



PERIÓDICO **EDICIÓN CASTELLANA** QUINCENAL

SUMARIO

GRABADOS

Las horas tristes, estudio del natural, por R. Casas.
La musa de Montmartre, estudio del natural, por ídem.
Objetos de arte.—Vidrios antiguos de la colección A. de Riquer.
Retrato de Francisco Soler y Rovirosa, por L. Labarta.

TEXTO

Francisco Soler y Rovirosa, por L. Labarta.
Égloga (poesía), por E. Marquina.
PÉL & PLOMA en París, por M. Utrillo.
Al resucitar de entre los muertos de Enrique Ibsen, por E. Marquina.
Crónica europea, por Pompeyo Gener.

Precios de suscripción anual

Barcelona: 7 pesetas • Fuera: 8 pesetas • Unión postal: 10 pesetas

Estudio y redacción
96, Paseo de Gracia

Administración: San Agustín, 5 y 7

Teléfono 3541.—Apartado en Correos, 121

BARCELONA • GRACIA

Ayuntamiento de Madrid

Francisco Soler y Rovirosa

EL distinguido escenógrafo nació en Barcelona en 1836 y se educó en el Colegio Carreras con su compañero Ballester, con quien más tarde compartió la decidida afición por la escenografía que tan alto nombre les conquistó.

Hijo de una familia de comerciantes y navieros, quiso su padre dedicarle al comercio, pasando los primeros años de su juventud entre «Diarios» y «Mayores» y aprovechando todas las horas libres que su ocupación le dejaba, para el estudio del dibujo. No era raro encontrarle en aquellos días, en sus ratos de ocio, dibujando ó tomando apuntes por las calles de esta ciudad y alrededores.

Con su amigo Ballester, antes de cumplir 20 años, pintaron en una sala de baile que había cerca de la Plaza mercado, en Gracia, las decoraciones para el Teatro Principal de dicha villa y repintaron las del Teatro de Mataró: aquellos fueron los primeros trabajos con que empezaron á darse á conocer.

Por los años 1860 ó 61, el escenógrafo Cajé quedó sin el taller del Liceo por causas que no hacen al caso y Soler y Ballester fueron á ofrecerle galantemente el suyo; el maestro dió secamente las gracias y no aceptó.

En este tiempo el padre y la familia de Soler, que hasta entonces no habían tomado en serio la decidida afición del muchacho, comprendieron era inútil oponer más obstáculos á ella, y como no había otro remedio, decidieron favorecerle, concediéndole permiso para marchar á París á estudiar en serio el arte que había elegido, dándole su padre cartas de crédito para su corresponsal y banquero, de las que no hizo ningún uso, caso raro en un joven de 24 años.

Entró á trabajar ganando un modesto jornal, que creció rápidamente, en el taller de los reputados escenógrafos Mrs. Cambon y Thierrí, donde permaneció por espacio de siete años, llegando á tener bajo su dirección la sección de dibujo ó traza y perspectiva. Por este tiempo y como en un momento de apuro faltasen brazos en el taller para acudir al decorado de algunos edificios públicos de París, una mañana se presentó á trabajar un nuevo obrero, y calculen nuestros lectores la sorpresa de Soler cuando vió delante de sí, pidiendo trabajo, á Mr. Cajé, al que siempre había considerado como un maestro, ya completamente derrotado y casi inútil para el trabajo.

En un carácter como el de Soler, aquel hecho ejerció gran influencia y se juró á sí mismo evitar por todos los medios situación tan lastimosa, trabajando siempre por escapar al drama del hombre sobreviviendo al artista.

A su vuelta á Barcelona, en 1869, fué cuando lo conocimos. Estábamos solos en el taller de nuestro maestro, cuando se presentó un caballero preguntando por él; como no estaba, le indicamos que podía esperarle un momento; el caballero aceptó, tomó asiento, y desplegando su bloch para la acuarela, que llevaba bajo el brazo, nos pidió agua para continuar su trabajo. La impresión que sentimos al contemplar el hermoso estudio que teníamos á la vista, no es para dicha; representaba el refectorio de un convento de monjas, con un alto arrimadero de azulejos y una especie de púlpito en un ángulo, también revestido de azulejos. Nosotros, que entonces sólo habíamos visto acuarelas al estilo de las Academias de Roma, donde se sacrificaba la línea al color, quedamos sorprendidos ante aquel dibujo en color simple y con tanta seguridad trazado por la hábil mano del distinguido maestro que nos honró con su cariñosa amistad desde aquel día hasta su muerte.

Pasó una temporada haciendo estudios de Barcelona, ya en la ciudadela que empezaba á derribarse, ya por los conventos que habían quedado desocupados, ya por calles y plazas de la ciudad antigua. ¡De cuántos de aquellos apuntes hemos visto después salir bien trazadas decoraciones que el público ha aplaudido merecidamente!

De las primeras que pintó á su regreso, fueron las de la *Passió* para el Liceo y las de la ópera *Don Carlo* de Verdi, para el propio teatro.

El 73, mandó construir el taller de su propiedad de la calle de la Diputación, en el que ha trabajado hasta su muerte.

De carácter jovial, complaciente, deferente con todos y amigo de sus amigos, se captó simpatías entre todas las clases de la sociedad; tanto en Barcelona como en Madrid y París, se le concedía la unánime consideración debida al maestro indiscutible, la que él rechazaba diciendo que todos somos aprendices, pues cada día tenemos más necesidad de estudiar y aprender; tal principio practicaba aún en los últimos años de su vida, pues cuando su cotidiano é inmenso trabajo le dejaba algunos días libres en verano, en San Hilario ó donde estuviera, se le veía con la cartera en la mano tomando apuntes con el cariño de un mozo de veinte años que en ellos funda la esperanza de hacerse un nombre; trabajador infatigable, no tenía una hora libre; cuando había *gran trull* (como él con gracejo decía), podía vérselo hasta después de haber cumplido los 60 años encima de un telón, trabajando desde las 8 de la mañana hasta las 3 de la ma-

drugada varios días consecutivos, resistiendo estoicamente la fatiga. Tenía la particularidad de ser ambidiestro, y cuando una mano se fatigaba cogía la brocha con la otra y continuaba el trabajo; en los últimos años de su vida, ni el consuelo de soltar el pincel para liar el cigarrillo le quedaba, pues por prescripción facultativa dejó de fumar; sufrió el martirio que esto produce los primeros días durante el trabajo, riéndose de sí mismo y haciendo propaganda contra el uso del tabaco, pero en su interior añorando la bordada bolsa en que lo llevaba, inseparable compañera de tantos años.

