á las nuevas recetas académicas, desdeñando como anticuadas las prácticas de los ingenuos maestros de la talla policroma nacional, Salzillo, repito, supo hacerse superior á las varias corrientes que le solicitaban y sin dejar de reflejar en sus obras las buenas enseñanzas clásicas, se alzó á muy distintos ejemplos, recogiendo la tradición indígena de los antiguos imagineros y siguiendo las luminosas huellas de los grandes escultores de Valladolid, Sevilla y Granada del siglo precedente, para ser el último destello de la escultura policroma española cuando declinaba ya con el siglo XVIII la cultura peninsular á impulso de la penetración francesa que venía á reemplazar los relámpagos de nuestro cielo con las bengalas de su Versailles.»

Los nueve capítulos restantes de la Conferencia son la ampliación justificativa y hasta cierto punto documentada de los juicios anteriores, empezando por encarecer las cualidades morales de Salzillo, reflejadas en sus obras, en las que resplandece un amor ingenuo á las buenas tradiciones de la escultura española, consagrada casi por entero al servicio de la religión, hasta crear, como ha dicho Dieulafois «una forma acabada y artística de las representaciones sagradas.» «El mérito capital, decía, de las obras de Salzillo, aquél que como nimbo de luz esplendente las envuelve todas y las transfigura en monumentos de carácter nacional, es el haber renovado á través de tantos sirtes en que naufragaron ingenios peregrinos la tradición española de la talla policroma en imágenes procesionales, cerrando con ellas la historia brillantísima de un arte indígena que refleja y representa á lo vivo todas las energías y grandezas del genio ibero.»

El señor Pérez-Villamil clasifica las obras de Salzillo de dos modos diferentes: uno, por la materia empleada, que fueron la madera, el barro y la combinación de la madera con la tela y el estuco, y otro por la extensión, ora individuales ó de personalidades exentas, como las imágenes de los santos, ora agrupados en una pieza, formando escenas á las que concurren varios personajes, como los *Pasos*, y ora, en fin, las que podemos llamar mixtas, por ser sueltas, pero destinadas á agruparse en cuadros ó escenas, como las del famoso *Nacimiento* de la llamada *Colección Riquelme*, de todas expuso la técnica respectiva y enumeró las principales, deteniéndose

con predilección en los *Pasos*, después de exponer sus antecedentes en la historia de la escultura española y de citar los principales monumentos que forman la tradición pasionaria del Arte nacional.

Oigamos sus palabras, en las que resume con claridad meridiana su juicio: «Sin conocer previamente las obras de Hernández, Montañés y Alonso Cano, considero imposible poder apreciar las cualidades y el mérito de las de Salzillo. De este desconocimiento ha nacido para mí el juicio equivocado de algunos escritores regionales, comunicado á la vanidad del vulgo, respecto á la originalidad inverosímil y hasta cierto punto depresiva del escultor murciano. El cual, según dije antes, no necesita que se le realce con una originalidad típica, sin precedentes en el proceso de nuestra escultura, para ser una gloria del arte español no reducida y encerrada en el solar murciano; pues precisamente su mayor mérito consiste en haber recogido cuando andaba menospreciada y próxima á extinguirse la tradición de la talla española policroma y haberla cultivado con tanta decisión y tanto acierto como los grandes maestros del siglo XVII.»

«No fué Salzillo en este concepto un escultor innovador y singular, exclusivo y único en su técnica, pues si se observan en sus *Pasos* rasgos de grandiosidad en las escenas, valentía en la ejecución, movimiento en los pliegues, apurado estudio de las cabezas y extremos, cualidades son éstas que distinguieron un siglo antes los *Pasos* de Gregorio Hernández, á quien debió la tradición de la escultura sagrada sus caracteres más distintivos. Si sobre estas cualidades que avaloran los *Pasos* del maestro vallisoletano, encontramos á veces en los de Salzillo una gran sinceridad en los sentimientos, una devoción ardiente y comunicativa, una gran sencillez en las actitudes, buscando ante todo la emoción religiosa para excitar la compunción de los fieles, habremos sorprendido las cualidades predominantes en Montañés, que comparte con Hernández la gloria de haber llevado á tan alta representación la escultura sagrada. Y si, por último, admiramos muchas veces en las esculturas de Salzillo seguridad y brío en el dibujo, aciertos de dulce y encantadora delicadeza y primores de coloración que realzan el modelado, recordaremos la influencia de Alonso Cano, que completó con sus actitudes y estudió la obra de sus ilustres predecesores. ¿Qué mayor mérito, ni qué mayor gloria para Salzillo que haber reanudado como hilos de oro rotos por los golpes del barroquismo italiano y del francés las cualidades sobresalientes de los grandes maestros españoles del Norte y del Mediodía, del vigoroso Hernández, del sincero Montañés, del correcto Alonso Cano, para renovar con espíritu regresivo y sintético sus obras peregrinas y protestar con esta renovación tardía de las innovaciones y profanidades de un arte ficticio que venía á sustituir con nin-

fas y con sátiros las imágenes venerandas de la tradición artística española?»

El señor Pérez-Villamil después de hacer un examen crítico de los principales *Pasos*, añadía: «Para mí y con el temor de caer en la crítica subjetiva que antes he censurado, creo que en inspiración, en armonía de cualidades representativas, en majestad y sublimidad de la com-

Después de un capítulo dedicado al estudio de la policromía escultural, arrancando de la tradición clásica y enlazándola con la bizantina, para ensalzar la española como superior á la flamenca y á la italiana, el conferenciante expuso los procedimientos del enlienzado y del falso estofado, con los que se respondía al abaratamiento de la producción de imágenes para las hermandades y las iglesias pobres, y pasó á demostrar, como idea suya, que la representación de San Jerónimo penitente es de origen español, coincidiendo con la fundación de los Ermitaños de San Jerónimo que tiene lugar en Lupiana en el año de 1354 y de donde se propagó á Italia en el siglo xv.

Expuso el mérito de las más célebres y especialmente de las de Torrigiano, Becerra y Montañés, para compararlas con el de Salzillo, que, según la opinión de la crítica moderna, excede á todas en perfección anatómica y en austeridad devota y penitente; de modo que el escultor murciano «que en toda su labor artística había renovado la tradición española de la escultura sagrada, alcanzó en San Jerónimo á recoger y superar la representación típica del santo anacoreta, nacida en nuestros claustros, y coronó con ella no solamente su gloria artística, sino la gloria más pura y más íntima del arte nacional.»