Su característica era aquel aspecto de joven y de corazón de niño que conservó siempre; no había jira, comida ni fiesta de jóvenes artistas, en que él no figurara, compartiendo con los más jóvenes las ilusiones y el entusiasmo por el arte; siempre rechazó las indicaciones que se le hicieron, para que aceptara el cargo de académico, contestando que esto equivalía á algo así como la jubilación ó el retiro, que él no quería en modo alguno y menos el pasar por *miloca* como sucedería en este caso.

Hemos más de una vez oído echarle en cara como un defecto sus preferencias en la decoración, por los estilos franceses del pasado siglo; lo que nos parece injusto cuando se había educado en ellos, estudiándolos, compenetrándolos y dominándolos á maravilla, porque los sentía y eran para él algo así como su modo de ser artístico en arte decorativo. Si esto era así é ingenuamente lo confesaba, resistiéndose á todo lo que no eran estos estilos, acaso resulte que fué una cualidad en vez de un defecto, por la sinceridad que implica tal modo de proceder en arte.

Su principal cualidad, según nuestro sentir, ha sido el plantear, dibujar y dar caracteres de época á las decoraciones á él confiadas. Otros, sin duda, han tenido más brillante colorido, pero en el dibujo nadie le ha superado entre sus contemporáneos á nuestro modo de ver, sin que esto quiera decir que en momentos dados no haya sabido encontrar notas justas de colorista, haciendo de un telón un precioso cuadro de línea y color. En cambio ha resuelto más de una vez verdaderos problemas escenográficos, á los que nadie se había atrevido antes que él y era tal su pericia en la composición que en pequeños escenarios mal dotados de todas las condiciones necesarias, había sabido producir efectos de grandiosidad y espacio que nadie pudiera sospechar; recuérdese, pues es reciente, una de las transformaciones en *Lo Compte l' Arnau*, en Romea.

Su señorial modestia y el poco caso que hacía de ciertos extremos del entusiasmo público, le impidieron siempre salir á la escena, por mucha que fuese la insistencia de las llamadas y aplausos, modestia que no será tan vulgar, cuando tan pocos casos vemos de ella.

Su calma nunca desmentida, buen trato y don de gentes, lograron verdaderos milagros en nuestros escenarios. Los empleados de la maquinaria y guardarropía, no siempre son fáciles de tratar y menos en los ensayos generales que duran horas y horas en obras de espectáculo, donde tantos factores de diferente procedencia deben combinarse y unirse. Para él no existía aquello tan catalán de *deixem fer, ja està bé; demà sortirà millor*, y volvía una y otra vez á la carga, sin gestos ni patadas en el suelo, llamando á parte á uno, tranquilizando á otro, conteniendo á todos y uniendo una y otra vez los diversos elementos hasta lograr el fin propuesto, sin olvidar un detalle. De esta manera, llegó á domar caracteres irascibles reputados indomables según tradición de bastidores y por esto merecía el respeto y consideración de cuantos intervinen en el teatro, y era una garantía de orden que él se encargara de la dirección; nunca una recriminación ni un reproche crudo salió de sus labios; era siempre el jefe que sabía imponerse por propio valer y no por arbitraria autoridad; á esto se debe el cariñoso respeto que sintieron por él cuantos trabajaron á sus órdenes.

Lástima sería que los encargados de los Museos Provincial y Municipal no aprovecharan la ocasión de estar aun reunidos sus trabajos, como bocetos y teatrinos, para adquirir algo con destino á dichos museos, ya que, por desgracia, de los artistas que en diferentes ramos se dedican al teatro, nada queda más que el recuerdo en la memoria de sus admiradores, y trabajos preliminares como los citados.

Soler ha llenado durante más de 30 años el espacio reservado al arte escenográfico en Barcelona; á él principalmente se debe que éste haya conservado su filiación francesa tan superior á la italiana. Los escenógrafos que hoy quedan (educados todos en su escuela, pues todos en mayor ó menor grado han sido sus discípulos ó han experimentado su directa influencia) contribuirán sin duda con sus trabajos á conservar su memoria y á evitar prospere aquí la falsa escuela italiana, como ha sucedido en Madrid.

Descanse en paz nuestro cariñoso amigo y maestro, el notable artista que tanto contribuyó al buen nombre de Cataluña con su laboriosa vida.

L. LABARTA



Pèl & Ploma



LAS HORAS TRISTES

Estudio del natural, por R. Casas



ÉGLOGA

*Las tres corrían por el valle ameno
dando música al valle;
lleno de flores el intacto seno
y unidas con las manos por el talle.*

*Hablé con la primera y, noblemente,
con gesto soberano,
me pidió la fruta que, pendiente,
alimenta en sus ramas el manzano.*

*Moví la planta, con el alma herida
de un amante despecho,
le hice dón de la fruta apetecida
y dejé su deseo satisfecho.*

*Hablé con la segunda y, dulcemente,
con ojos tentadores,
me demandó para ceñir su frente
una corona de encendidas flores.*

*Bajé los ojos, con el alma herida
de un amante despecho,
le coroné la frente apetecida
y dejé su deseo satisfecho.*

*Hablé con la tercera y, santamente,
con la tez sonrosada,
movió los ojos amorosamente
y volvió el rostro sin pedirme nada.*

*Y yo la vi mirarme, y conturbada
el alma por un loco devaneo,
aun me estoy regalando en su mirada
sin dejar satisfecho su deseo.*

E. MARQUINA

PÈL & PLOMA EN PARÍS

Teatros.—Durante la ficticia existencia de las Exposiciones, la vida parisiense sufrió un retraso considerable; es decir: el vertiginoso desfile de novedades artísticas y teatrales movióse sin adelantar un paso, enseñando á los forasteros y extranjeros un enorme cinematógrafo de todos los éxitos susceptibles de hacer ingresar en las arcas grandes beneficios, ob-

tenidos con pequeños gastos; como operación financiera momentánea, el resultado económico es excelente, pero no tanto si debiera atenderse á la reputación futura de la gran ciudad que, además de Babilonia, aspira á eclipsar en nuestros tiempos la fama que obtuvieron Atenas y Roma en los antiguos.—En las manifestaciones artísticas de alto sabor, no es la opinión de las masas la que puede otorgar sólidas glorias; y si París, en sus teatros, no ha enseñado nada nuevo durante los siete meses de Exposición, á la corta ó á la larga pagará las consecuencias de su rapacidad, perdiendo más y más la buena influencia que ejerza entre los demás países cultos.