No trató de ocultar el conferenciante los defectos de Salzillo, que participó, como era natural, del barroquismo de su tiempo, que como antes dijo, humanizó mucho sus persona-



SALCILLO.— Escultura realista.

posición la *Oración del Huerto* debió de ser la obra más personal en orden á los efectos cristianos, que salió del taller de Salzillo; pero en la aplicación de la técnica académica, en los contrastes de las líneas y de la acción, en el estudio reflexivo de los rostros, en los detalles de la anatomía debió ser el *Prendimiento* el *Paso* que mereció más cuidados de su pincel y de su gubia: la *Oración del Huerto* parece responder mejor á la tradición de Montañés; el *Prendimiento* á la de Gregorio Hernández.»

jes sagrados y aceptó los procedimientos más industriales que artísticos del enlienzado y del falso estofado en las imágenes sagradas; pero comparado con los escultores de su tiempo se ve con qué esfuerzo y con qué perseverancia luchó con la decadencia del Arte en aquellos días en los que el gusto del público se había estragado con las malas influencias extranjeras. El término de la conferencia que extractamos fué el siguiente: «Salzillo recogió la herencia de los Hernández, de los Montañés y de los Canos, fieles representantes de la escultura es-

pañola, naturalista, formal, patética y devota, cerrando con sus obras ese gran ciclo artístico-evangélico, tan propio del espíritu propagandista de nuestro pueblo, y en el cual se cifran las glorias más puras y excelsas del Arte cristiano; fué como relámpago de la escultura española, á cuya luz se hicieron patentes las sombras de

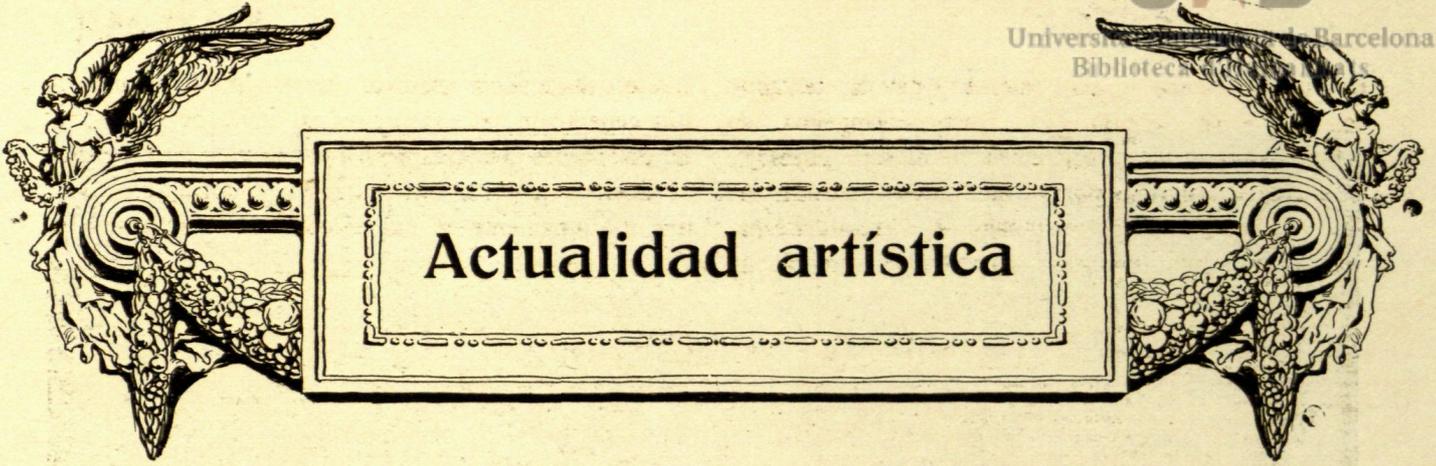
nuestra decadencia nacional; fué el último gigante de una generación casi extinguida, en cuyas obras reaccionó por breves días el espíritu y el calor de nuestra raza.»

Sabemos que esta conferencia tan original se convertirá oportunamente en una extensa monografía del escultor murciano.

Fotografías de A. Nicolai.



SALZILLO. — San Jerónimo.



LA EXPOSICION DE ROBERTO DOMINGO

Del conjunto de cuadros y bocetos presentados á esta Exposición han sido adquiridos algunos de ellos por los señores siguientes:

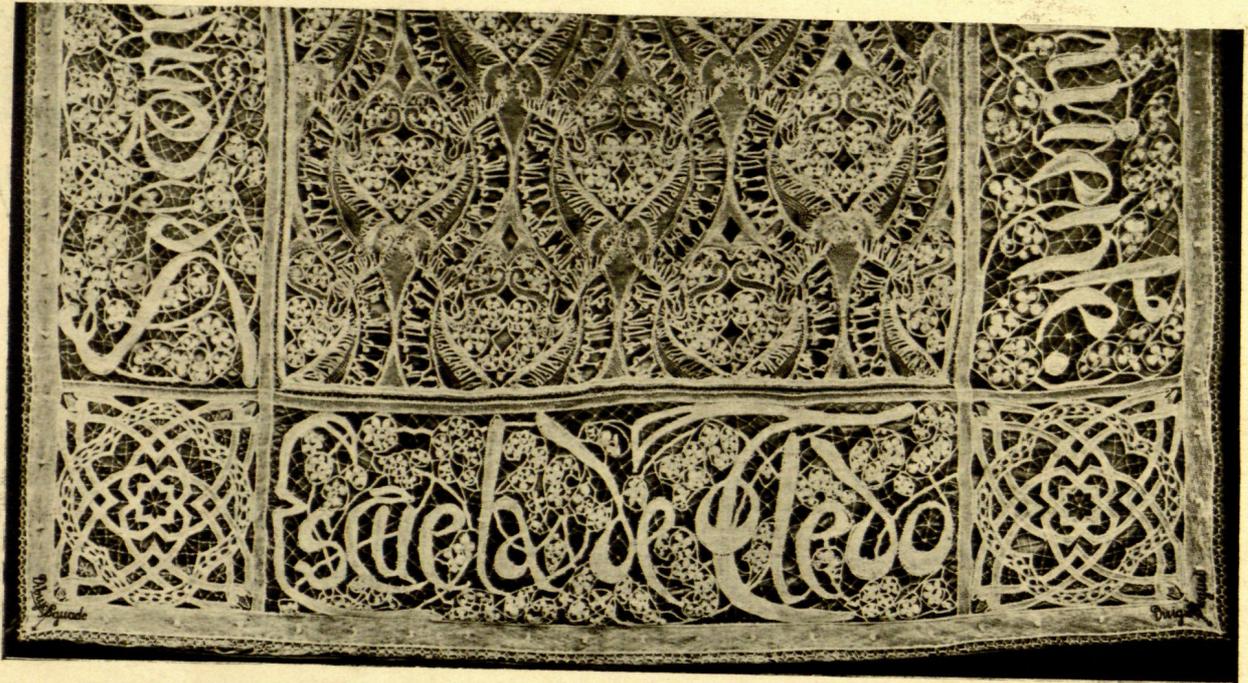
Don Eduardo Weibel; don Félix Weydman; don Ro-