La Rue de París y sus atracciones negativas.—Aun á trueque de repetirme, he de insistir sobre lo que yo considero el principal factor que influye para que haya quien pueda discutir si la Exposición ha tenido éxito. Este punto importante estriba en la radical diferencia que hay entre Mr. Picard, director general de la Exposición, y Alphand, que, sin ser director, fué el alma, el causante verdadero de los gratos recuerdos que dejó la Exposición de 1889.—Estudiando entrambas manifestaciones de arte y trabajo, no cabe duda que la actual da quince y raya á la precedente; pero para la masa de visitantes, la mayoría se inclina, con razón, hacia la del 89.—El motivo de tan distintos pareceres es, á mi entender, que Picard es sólo un meticuloso administrador que no dejará malversar ni medio franco, mientras afortunadamente para él y para los demás, era Alphand un director de escena sin igual, que sabía presentar espléndidamente toda clase de obras, paseos, cabalgatas y representaciones (*L'ode à la République*), aun cuando fuesen de enclenque constitución. Mientras Alphand fué el organizador de la victoria, Picard, por su carencia de aficiones artísticas, ha sido la causa de todos los pequeños defectos de la Exposición, admitiendo atracciones que no debían serlo para nadie. Dejando aparte las desiertas exhibiciones del Globo Celeste, de «Andalucía en tiempo de los moros» y de los diez panoramas mal pintados, la equivocación mayor fué la concepción de la Rue de París. La idea que se proponían sus creadores, fué presentar al público provinciano y extranjero los espectáculos *super-parisienses*, ó lo que es lo mismo, los teatrillos, conciertos, polichinelas y sombras de Montmartre; todas estas diversiones *sui generis*, aunque sean decadentemente relajadas, son indudablemente de un refinamiento que no podían apreciar los visitantes de una Exposición Universal, no por falta de suficiente inteligencia, sino porque en ninguna escuela provincial ni extranjera se enseña el caló (*argot*) de Montmartre, ni la trastienda de *triple expansión* que oculta cada frase; además, los actores, autores, cantores y demás ejecutantes de los espectáculos de la Rue de París, ya no son aquellos chicos que el tabernero Salis explotaba como cosecha de imbécil desvergonzado en los campos del talento ajeno; los *chansonniers* de ahora no son nada más y mascan la misma canción descocada y apenas rimada, desde hace muchos años, porque siendo sus éxitos debidos á un capricho del público especial que les conoce, se afianzan en ellos como náufragos en débil salvavidas.

Por estos motivos los muñecos de Guillaume, que están suficientemente bien, se movían al impulso de latrípidas manos mercenarias, en vez de los amigos que ayudábamos á los autores en aquellos ya lejanos días de *noches* del Chat Noir; por el mismo motivo, la ninguna voz de los cantores ha dejado indiferentes á los cosmopolitas públicos y, para no entender jota en lo que decían, empezó la corriente á marcar decidida afición á la

compañía de *Sadda-Yacco*, que aun hablando japonés, sonaba más dulcemente á los ignorantes oídos del público.

Allí empezaron las estruendosas quiebras de todo lo de Montmartre y la fortuna de *Loïe-Fuller*, que sólo había contratado como accesorio á los espectaculares japoneses; la salsa se convirtió en plato de resistencia y el éxito de la deliciosa muñeca del imperio, que luce una crisantema en su blasón, alcanzó todas las proporciones de un triunfo.

Teatros propiamente dichos.—Son éstos, los que tienen sus establecimientos abiertos en tiempos *normales*. Han vivido durante la Exposición, cepillando trajes viejos, sacudiendo el polvo de viejas decoraciones y contando con la panúrgica corriente de los públicos exposicioneros. Sarah Bernhardt, además del éxito seguro de su propia exhibición, ha hecho volar sin descanso el achacoso *aiglon*; en su teatro, encontraron buena acogida sus antiguos amigos de la *Comedia francesa*, que no ha querido echar mano á las novedades hasta después de la Exposición; Monnet Sully, encarnando á más y mejor el ciego y viejo *Edipo* y ya merece en este sitio un buen recuerdo.—Coquelín, no ha movido su *Cyrano* de los carteles, sin duda para poder meter la nariz en la exposición de retratos de artistas por él muy bien organizada en casa Georges Petit. En los bulevares, *La Dame de Chez Maxim* ha encantado á los extranjeros que estremeían sus hipocresías con las desvergüenzas del espectáculo, y en el *Vaudeville Réjane* sin molestias ha podido visitar la Exposición gracias á seguir siendo *Madame Sans Gêne* durante 700 representaciones!—El *Ambigú* con los *Dos Pilleles* (*Les deux Gosses*), ha hecho la estación y por el estilo han seguido la rutina los demás teatros, aprovechando éxitos y decoraciones antiguas, en lo cual se ha llevado la palma el *Châtelet* con *La poudre de Pirlinpinpin* ó de nuestro *Don Perrimplin*, sobre cuyas inepcias pesan ya tres Exposiciones Universales.

Los aplausos que coronaron las representaciones de Sadda-Yacco, son merecidísimos, porque aquella figurita de viviente marfil, es tan grande artista en Yeddo como en París y como lo sería en otra ciudad verdaderamente civilizada, es decir, en una ciudad que, dejando aparte los tranvías, encierre muchos hombres inteligentes. En Yeddo es este el caso; en París, gracias á la Exposición, á los elevados precios del espectáculo ó á las dificultades que se oponían al paso de los pocos *invitados*, los actores japoneses reunieron buenos públicos, pero los aplausos se dirigían más á la *satisfacción personal* de cada espectador, que al reconocimiento del valor artístico que poseen aquellos refinados é inteligentes exóticos. El espectador *de la mayoría*, al ver *aquello*, se aplaude á sí mismo al comprobar que lo del Japón artístico, no es una engañifa; por fin comprende vagamente todos *aquellos* muñecos de los *Kakemonos*, discierne que los dibujos japoneses no son caricaturas y *se aplaude*, en fin, al divisar horizontes artísticos que nunca había sospechado y que, *in petto*, negaba en absoluto ó atribuía á *modas pasajeras* que es el medio más socorrido para negar la importancia de una novedad, cuando su comprensión es superior á las fuerzas del que la ve, mira, escucha ú oye.

Por lo demás, Sadda-Yacco es el último destello de una gran civilización artística que desaparece arrastrada por el nivelador torbellino del gran vapor, de la sutil electricidad, de la peroración hueca, de la fotografía al alcance de todos los malos gustos, etc., etc., etc.—Los japoneses *nuevo modelo*, prefieren la *Vagne* de Metra, el *Danubio Azul* de Straus ó las *Two little girls in blue*, al *Etigo dzissi* (El león de Etigo) que Sadda-Yacco toca admirablemente valiéndose del *gotto*, acompañada del sonido más seco y rudo del *chamisen* ó guitarra de dos cuerdas.—A los sonidos de sus antiguos instrumentos, los europeizados japoneses prefieren los *airosos* acordes de la charanga más níquelada, y á las seculares tragedias y dramas nacionales sólo comparables á los pocos que se conocen de la India, sustituyen en sus aficiones las traducciones de las obras consagradas por las clases de retórica alemanas, francesas ó inglesas. Los niños del imperio del Sol naciente, saben ahora las fábulas de La Fontaine, tan bien ó mejor que los muchachos parisienses.—Por esto, al valor intrínseco de estas representaciones, se añade el relevante mérito de asistir, sin reconstituciones sabias, al desarrollo de obras cristalizadas durante dos ó trescientos años. Todos los periódicos han publicado los argumentos de la

Ghesha y el caballero y de *Kesa*; nada hay que añadir, por lo tanto.—El interés del argumento estriba en heroicas luchas de una candidez legendaria que quedarían bastante mal paradas sin el extraño talento de Sadda-Yacco y el de su marido, tan excelente mímico y actor como su diminuta mitad. En él la muerte es siempre espantosamente horrible, con los estertores y los ensangrentamientos más naturalistas, sin olvidar una lividez creciente obtenida por medios incomprensibles.—En ella, la última fase de la vida, asemeja mejor al agostamiento de una flor; tuerce su delicada cerviz como las crisantemas de su apartada tierra, pestaña los sedosos bordes de sus rasgados ojos, entreabre la corola de sus labios y de todo aquel cuerpecito de muñeca se exhala un alma grande que deja tan en suspenso el ánimo de los espectadores como el suicidio ferozmente realista de su marido, al practicar en la *Kesa* el *Karakiri* con todo el horrible ritual de los tiempos heroicos japoneses.—Al lado de la hermosa flor exótica que es Sadda-Yacco, todo los demás de la Rue de París parecían malas hierbas sin perfume, color ni sabor.

De todas estas exhumaciones y otras menos conocidas, hay que hacer dos excepciones; la de la *Opera Cómica* siguiendo el éxito de *Louise* y el *Odeón* con las representaciones de la *Arlésienne*, verdaderamente indignas del respeto que merecen los autores; sin embargo, hay que decir como excusa, que el público en general solía estar á la poca altura de la ejecución, hasta el punto que en una de las representaciones tenía yo á mi lado una familia rural que se enteró, durante el tercer acto, de que la obra era de Daudet; en cuanto á la música, la escuchaban como se oyen los cuartetos de nuestros teatros. A pesar de todo, las situaciones culminantes se impusieron, porque es difícil estropear lo que está bien concebido. El mismo Odeón ha empezado la serie de representaciones verdaderamente parisienses, presentando obras para las cuales se cuenta con el sufragio de públicos escogidos, que difícilmente se reúnen durante la barahunda de la Exposición; es la obra representada *La guerre en dentelles*, del joven escritor meridional *Georges d'Esparbès*. La presentación es casi idealmente perfecta, pareciendo un desfile de todos los principales cuadros franceses del compuesto siglo XVIII.

En cuanto al argumento, ó no existe ó hay dos ó tres, pues la acción consiste en un zurcido de muchas crónicas literarias, de las que es excelente maestro el autor. La obra se sostiene y tiene mucho éxito, por su inusitado lujo de la presentación, el estudio que de los personajes han hecho los actores y por el vigor exuberante del libro, que abunda en épicos episodios que siempre han gustado en Francia y en otros países. El primer éxito franco de la temporada, es la *Poigne*, de Jean Jullien; el autor, que era un *naturalista* empedernido, logra el buen resultado obtenido, valiéndose de los más viejos recursos teatrales, que son los que comprende el público; añádase á esto la ejecución mejor que pueda imaginarse por una compañía educada bajo la férrea voluntad de Antoine, el fundador del teatro libre.

M. UTRILLO



Al resucitar de entre los muertos

Por Enrique Ibsen

I

Parece indispensable al hablar de Ibsen traer á colación el *simbolismo*. Cuando leímos la última obra del autor noruego, cuyo título sirve á estas líneas de encabezamiento, temblamos por el autor y por la obra, seguros de la multitud de *símbolos*, *tesis*, *ideas* y *parábolas* que en el *epílogo dramático* habían de encontrar los críticos de oficio. En nuestro concepto nada más quimérico y gratuito que el

pretendido simbolismo del poeta de Cristianía. Pero conviene, según el sabio consejo de Platón, fijar bien los términos en el comienzo de este artículo, para que logremos entendernos al final.

El *símbolo*, es decir, la *encarnación de ideas absolutas en imágenes sensibles*, puede ser de dos maneras: ó bien, con una atenta penetración del sentido oculto y de la esencia de las cosas, las despojamos de sus elementos relativos, dándoles, por consiguiente, condiciones de eternidad, ó, incapaces de penetrar ese sentido oculto, y, deseando descargar nuestro cerebro de ideas que atormentan, las depositamos sobre la superficie de las cosas, como el soldado que clava una bandera en el reducto conquistado. En el primer caso, nos hacemos intérpretes de la naturaleza y nuestros símbolos son obra de arte puro; en el segundo, violentando las leyes naturales, nos exponemos á caer en la hinchazón, en el retoricismo ó la mentira.

Hablando, pues, en términos generales y excepción hecha de los grandes genios, generalmente menos fáciles que el común de artistas y escritores á las condiciones peculiares de su medio ambiente, podemos señalar en las actuales circunstancias, como propia de las gentes del Norte (prototipo Ibsen), la primera manera, y, como característica de nuestra raza latina (ejemplo D'Annunzio), la segunda manera de *simbolizar*.

La Irene del autor noruego, en su epílogo dramático, es una mujer que con más ó menos rotundidad manifiesta sinceramente sus sentimientos, y la Gioconda de Gabriel D'Annunzio es una muñeca encargada de recitar párrafos poéticos llenos de número y estilo. Creo que con la comparación de estas dos creaciones de mujer, ambas de la misma condición social y las dos modelos de escultores célebres, comprenderéis perfectamente lo que he querido decir al distinguir las dos clases de *símbolos*: el *natural* de Ibsen y el *artificial* de los latinos.