berto de Soto; Excelentísimo señor Conde de Zubiría don Alfredo Demiani; don Manuel Bueno; Sucesores de Eguidazu; don Fernando Jardón; señor Soler; señor Ortíz; don Rodolfo Gaona, y señor Manfredi.

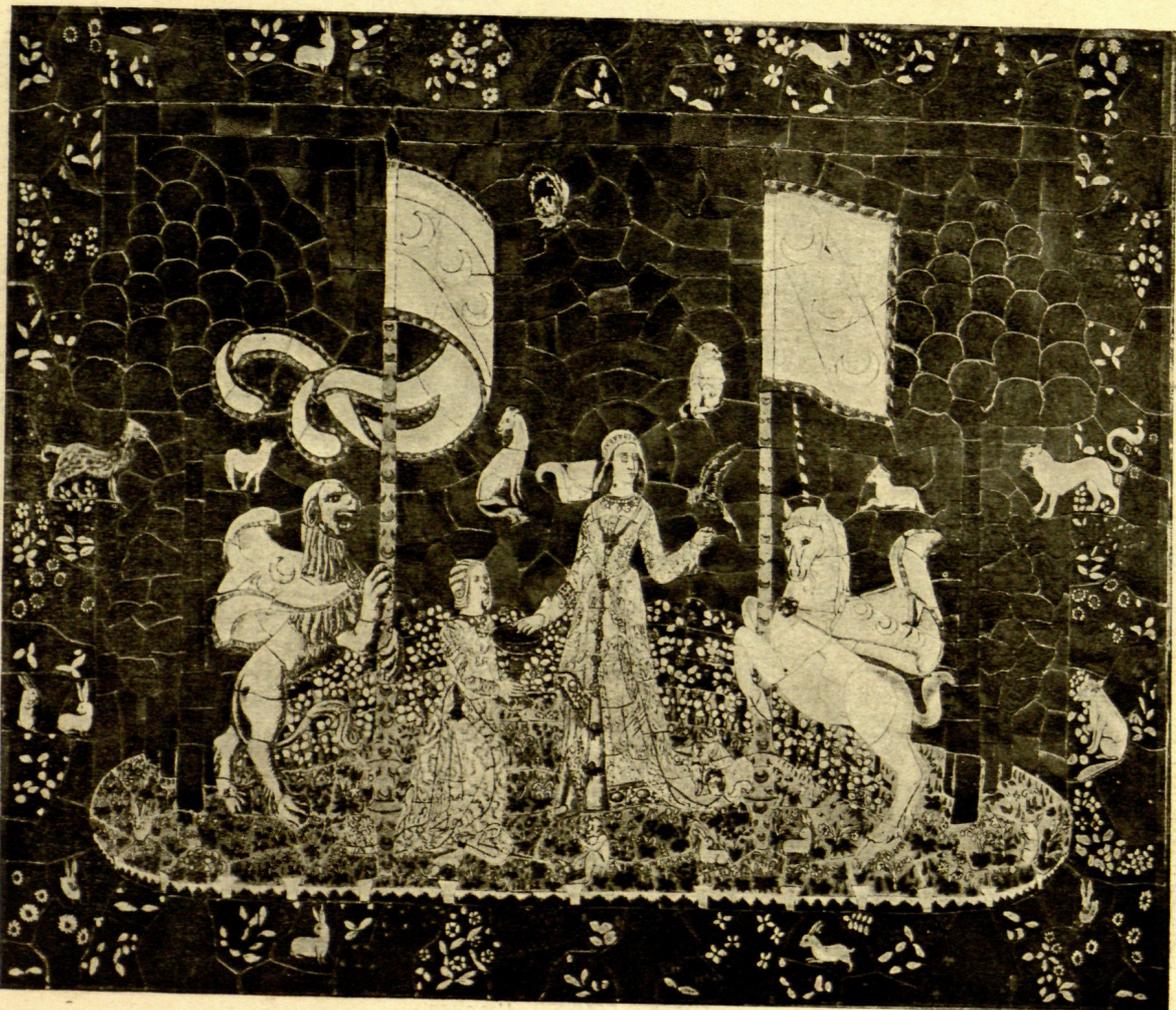


ROBERTO DOMINGO. - Una caña.

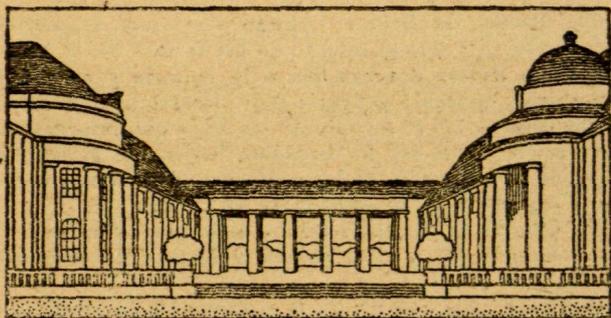
Exposición Nacional de Artes e Industrias



Bordado expuesto por la Escuela de Bellas Artes de Toledo.



CERÁMICA ZULUAGA. Mosaico de barro vidriado.



IV CONGRESO INTERNACIONAL PARA LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO Y DE LAS ARTES APLICADAS :: Á LA INDUSTRIA ::

Dresde, Agosto 1912

MEMORIA

enviada por el Delegado del Gobierno español, D. José Garnelo y Alda, al ministro de Instrucción pública y Bellas Artes.

(CONTINUACIÓN)

Esta reforma fué acogida sin resistencia alguna ni del personal instructor ni de los niños, mereciendo el aplauso de todos por el positivo capital que aporta á todas las ramas del conocimiento.

Así el Inspector Mr. L. Monfort concreta este voto que somete á la Asamblea: «Considerando que el trabajo manual constituye un elemento importante en la educación general, completando su eficacia en los estudios científicos y literarios, considerándolo como auxiliar poderoso, la Asamblea emite el voto de que los trabajos manuales íntimamente unidos al Dibujo sean introducidos en todas las enseñanzas primaria y secundaria.

IX. Necesidad de levantar el nivel general de la expresión gráfica, así como el de la cultura y medios para conseguirlos, por Ernest Lewicki.

Su tema se concreta en estas afirmaciones:

a) La manera de expresarse gráficamente debe ser establecida al mismo nivel que la de expresarse por el lenguaje ó la escritura.

b) El Dibujo en bosquejo debe entrar en el programa de enseñanza de todas las escuelas, hasta en las Universidades obligatoriamente en todas las clases.

c) El Dibujo, especialmente el arte de bosquejar, debe ser objeto de examen de la misma importancia que la composición libre.

d) En todos los grados de la enseñanza debería establecerse el ejercicio de memoria, porque está demostrado que de él depende el llegar á poseer la práctica de expresarse gráficamente.

e) La categoría del profesor de Dibujo debe nivelarse á la de los profesores de Ciencias, pues deben tener la misma instrucción preparatoria.

En suma, el Dibujo obligatorio, y con él la práctica del bosquejo; esto es, el rasgo sintético y el Dibujo de memoria.

X. Método del modelado, por Mad. Enriqueta Kosmann-Sechel, de París.—El modelado es semejante al bosquejo en importancia: debe procederse con método y empezar por los sólidos geométricos.

XI. Preparación de los maestros de Dibujo é inspectores, por Walter Scott, profesor de Artes aplicadas en el Instituto de Pratt, de Brooklin, Nueva York. Divide su enseñanza en dos cursos. El método está bien distribuido en sus horas de trabajo y se sienta en este informe la vida de las prácticas en su primer grupo ó curso de bosquejar dibujando del yeso, el retrato y estudios en movimiento. Estos trabajos duran unas dos horas; otros, una, y otros, media. Un medio día á la semana se dedica á la perspectiva, otro para formas constructivas, tres medios días para la práctica manual de tejer, bordar, trenzar, despiece en cartón y modelado en barro, y la otra media jornada semanal para el método educativo, dos horas de Psicología y una de Historia del Arte. En el segundo grupo, dos medios días son para dibujo del natural, dos para la pintura de acuarela y medio para el método educativo del Arte.

XII. La formación de los maestros de Dibujo, por Jorge Stiehler, de Leipzig.—Estima esta cuestión de verdadero valor social. Cada profesor, cada maestro de primeras letras, debería saber tanto dibujo cuanto es necesario para acompañar la imagen á la palabra, modelando unas veces, dibujando sobre el encerado otras; sus ideas, al par que habladas, deben ir acompañadas del lenguaje gráfico. Esta educación es de necesidad y más á todos los profesores.

XIII. La formación de los maestros de Dibujo, por Pitterrman, de Dresde.—Su tema tiende á exigir una educación al mismo tiempo instructiva y pedagógica; no basta el estudio basado en el Dibujo y Pintura tomados del natural; es preciso el estudio del Dibujo infantil del arte popular y de los pueblos primitivos; con todo esto, es preciso la especificación en un ramo determinado, que cada profesor pueda profundizar un aspecto de la aplicación del Dibujo.

XIV. Reglas sobre los estudios de los profesores de Dibujo é Industria de Arte en las escuelas de enseñanza preparatoria en diversos países; no ha tenido predicado.

XV. Artículos fundamentales para la instrucción superior de los profesores de Dibujo en las escuelas superiores, por G. Stiehler, Leipzig.—Defiende la educación académica de los profesores de Dibujo. Pide que sólo los bachilleres deben estimarse como aptos para completar el profesor de Dibujo; los que no lo fueran deberán prestar un examen de su instrucción superior en Ciencias y en Artes.

XVI. Preparación y formación de los maestros de Dibujo, perfeccionamiento de los maestros, por León Monfort, inspector del Gobierno belga para la enseñanza del Dibujo y trabajos manuales.

En la mayor parte de los países—dice—la enseñanza del dibujo se hace de una manera rutinaria y viciosa. La formación de los profesores es incompleta y se suele hacer de una manera anormal; esto nos lleva al desprestigio de la clase por falta de insuficiencia, y de ahí la falta de consideración que pesa en nuestros días sobre el personal encargado de la enseñanza de este ramo.

En honor de justicia, en muchos países se han implantado mejoras, pero en favor del mejoramiento moral y material es preciso insistir y además hacer notorio: 1.º Que no obstante haber sido reconocido el dibujo obligatorio en todas las clases, no hemos tenido aun los resultados apetecidos. 2.º Que los profesores de dibujo aun no gozan de las mismas ventajas que los demás profesores de Ciencias y Letras.

XVII. ¿Es necesario establecer Escuelas Normales para la formación de los maestros de Dibujo?—Mr. Karl Hollos, de Budapest, apoya esta proposición, afirmando que sólo así la estima y orientación de dicha enseñanza serán provechosas.

XVIII. Corto informe sobre la actividad de la Unión

de los Maestros de Artes Gráficas en Moscú desde el año 1906 al 1911, por Johan Enseew.—Hace historial de dicha Asociación, que empezó por 14 individuos y cuenta hoy con 425, bajo la protección de la Princesa María Pawlowna y el Estado, que le asigna 500 rublos anualmente.