Pero teniendo en cuenta que el *símbolo natural*, es decir, la expresión de las cosas desprovistas hasta donde sea posible de sus elementos relativos, no es sino la revelación de la naturaleza en sí, y que esta última frase constituye la definición del arte verdadero, tendremos que Enrik Ibsen, altísimo dramaturgo noruego y único comparable con los antiguos hasta Grecia, puede y debe reivindicar sus derechos de artista puro y sincero, libre del pecado de *tesis*, *símbolos* y *apólogos*, que han tratado sus críticos de imputarle. Simbólico al modo de Ibsen lo es todo en la Naturaleza: árboles, rocas, ríos, montañas, hombres y mujeres. Debemos, por consiguiente, cambiar, hablando de Ibsen, este adjetivo retumbante, por los de natural, sencillo, ingenuo y primitivo. Verdaderamente entonces comprenderemos la obra del más grande de los dramaturgos contemporáneos, y si no podemos lucirnos al criticarle, poniendo en sus dramas lo que nunca existió, escribiendo frases tenebrosas y dándonos aires de intérpretes agudos, lograremos en cambio la ventaja inmensa de gozarnos y regalarnos, desprovistos de prejuicios en la contemplación de un arte puro, lleno y rebosante como todas las obras naturales.

Apoya lo afirmado en estos ligeros apuntes—que tal vez extendamos y completamos algún día—el propio testimonio de Ibsen, desacreditando genialmente á sus comentaristas é intérpretes; presentando y sirviendo con la misma fe ideas contradictorias, y, por último, poniendo en boca de Rubeck, en el último de sus dramas, estas palabras grandiosamente sencillas:

Maña.—El mundo entero sabe tu gloria.

Rubeck.—El mundo entero no sabe nada, no comprende nada.

Maña.—Por lo menos sospecha algo.

Rubeck.—Sí, sospecha algo que no existe; algo que no me ha pasado jamás por la cabeza.

II

Se nos objetará que, á pesar de todo, ciertas interpretaciones, como la de suponer que el *pato* en el *Pato silvestre* de nuestro autor simboliza la *mentira social* y que la Maña de *Al resucitar de entre los muertos* encarna el deseo de la *vida humana*, aparecen claras y fundamentadas, demostrando en el dramaturgo noruego manifiesta decisión de crear símbolos y que, por otra parte, la vaguedad de muchas de sus obras, su fondo misterioso y la brevedad obscura de su elemento expresivo, corroboran y apoyan estas interpretaciones, induciéndonos á creer que, verdaderamente, Enrique Ibsen es autor complicado y esotérico y que hace alardes de simbólico en sus dramas.

Nos parece, desde luego, que hay una lamentable confusión en el modo de argüir de nuestros contrincantes. Es cierto que del *Pato silvestre* antes citado podemos hacer la interpretación generalmente admitida, tomándolo como un símbolo de la *mentira social*, por otra parte necesaria á nuestra vida. Pero no es menos cierto que no es esta la única interpretación atribuible al drama. Tomad el *Pato silvestre* como símbolo del *elemento negativo* que por todas partes nos rodea, de esa parte negra de la vida que los cristianos denominaron espíritu de las tinieblas, y la obra sigue siendo igualmente verdadera, humana y natural. Ibsen no se ha propuesto aquí crear un símbolo; Ibsen no ha acotado voluntariamente el campo de su drama. Sabe muy bien que la Naturaleza gana en fecundidad á nuestra mente y en vez de hacer sus dramas con ideas (producto ya concluido y limitado) ha preferido hacer *obra natural*, matriz productora siempre de grandiosos partos. Antes lo hemos dicho y lo repetimos ahora: todas las obras de vida son simbolistas al modo de los dramas de Ibsen; árboles, rocas y cascadas parecen ofrecer á nuestro espíritu algo más exquisito que la pompa gentil de su apariencia. La seguridad de una existencia igual ó renovada siempre; la consoladora calma que se desprende sin esfuerzo de las entrañas de una inagotable voluntad oculta; la desesperación de producir constantemente sin un fin visible, etc. etc.; he aquí otras tantas ideas que alternativamente parecen desprenderse de la Naturaleza y que son, á la vez, los únicos símbolos aplicables á los dramas de Ibsen. No se trata aquí, por consiguiente, de *ideas* encarnadas ó representadas por imágenes sensibles; nos encontramos con *obras vivas*, con la *misma vida* multiforme y perpetua, capaz de encarnar sucesivamente varias ideas y sustentadora á lo más de un cierto *simbolismo trascendente*, en nada parecido á lo que hasta ahora han tenido como simbolismo los críticos de Ibsen.

Otra clase de personajes simbólicos encuentran estos últimos en los dramas de nuestro poeta, que todavía nos parecen más absurdos y menos motivados. Tomemos, por ejemplo, ya que en ello nos estamos ocupando, la Maña saludable de «Al resucitar de entre los muertos».

Todos los críticos de oficio dirán ó han dicho ya, tratando de este delicioso personaje, que es *símbolo* del deseo de la vida humana y natural. Nada, en mi concepto, menos cierto. Las ideas absolutas irrealizadas é irrealizables para nosotros, son la única materia apta para el símbolo, como dijimos al principio de este artículo: jamás lo serán los *Sentimientos*. Profundizad, exaltad, realizad ó estudiad un sentimiento, y vuestras obras serán humanas siempre. El procedimiento de Ibsen, despojando la acción de sus obras de todo estorbo episódico y realizando en cada personaje su sentimiento característico, no por esto priva á los



LA MUSA DE MONTMARTRE

Estudio del natural, por R. Casas

mismos de *humanidad*, sino que, por el contrario, se la aumenta y corrobora. Todos sus personajes viven porque un sentimiento grande y á veces exaltado les agita. El sentimiento está en la carne y en la sangre de nuestro cuerpo; nos colora las mejillas y mueve nuestros brazos; vive en cada uno de nosotros y como la luz de los objetos, arranca de nuestras almas el color que precisamente tienen, diversificándose y dividiéndose hasta el individuo; la idea, por el contrario, inmaculada y pura siempre, es un producto exterior á nosotros; incapaz de movernos si no se le adhiere un sentimiento, independiente de nuestro modo de ser, generalizándose hasta el símbolo. La idea es lo contrario de la vida, como el sentimiento es su fondo y su corona. Una multitud de estudiantes reunidos en una aula pueden, al terminarse la explicación del profesor, tener una idea idéntica: la de que la tierra es esférica, por ejemplo. Pero no lograréis jamás que dos solos individuos de igual edad, de la misma condición social y de educación uniforme, puestos, verbi gracia, delante de un paisaje espléndido, abriguen el mismo sentimiento. En la idea que ambos se formen del paisaje podrán coincidir, pero jamás coincidirán en el sentimiento que dicha idea despierte en ellos ni en el modo de expresarlo. Por eso no hay dificultad en que las ideas lleguen á hacerse simbólicas y es imposible que jamás lo sea un sentimiento. Porque la idea existe independientemente del individuo, pero el sentimiento no puede tener vida sin el *hombre*.