XIX. *Formación de los maestros de Dibujo en el Japón.*—El profesor Akiva Shivahano, de la Academia de Tokio, expone como en dichas escuelas se forman profesores aptos á la enseñanza del Dibujo en las escuelas medias ó Institutos análogos.

XX. *La escritura y el maestro que la enseña,* por Edward Johnston, profesor en el Real Colegio de Arte de South Kensington.—Afirma que la escritura contiene todos los misterios fundamentales y la espiritualidad de las Artes Gráficas, llevadas á la expresión con una sencillez primitiva.

Estamos obligados á seguir los tipos reconocidos, que son comparativamente un corto número; no queremos un nuevo alfabeto ni una serie de alfabetos. La aplicación práctica por sí creará en cada caso su alfabeto particular, tomando por fundamento la lectura clara y fácil.

XXI. *La cultura de la escritura como medio de la educación artística,* por el profesor Rudolf Von Larichs, de Viena.—La educación artística—dice—adquiere un gran valor con una buena enseñanza de escritura en su aspecto ornamental; atendiendo: 1.º La letra en sí misma. 2.º Relación de las letras entre sí, las líneas, las medidas y las proporciones.

Es necesario dirigir la educación de los profesores sobre la base de estos principios.

XXIII. *El arte de la escritura como nuevo ramo de la enseñanza,* por el profesor Fritz Kuhlman, de Altona.—Estima también como de gran valor pedagógico el ornato y la escritura á pluma.

Al lado de los caracteres y ornatos de valor histórico, es de gran valor desarrollar en el niño una escritura personal.

La ornamentación de la pluma, unida á la imagen, crea un arte de eminente valor.

XXIV. *De las cualidades de una escritura conforme á las reglas del arte,* por Ricardo Haudler, de Munich.—Las cualidades de una buena escritura sostiene que deben ser: 1.º Claridad, sin confusión de letras. 2.º Manuable, fácil de escribir. 3.º Adecuada al fin que se propone. 4.º Conforme á los útiles empleados para escribir. 5.º Espontánea, libre en la elección de forma. 6.º Conforme á la superficie que se la destina. La escritura ornamental debe cultivarse siempre al lado de la usual.

XXV. *El Dibujo y las lecciones del trabajo manual,* por Ernesto A. Balchelder, Pasadina (California). Afirma la necesidad de que al concluir en la escuela secundaria el alumno puede expresarse claramente con el lápiz, mediante croquis. La expresión de sus ideas le hará más extenso el campo de la vida.

XXVI. *Formación del gusto en la enseñanza del trabajo manual en los niños,* por M. E. Beyren, arquitecto y profesor de Artes y Oficios de Munich.—Este señor estima que lo primero que hay que atender es á conocer el alumno y lo que se quiere y se debe educar en él.

Se tiende á educar el pueblo y no un sólo artista.

Como todas las artes se secundan en los oficios, las leyes que se relacionan con éstos serán la base sana para su desarrollo.

La enseñanza ha de ser práctica, sólo así se puede desarrollar la comprensión.

El trabajo manual desde los niños es, pues, el punto pedagógico artístico más importante de alentar y sostener.

XXVII. *La cultura del gusto ornamental es una de las miras principales de la educación artística,* por Nor-

berto Streck, de Brünn.—Afirma las ideas expuestas, estimando: 1.º Que el estudio de las formas de la Naturaleza ha de ser con relación á la materia y condición del objeto; elemento primario para desarrollar caracteres ornamentales. 2.º El estudio de las leyes que informan la decoración; reconocer la verdadera belleza de la proporción, de la expresión, de los contornos, de la disposición, de la superficie, de la elección de los colores.

El estudio de buenos modelos históricos, y atender á que rodeen nuestra vista objetos y formas que eduquen la cualidad artística.

XXVIII. *La cultura de la ornamentación popular y moderna en las escuelas medias,* por el profesor Wellnen, de Olmutz.—Afirma una vez más que el estudio de la ornamentación popular y moderna debe ser complementario del del natural.

Las formas de la ornamentación popular no han de ser copiadas servilmente, sino interpretadas de modo á descubrir siempre nuevas formas, han de ser siempre una evolución vital.

XXIX. *El arte popular y las escuelas primarias,* por el profesor Leopoldo Acs, Ezekszard (Hungria).—Afirma sencillamente que las aptitudes estéticas del pueblo no pueden extenderse sino por un método que se adapte á sus sentimientos, á sus tradiciones, á su vida intelectual.

Como modelos de enseñanza serán coleccionados los modelos antiguos que aun se encuentran en algunas comarcas.

XXX. *La ornamentación infantil,* por el profesor Ricardo Brekner, de Dresde.—Estima que la naturaleza de la mano y los medios que el niño emplea evocan movimientos conformes á la ornamentación de un modo rudimentario.

El recuerdo de lo que le rodea influye siempre en la producción infantil.

XXXI. *Trabajo del Dibujo ornamental,* por C. Weyman, Weinbolha.—En las obras ornamentales se traducen aptitudes y formas que adquieren un desarrollo sistemático, que ha de ser el verdadero objeto de la enseñanza. Los principios fundamentales han de ir á la convicción del niño de una manera eficaz, en forma de deberes que se ponen en uso como el orden de los acontecimientos de la vida. A la vista del objeto que se desee decorar es necesario hacer siempre muchos ejercicios.

XXXII. *Medios de propagar las ideas de arte y de desarrollar el gusto público,* por León Montfort, de Bélgica.—Recomienda el dibujo sin colores de asuntos del natural, la composición decorativa aplicada á los trabajos manuales.

XXXIII. *Necesidad de cursos públicos y populares de Dibujo,* por el profesor Rodolfo Boeck, de Viena.—Defiende y estima como un deber del Gobierno el alentar y proteger el goce de las artes plásticas para ofrecer al pueblo los medios fáciles de gozar de ellas, clase de dibujo para una concurrencia de 10.000 personas harían el arte popular. No es justo educar sólo á los productores; hay que cuidar del perfeccionamiento de los consumidores.

XXXIV. *Cultura del gusto por el Dibujo y la Pintura,* por Valentín Kirby, director de la Institución de Arte en Bufalo, E. U. del N.

El hombre necesita de lo bello.

El sentimiento de lo bello se debe cultivar en la masa popular y no sólo en los talentos.

Por el dibujo es como se aprende mejor á conocer un objeto.

La educación artística debe ser práctica y dirigir su atención á vestidos, alhajas y objetos útiles.

El Museo debe ser un lugar de goce, estímulo y expansión.

Lo bello hace nacer lo bueno en el hombre,

POR EL ARTE

XXXV. *Los principios que gobiernan la educación en las escuelas secundarias.*—Estudio enviado por la Sociedad de Maestros de Arte de Londres abogando por las condiciones especiales de los locales, formulando planes de estudio y llamando á la cooperación de los colegas así como á la libre elección de los métodos que se deban emplear para obtener el desarrollo individual del alumno.

XXXVI. *Observaciones críticas sobre la enseñanza en las escuelas superiores,* por el profesor Fritz Kuhlmaun, de Altona.—Tema que le da motivo para lamentarse que las Exposiciones de los Congresos tomen carácter de lucha y haciendo votos por la sinceridad de cuanto se exponga, deseando que las Exposiciones de los Congresos futuros no sean rebuscadas.

XXXVII. *La enseñanza del Dibujo desde el punto de vista de la educación artística,* por Karl Ruchhold.—Su trabajo se sintetiza en las siguientes frases:

(Continuará.)

Exposición de dibujos ejecutados en los cursos para Maestros y Profesores especiales

Junta de Ampliación de Estudios. Local de Bibliotecas y Museos (paseo de Recoletos). Profesor, don Víctor Masriera.

Los cursos de dibujo establecidos por esta Junta en virtud de la Real orden del 27 de Junio de 1912, y cuyos resultados completos pueden verse en la actual Exposición, se han organizado del siguiente modo: Uno, destinado especialmente á maestros primarios para dotarles de los elementos más indispensables para la enseñanza del dibujo en la escuela y para iniciarles también en las orientaciones modernas de esta enseñanza. Otro, en servicio particular de los profesionales del dibujo, con el propósito de llevarles á la metodización del mismo, aplicándola siempre á la escuela primaria.

Siguiendo el carácter general de la primera enseñanza, se han estudiado en estos cursos los puntos de partida de las ramas principales del dibujo, las que, subdividiéndose en múltiples modalidades, forman el conjunto de todo lo que la sociedad produce, sirviéndose del lenguaje gráfico.

Como el fin del dibujo es interpretar formas reales, ó, apoyándose en éstas, crear otras en consonancia con nuestras ideas y sentimientos, se ha dibujado siempre del natural ó inventando, pues se excluyó en absoluto toda copia de producción gráfica ó plástica. Las ramas del dibujo estudiadas son cuatro: Primera, dibujo del natural visto perspectivamente (punto de vista artístico); segunda, dibujo del natural, indicando las leyes geométricas de los objetos (punto de vista industrial); tercera, dibujo de plantas y animales del natural, fijándose en su constitución (punto de vista científico), y cuarta, dibujo decorativo, estudiando elementos del natural, sintetizándolos, geometrizándolos para estilizarlos después, y así llegar á la composición decorativa. No son éstos, pues, cursos especiales de una rama del dibujo ni pueden sus resultados compararse á los de clases aisladas de escuelas de Bellas Artes ó de Artes y Oficios, ya que en éstas los alumnos preparados en años anteriores se encuentran en condiciones muy diversas á las de los maestros que jamás habían dibujado un objeto del natural.

La parte teórica del dibujo ha sido siempre mezclada

con la práctica y apareciendo en el momento oportuno en que se necesitaba para vencer una dificultad.

Aunque en el curso para profesores industriales lo importante sea la metodización del dibujo, ha sido necesario, sin embargo, hacerles dibujar mucho, con objeto de adaptar su técnica á un dibujo de carácter claro y conciso, nota precisa cuando se le considera no como arte, sino como lenguaje. Además, no todos conocían los diferentes aspectos ya mencionados del dibujo. En este curso sólo pudo desarrollarse una parte del programa, y como al estudio concreto de los métodos que deben aplicarse á los niños debe acompañar el conocimiento de éstos, se han dado en escuelas de niños y de niñas clases experimentales, estudiando lo que dibuja el niño libremente y después lo que hace frente al natural.

Empezaron los cursos el 25 de Octubre. Han asistido 24 maestros, de los que nueve dirigen escuela. Al curso para profesores especiales asistieron 14 alumnos.

Nuestro aplauso por los excelentes resultados obtenidos en este curso.

MISCELANEA

Círculo de Bellas Artes.—Esta Sociedad crea dos plazas de pensionados, retribuidas con cuatro mil pesetas anuales cada una, para dos escultores, cuyas pensiones durarán un año y se adjudicarán con arreglo á las bases que están expuestas en la tablilla de anuncios de dicha Sociedad.

Las solicitudes para tomar parte en estas oposiciones se dirigirán al secretario del Círculo antes del día 8 de Agosto próximo.

* * *

Lo de Van der Goes: El expediente.—Ha sido llevado al Congreso, requerido por los señores Ortega y Gasset y Burell, el expediente de venta del cuadro de Monforte.

Fué llevado al Congreso precisamente el día mismo en que suspendía de nuevo las sesiones de Cortes.

* * *

El monumento á los Chisperos.—Se ha inaugurado solemnemente el monumento erigido á los Chisperos en la glorieta de San Vicente.

Los bustos de los saineteros don Ramón de la Cruz y don Ricardo de la Vega y de los músicos Barbieri y Chueca decoran este monumento avalorado con cuatro admirables relieves, que reproducen uno de los momentos más culminantes de «Las castañeras picadas», «Pan y toros», «La canción de la Lola» y «La verbena de la Paloma». El remate es un grupo en que figuran un majo y una maja, un chulo y una chula.

Al acto asistió el Ayuntamiento en pleno, el gobernador civil, doña Sofía Casanova y los señores Sánchez de León, representando á Mariano de Cavia; Antonio Casero, que representaba al ex alcalde señor Francos Rodríguez; Santamaría, académico de Bellas Artes; Rosón, concejal, que representaba á la señora viuda de Chueca; Bretón, Pérez Casas, Larrubiera, Zubiaurre, Pérez Zúñiga, Alvarez Quintero (don Joaquín y don Serafín), y los concejales señores Mesonero Romanos, Piera, Aragón y Buendía y el secretario del Ayuntamiento, señor Ruano.