Pesando y meditando con calma las razones expresadas, he llegado á convencerme de que la fama de simbólicos que han adquirido ciertos dramas de Ibsen, es completamente falsa, porque cuando se les hace simbólicos de ideas *determinadas*, estas ideas cambian según el modo de ser del crítico encargado de interpretarlas, y cuando neciamente se les hace simbólicos de sentimientos, sabemos que un sentimiento no puede nunca ser simbólico.

Respecto á que los dramas de Ibsen deban ser simbólicos porque aparecen vagos, imprecisos y poco *realistas*, debo confesar también que me parece á todas luces inexacto.

Este *continuar*se indeterminado de la vida, esta imprecisión que vemos prolongarse delante de las cosas y de los hechos claros, como su propia sombra, esta duda que sucede á toda afirmación y, sobre todo, esa majestad sagrada de la muerte subrayando y haciendo grandes y misteriosos todos los detalles de la vida, deben necesariamente reflejarse por algún modo en dramas como los de Ibsen, donde falta el artificio y cuyo único objetivo ha sido no demostrarnos ni predicarnos nada, sino interpretar la vida con profundidad.

No es la vaguedad un propósito, en las obras del autor noruego, sino un resultado. No es que la acción se haya complicado para hacerla obscura, sino más bien que se la ha simplificado, descubriendo su misterio. En una palabra, es que Ibsen ha penetrado en el fondo de las cosas y ha descubierto las ideas madres, en lugar de echar sobre las cosas muertas el enorme peso de las llamadas ideas absolutas.

Es que el autor noruego ha dejado sus obras *abiertas* á la investigación y al goce estético de todas las generaciones, siguiendo en sus dramas los consejos que nos daba Amiel para el espíritu. «No expulséis el misterio en absoluto: haced siempre lugar al huésped que no esperais y preparad un altar para el Dios desconocido.»

Finalmente, nuestra pretensión es dejar patente que Ibsen no *ha querido ser simbólico*; no se ha propuesto demostrar tal ó cual cosa en sus obras, sería eso limitarse neciamente; ha interpretado la naturaleza viva y se ha hecho tan grande y misterioso como ella.

Todo lo contrario de esto pretenden sus críticos y todo lo contrario hacen nuestros poetas, con D'Annunzio á la cabeza.

Ibsen va de la vida á las ideas y estos últimos con ideas pretenden hacer vida.

III

Leyendo con el anterior criterio el libro último de Ibsen, es increíble el fresco perfume que recogéis de entre sus páginas. Y cuenta que todavía no se ha realizado la belleza por completo, ni apreciáis la obra de arte desde su verdadero punto de vista. Porque también opinando en esto contra la corriente general, nosotros creemos que, «Al resucitar de entre los muertos,» como los restantes dramas de su autor, no están escritos para la lectura, sino para la plástica representación y para que les veamos vivos y llenos, moverse y agitarse como un pedazo de mundo. Nuestro excesivo y cómodo amor á las ideas, que se desarrolla en la inacción, que se alimenta de las meditaciones egoístas y que no nos exige nada porque tampoco puede darnos nada, hace de nosotros verdaderos *bibliófagos*, incapaces de sentir y de apreciar la acción augusta y la grandeza terminante de los hechos. Es preciso amar antes la vida que las ideas si queremos hacer obra grande y fuerte. Precisamente la graciosa y vividora Maña, en la última obra de Ibsen, viene á decir algo parecido á esto, cuando le echa en cara á Rubeck su crimen de anteponer el arte al ser viviente. Parece que la vida con su estrépito brillante nos asuste y anémicos de espíritu no tenemos fuerzas para soportarla.

Convendría recordar amenudo que todos los buenos pensamientos no pueden borrar los efectos de una mala acción. Gran cosa es *saber*; pero más grande ciertamente es *vivir*, y mientras estemos en el mundo, es necesario que vivamos. No os dejéis seducir, por consiguiente, de los que os predicán á diario que los dramas de Ibsen son para leídos y no para vistos: estos tristes meditativos no gozarán jamás del arte por completo: del arte conciliador y grande que, entrando como una explosión de luz por los sentidos, logra enseñorearse de todo nuestro espíritu. He aquí porque nosotros preferimos ver representar las obras de Ibsen á leerlas; y nos agradan más, cuando con más humanidad y fuerza de vida las vemos encarnadas; quisiéramos asistir á ellas una sola vez en nuestra vida y recordarlas luego como un hecho real y verdadero, fuente de continuas emociones; quisiéramos que en los teatros donde se representan, nada hubiera falso y el sol entrara en ellos realmente y corrieran las aguas y oliera bien el blando musgo y las montañas se irguieran grandes y majestuosas como las concepciones del poeta.

En «Al resucitar de entre los muertos,» se hace vivir el caso de un escultor, Rubeck, hombre de nuestro siglo enteramente, no menguado de talento y enamorado también de las ideas por el modo cobarde y enfermizo de que hace poco hablábamos. Este Rubeck, tiene un día la concepción de una obra grande, «El día de la Resurrección» y para realizarla imagina «una virgen inmaculada, absolutamente desconocedora de la vida del mundo, despertándose á la luz, sin tener que avergonzarse de ninguna mancha.»

El escultor encuentra en Irene—una jovencita que consiente en dejar á sus padres por seguirle y servirle de modelo—la forma apetecida para su obra. Comienzan ambos la labor, Rubeck esculpiendo é Irene prestándose á servirle de modelo con la belleza de su cuerpo, y los días se suceden monótonos en aquel taller en absoluto consagrado al arte. Hay allí una vida artificial y falsa. El artista ena-

morado de su idea, temeroso de perderla, cobarde al encarnarla, desconfiando de sus propias fuerzas, cree supersticiosamente que su obra va á perder en grandeza si cede á los impulsos de su juventud que con toda la fuerza de la pasión se entrega al amor de Irene. El artista, cuyo corazón y cuyo cerebro no son igualmente grandes, teme que deshaga la pasión los artificios de la Idea; se obstina en continuar haciendo de Irene una *cosa abstracta* y se niega, viviendo de la contemplación, á convertirla en la realidad de la caricia. Esto es falso, mezquino y artificial. Naturalmente, la situación insostenible debe desenlazarse fatalmente. Irene, que con el mismo amor y la pasión misma de Rubeck ama á su maestro, pero que no puede, por otra parte, apacentar sus ansias realizándolas en una obra desequilibrada, abandona un día el taller del escultor, y despechada por haber consentido en desnudarse delante de un hombre que no quiso acariciarla nunca, exhibe intacta su belleza triunfal recorriendo en una compañía de «Tableaux Vivants» los cafés conciertos de París.

Toda esta tragedia de una verdad tan humana y de una profundidad psicológica tan perfecta, la supone realizada su autor antes de comenzar el drama. Ha pasado mucho tiempo y Rubeck, ya célebre en su patria, ha contraído matrimonio con Maïa, ha añadido á su nombre la palabra Maestro y vive holgadamente entre las comodidades de una comfortable posición social. No por esto se ha modificado su carácter; sigue taciturno, disgustado de vivir, entregado estérilmente á su arte y pensando siempre en su «Día de la Resurrección,»—esa manía de la *obra maestra* que les impide realizarla á todos los artistas de nuestro tiempo.

Su mujer Maïa es una encantadora mujer de la tierra, llena todavía de juventud y de fuerza; sencilla,—un poco maliciosa,—espontánea y natural. No comprende mucho las ideas, pero le gusta reír; debe ser saludable de cara, bien coloreada de mejillas, con las manos blancas, ligeramente sonrosadas y los labios un poco grandes y encendidos.

El matrimonio Rubeck se encuentra en un establecimiento balneario, adonde también ha acudido por entonces para reponer su salud una extranjera singular. Es Irene.

Desde que abandonó el taller del escultor al momento actual, se ha modificado grandemente. En vano con una desvergonzada vida de orgías y licencias trató de ahogar entre los viciosos de París su despechado amor al Maestro. Este llega á convertirse en su idea única y la infeliz modelo tiene que ingresar en un manicomio atacada, al parecer, de una manía suicida. Pasan los años, aquietando poco á poco su cerebro en desorden y cuando, ya menos excitada, deja aquella casa de curación, la acompaña siempre una religiosa. Ahora es una melancólica dulce, apartada por completo de la vida real y pensando siempre en Rubeck y en *su hijo*, la estatua del Maestro esculpida sobre la belleza de su cuerpo. En esta disposición llega Irene al mismo establecimiento donde habitan el escultor y su mujer.

Pero todavía interviene en el drama un cuarto personaje.

Este es Ulfheim, un cazador de osos, fuerte, vigoroso, un poco rudo y que llama prójimos á sus perros. Es natural siempre y espontáneo adorador de las montañas, respetuoso, sin afectación, con el talento y apasionado de toda clase de animales, «águilas, lobos, mujeres, gansos ó ciervos.»

Toda la obra es el desarrollo del amor que respectivamente sienten Rubeck por su modelo de otros tiempos y Maïa por el cazador de osos. Jamás había llegado Ibsen á una simplicidad tan absoluta en la acción y en los medios de exteriorizarla. Su último drama, cuyo interés no decrece un solo instante, es una sucesión de diálogos donde la intensidad de la pasión es cada vez más honda: con pasmosa verdad vemos á las dos parejas estrecharse cada vez más y fundir con mayor ahinco sus ideales. El diálogo de Irene y Rubeck se idealiza y cuasi evapora por momentos; sus últimas palabras son hijas de un delirio, crónico en Irene y provocado en Rubeck por causa de su vida artificial y falsa. Por el contrario, vemos á la otra pareja, Maïa y Ulfheim, descendiendo cada vez más de la montaña; entrando instantemente en la mañana de una vida natural; disfrutando, riendo, *queriéndose* y resucitando poco á poco de entre los muertos. Hay, sobre todo, en la obra dos momentos de una grandiosidad y una verdad

OBJETOS DE ARTE



Vidrios antiguos de la colección A. de Riquer

extrema: Aquel en que principia Irene á divagar orillas del arroyo y la conversación entre Ulfheim y Maïa cuando se disponen á regresar al Sanatorio de la montaña, donde viven los cuatro personajes de la obra.

El cuadro final de la misma, es de una intensidad dramática formidable. Con un fondo de cielo tempestuoso se divisa la montaña por donde suben locos y delirantes Irene y Rubeck, ansiosos de lograr la cumbre donde celebrar por única vez sus desposorios *para que los pueda ver el Sol*. A mitad de la montaña tropiezan los dos amantes con Ulfheim y Maïa que huyen de la tempestad; se niegan á seguirles y prosiguen, en su locura, la penosa ascensión:

una espantosa tempestad subraya el color trágico del drama; los dos *idealizadores* sucumben víctimas de ella y el dramaturgo tiene una inspiración genial, resplandor de la inmensa caridad que es el fondo del arte, derramando sobre los suicidas el «Pax vobis» celestial de la Religiosa.

Yo recomiendo á nuestros jóvenes artistas, generalmente demasiado cultos y demasiado empeñados en *hacerse su vida*, cuando les costaría menos abandonarse en brazos de la naturaleza; yo recomiendo á todos estos cobardes de la acción, á todos esos *genios artificiales*, la meditación atenta y reposada del desdichado caso de Rubeck, el Maestro.

E. MARQUINA



D. Francisco Soler y Rovirosa en el lecho mortuario, por L. Labarta

CRÓNICA EUROPEA

¿Se adoptará la construcción de la casa Norteamericana en Europa?—Un nuevo sistema higiénico.—El reloj de Flora.

UNA cuestión importantísima acaba de plantearse en Alemania: La de la vivienda humana. Dada la aglomeración de las grandes ciudades, los Norteamericanos creen haber resuelto el problema con sus casas de 30 pisos, con ascensores y telégrafo interior, en que el hombre ocupa un cubo, como la abeja uno de los alvéolos de su colmena.

El empleo del hierro en las construcciones ha producido una revolución en el arte de la arquitectura. Algunas de las maravillas de la construcción moderna se deben á este metal. En Francia, el hierro se ha empleado solamente (con muy buen criterio) en las construcciones públicas, como los palacios de las exposiciones, es-

taciones de ferrocarril, docks, puentes, torres para elevación de aguas, etc., etc. En América se han apresurado á emplearlo en todo lo que sea la vivienda particular del Hombre.

¿Lo han hecho para comodidad del individuo, para que su habitación reuniera las condiciones necesarias de aislamiento del ruido y del calor, así como del frío? No. Nada de esto. Se ha aprovechado esta materia porque permite prodigios de rapidez en la construcción y, á la vez, ahorro de terreno. Nada más. El Hombre es lo de menos. La cuestión es el tiempo y la ganancia. Tal ha sido el axioma americano.