Rodeando los jardinillos se hallaban los niños de las escuelas de San Ildefonso, Aguirre y la Paloma, y frente á la verja de la estación del Norte los Milicianos nacionales, con bandera y música.

A las seis menos diez llegó la infanta Doña Isabel, acompañada de su dama la señorita Bertrán de Lis.

Al descubrir S. A. el monumento, la banda de música del 2.º de Zapadores tocó el pasodoble de «Pan y toros».

Nuestro compañero y amigo Lorenzo Coullaut, autor del monumento, fué muy felicitado.

Los señores don Tomás Luceño, Ramos Martín y Casero leyeron inspiradas composiciones.

El alcalde, señor Vincenti, pronunció un discurso recordando la labor de los gloriosos artistas. Contestó en nombre de la Comisión, con otro también muy elocuente, don Enrique de la Vega.

El acta de esta ceremonia está escrita y decorada en estilo gótico sobre un viejo pergamino, imitando un documento antiguo.

* * *

Balsa de la Vega.—El ilustrado crítico de arte que durante tantos años tuvo su tribuna en las columnas de «El Liberal» ha fallecido. Su muerte abre un hueco en el campo de la crítica difícil de llenar, porque Balsa de la Vega ejercía su misión con indiscutible competencia y laudable honradez, sin vacilar ante las polvaredas del enojo que pudiesen levantar sus fallos cuando la justicia le obligaba á la severidad.

Mejor que nuestros juicios, hacen el elogio del finado las sentidas frases que en «El Liberal» le dedican los que con él compartieron las tareas periodísticas.

«Aquel artista y hombre de bien que, como redactor de «El Liberal», trabajó á nuestro lado durante tanto tiempo, y que aquí realizó una de las más considerables labores de vulgarización de que se tiene noticia, más que un profesional, fué un devoto. No pensó el arte: lo vivió; le consagró toda una vida en que todo lo demás fué accidente. Y así, cuando hablaba, siempre, sin excepción, era pensando en el ideal, y sus palabras, sin querer, derivaban hacia los asuntos artísticos; porque para él, el único tema del pensamiento y de la vida era la belleza inefable.

Es preciso recordar á un Quadrado, á un Pí Margall ó á un Madrazo para encontrar un tan grande enamorado de los tesoros del arte españoles. Quizá ninguno supo avalorarlos con tan extraordinaria minuciosidad, haciendo de ellos, no sólo un análisis severo, sino un estudio comparativo de lugar y de época. Cuando hace poco publicó su estudio sobre la orfebrería gallega, asombró á los más eruditos con su saber, y á los más expertos con su perspicacia. Pero su nota característica era el entusiasmo, y al leerle, parecía revivir la visión directa de monumentos, cuadros, joyas, estatuas y tejidos; tal era la fuerza que daba á sus palabras que, después de su interpretación, parecía la obra del genio más grande, porque era comprendida en toda su magna integridad.»

Balsa de la Vega publicó varias obras y folletos dedicados al estudio de los grandes coloristas españoles y otros trabajos sobre la Escultura y las Artes decorativas, aparte de la gran labor realizada durante muchos años en el periódico diario y la revista.

Descanse en paz, y reciba su familia y la Redacción de «El Liberal» el testimonio de nuestro sentimiento por tan irreparable pérdida.

* * *

Arco desaparecido.—Con motivo de la inauguración del monumento á los Chisperos en la plaza donde hace años se levantaba la puerta de San Vicente, arco que competía en belleza artística con el de la calle de Toledo, muchas personas se preguntaban adónde había ido á parar aquella notable obra, que fué un tiempo ornamento suntuoso de una de las principales entradas de Madrid.

Ese arco, que se supone totalmente perdido, por la veterana incuria y escaso amor al arte de los ediles madrileños, podría hoy ser digno acceso á cualquiera de nuestros parques ó alzarse en el centro de uno de nuestros jardines.

En esa forma se conservan los antiguos monumentos públicos en todas las capitales del mundo.

Parece que un alcalde muy popular en Madrid pretendió que la famosa puerta de San Vicente fuese colocada en el Parque del Oeste; pero sus buenos propósitos se estrellaron ante la imposibilidad de encontrar ni una de los centenares de piedras que lo constituían.

En vista de ello desistió de practicar más amplias investigaciones, ni de exigir responsabilidades á quienes por razón de su cargo estaban en el deber de procurar la conservación de aquellos restos de una época que sentía con mayor intensidad la pasión de las artes.

Es muy posible que, andando el tiempo, se consideren como estorbos, merecedores de sufrir el mismo destino de la célebre puerta de San Vicente, las de Alcalá y de Toledo.

Sus bloques de piedra podrían ser muy útiles como pedestal de un monumento erigido en honor de los amantes de la villa de Madrid.

* * *

Los antiguos maestros pintores de España.—En Octubre próximo se celebrará en Londres, en las Grafton Galleries, una Exposición de cuadros de los antiguos maestros de España, la cual estará abierta durante cuatro meses.

Los beneficios que se obtengan serán divididos proporcionalmente entre la National Gallery, de Londres, y la Sociedad española de Amigos del Arte, de Madrid, de la que S. M. el Rey Don Alfonso es presidente de honor, y presidenta la Infanta Isabel.

Se está formando un Comité general, que presidirá el duque de Wellington, y ya se han recibido numerosas adhesiones de importantes personalidades.

Actuará como secretario de la Exposición Mr. Maurice W. Brockwell.

* * *

Concurso de carteles.—En el concurso de carteles del «Fénix Agrícola» ha obtenido el segundo premio el señor Penagos, y el tercero don Quintín Muñoz Arranz.

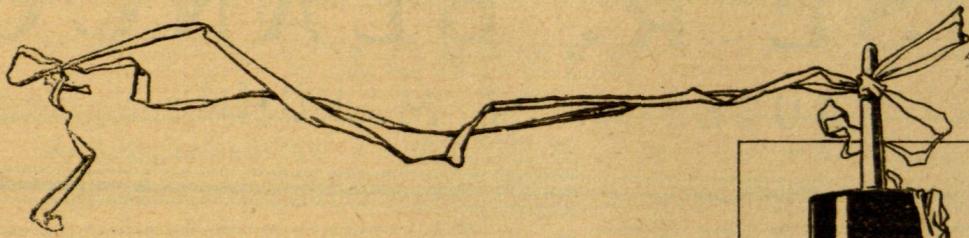
Declarado desierto el primer premio acordó el Tribunal distribuirlo entre los tres trabajos presentados con los lemas «Fido», «Virgilio» y «Flora», resultando ser sus autores Penagos, José Moya del Pino y Fernando Villodas.

* * *

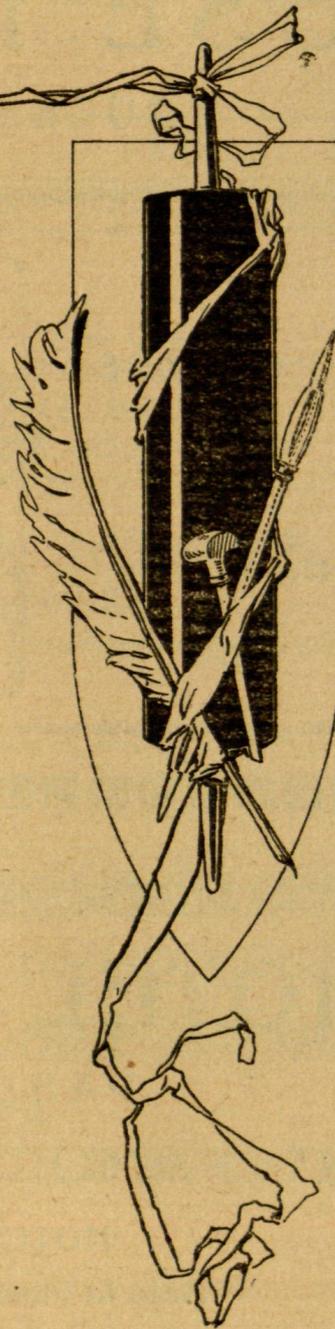
Exposición de pinturas españolas en Chicago.—Hemos recibido noticias del Instituto de Arte de Chicago (Illinois. V. S. A.) respecto á la Exposición que se inauguró en dicha capital el 15 de Mayo y que ha estado abierta durante un mes. Bien recibida por el público y por la Prensa, las alabanzas que de ella hacen el Instituto de Arte y los artistas de Chicago es muy entusiasta.

Los pintores españoles pueden estar seguros de que sus obras han sido muy apreciadas y de que se ha estimado mucho igualmente la amabilidad y cortesía que han tenido de conceder á Chicago el privilegio de haberles visto.

Habiendo los autores dado permiso para exponer las pinturas en otros sitios de los Estados Unidos durante algún tiempo, como el verano es muy mala época para Exposiciones en dicho país, los Museos de las diferentes ciudades no quieren exponer una colección tan importante hasta que comience el otoño, no será de extrañar que hasta muy entrado el invierno los cuadros no volverán á España. Durante todo el verano estarán cuidados en el Instituto de Arte de Chicago y continuarán asegurados y guardados todo el tiempo que sea necesario hasta que estén en poder de sus propietarios, como se prometía en la carta-circular de invitación.



ARTES 
 GRAFICAS
 MATEU



LITOGRAFIA ::
 :: TIPOGRAFIA
 FOTOGRAFADO
 REVISTAS ILUSTRADAS
 OBRAS DE GRAN LUJO
 : FOLLETOS :

DESPACHO:
 ALCALA, 44

TALLERES:
 PASEO DEL PRADO, 30

JOSÉ R. BLANCO

SUCESOR DE M. KÜHN

ARTÍCULOS

PARA

Bellas Artes



Calle del Carmen,

núm. 16

MADRID

HOTEL RITZ.-Madrid.

:: PASEO DEL PRADO ::

:: HOTEL DE PRIMER ORDEN ::

Bajo la misma administración que los Hoteles "Carlton,, & "Ritz,, de Londres, París y Nueva-York

Dos conciertos diarios por la famosa orquesta GOULARD.-Habitaciones sencillas desde 10 ptas. y dobles desde 16 ptas.-Pensión desde 25 ptas., comprendiendo
:: desayuno, almuerzo y comida ::

NOTA.—En los precios de la habitación como de la pensión, está comprendido el baño, calefacción, luz y servicio.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Història dels Arts

WINSOR & NEWTON LIMITED

LONDRES

PROVEEDORES DE
COLORES ARTISTICOS



DE SS. MM. LOS
REYES DE INGLATERRA

FABRICANTES DE COLORES ARTISTICOS AL OLEO,
A LA ACUARELA Y ARTICULOS DE PINTURA Y DIBU-
JO.-INSIGNIA DE EXCELENCIA EN TODO EL MUNDO
REPRESENTANTES EN LAS PRINCIPALES CIUDADES
SE FACILITAN CATALOGOS GRATIS PIDIENDOLOS A

DON ENRIQUE NOELI Y UHTHOFF

Claudio Coello, 44, pral. izqda.—MADRID

**Fotografías de reproducción de cua-
dros por los más modernos procedi-
mientos, obteniendo el valor relativo
de los colores**

ARTES GRAFICAS

“ M A T E U ”

Paseo del Prado, 30.-MADRID

POR EL ARTE

GACETA DE LA ASOCIACIÓN
DE PINTORES Y ESCULTORES

SE PUBLICA TODOS LOS MESES

DIRECCIÓN: ALCALÁ, 44

Administración: PASEO DEL PRADO, 30 (CASA «MATEU»)

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

ESPAÑA

| | |
|--------------------|-------------|
| Un año..... | 20 pesetas. |
| Un semestre..... | 11 » |
| Número suelto..... | 2 » |

EXTRANJERO

| | |
|------------------|-------------|
| Un año..... | 30 francos. |
| Un semestre..... | 18 » |

En América, los señores corresponsales fijarán el precio. — Los gastos de certificado, por cuenta del suscriptor.

TODA LA CORRESPONDENCIA ADMINISTRATIVA DIRÍJASE Á LA CASA «MATEU,,

Paseo del Prado, 30.-MADRID

Píbase tarifas para los anuncios.