Una enorme jaula metálica, de cuatrocientos ó seiscientos palmos de altura, formada por millares de piezas que se entrecruzan en todos sentidos, sosteniéndose y equilibrándose las unas con las otras, forma el esqueleto de la casa Norteamericana. Instálense en seguida, y antes que todo, cuatro ascensores en los ángulos y uno en el centro. El cuadrilátero que forma la base de la casa, es, por lo regular, de 30 metros por 15 ó por 10. Como el terreno es carísimo en las ciudades yankees (en New-York el metro cuesta unos 8.600 francos por término medio), hay que prolongar las construcciones para sacar un buen producto. Así se superponen los pisos indefinidamente.

La casa se sostiene gracias á los cimientos, que son de 15 metros de profundidad, y á sus columnas de hierro en ángulo que tienen dos metros de espesor, y que pesan 52.000 kilogramos. De estas columnas hay, por lo regular, 16 ó 18. Y en las cuatro de los ángulos van anexas prensas hidráulicas para enderezar el inmueble, caso de que se incline á causa de un vendabal, de un terremoto ó de otra causa cualquiera.

Así, antes de hacer uso de esas prensas hidráulicas, en Chicago se observó que las casas iban inclinándose á un lado, tal como la torre de Zaragoza ó la de Pisa, á causa del subsuelo artificial que se apoyaba sobre las playas del desecado lago Michigán.

El pie de las columnas se fija sobre bloques de granito por medio de tornillos enormes ó de patas con ganchos, y estos bloques están engastados en el suelo con un cemento ó betún especial; que á su vez descansa sobre la superficie, que forman 1.200 troncos de pino de 12 metros de altura, hundidos en el suelo á golpes de martinete hidráulico. Cada tronco de éstos puede soportar 20.000 kilos de peso. No obstante, nunca se cargan sobre su sección más de 10.000 kilos.

Cuando se tienen los fundamentos establecidos se recibe el armazón de la casa, ó mejor dicho, la casa ya hecha, aunque con los techos y los tabiques desmontados. Sólo hay que montarlos; y cada semana pueden concluirse seis pisos. Una vez montado el armazón, con sus techos y los marcos de las paredes ó tabiques, se aplican éstos en sus marcos. Los tabiques están numerados y son de madera ó de cartón pasta, y se recubren de lona impermeable. Este mismo armazón sirve de andamio á los obreros que en él sujetan las poleas, cabrias, grúas, etc., etc. En seguida de tener puestas ya las divisiones interiores, se empiezan á poner los ladrillos en la fachada y en las grandes paredes laterales, comenzando la obra por la parte superior del edificio. Mucha parte se rellena con tapia ó con cemento hidráulico. Y, por fin, se la estuca ó pinta exteriormente, aplicándole molduras decorativas de piedra artificial. En dos ó tres semanas la casa está ya concluida.

Al mismo tiempo que los obreros albañiles hacen su labor, interiormente, los carpinteros, tapiceros, pintores y lampistas, la arreglan y ponen las cañerías. Apenas se están acabando las paredes exteriores, que ya se está amueblando la casa interiormente. En la construcción de una casa de 27 pisos y de 117 metros de altura, se emplean en New-York, 13 millones de kilos de hierro colado, cuando para la torre Eiffel sólo se necesitaron 7 (1).

Para la construcción este sistema tiene inmensas ventajas. Pondremos un ejemplo. Un día un industrial de Chicago había hecho edificar un hotel de 24 pisos. El armazón estaba ya terminado, con sus divisiones, suelos y tabiques, cuando reflexionó que no le convenía tener el hotel en aquel barrio. Inmediatamente se fué á encontrar á su arquitecto, y le encargó la traslación del edificio á otro terreno que había comprado. Y así se hizo. Una mañana, el armazón entero, y montado, fué levantado de los cimientos y puesto en una plataforma móvil, que remolcada por dos grandes máquinas de vapor, fué trasladada á su nuevo emplazamiento, en el cual la esperaban ya unos cimientos á propósito; y la construcción continuó como si nada hubiera sucedido.

La casa norteamericana, una vez así construída, es un verdadero organismo viviente. Tiene tubos de todas clases y dimensiones, cual venas ó arterias, por los que circula el agua, el gas, el aire caliente ó frío, los productos de la combustión que van á las chimeneas y la basura que va á las letrinas. Hilos eléctricos la cruzan en todos sentidos, y cual nervios, transmiten las órdenes, las noticias, ó dan luz á las lámparas de las habitaciones.

Además de los cinco grandes ascensores, hay cuatro, seis ó diez más, secundarios, que marchan en sentido vertical ó diagonal, según los usos. En cada habitación existe un teléfono, una boca para echar la correspondencia que va al buzón general de la casa, y otra boca por la cual se recibe el aire caliente que eleva la temperatura. Y en cada cuarto hay una serie de botones que corresponden á una serie de servicios especiales, incluso el de llamar á la policía.

Una casa así cuesta una fortuna. En Nueva York el coste medio de una de estas casas es de 12 millones de pesetas.

Además de contener restaurantes, cervecerías, oficinas, almace-

nes, etc., etc., una de estas casas puede alojar cómodamente de 1.500 á 2.000 personas.

Como estilo, no tienen ninguno propio. Los basamentos parecen románicos ó egipcios, sus columnas griegas, su decorado renacimiento, ó francés de los Luises. A veces las hay que terminan con empizarrados y campanarios góticos.

Pues bien, lo que ahora se ha tratado en Alemania, en serio, es de ver si se utilizaba esta clase de construcción para las modernas ciudades europeas.

No obstante, no han faltado arquitectos, á la vez artistas y sabios, que han protestado diciendo que el ideal de la vivienda humana debe de ser, no que el individuo sea un número, un hombre de munición, uno de tantos, sino que, al encerrarse en un interior, pueda aislarse para descansar ó trabajar, y que dicho interior corresponda á su personalidad, viniendo acusado al exterior el carácter del individuo que lo habita por el género de arquitectura de la vivienda. Así están sosteniendo, con razón, que en lo que no sean edificios públicos, las construcciones deben de ser pequeñas casas particulares, chalets, hoteles ó pabellones, y, en cuanto se pueda, rodeados de vegetación, la cual da el oxígeno necesario á la respiración humana, y á la vista un aspecto agradablemente artístico.

¿Triunfará la tendencia utilitaria, uniformista yankee, ó la tendencia artística europea?

Al tiempo la respuesta.

En Lichtenfelds (Baviera), un naturalista, proclama hoy un método para conservar la salud del cuerpo y obtener la longevidad, que no ha dejado de llamar la atención de los sabios europeos.

George Drütschel (que así se llama) sostiene que una de las cosas que más daño nos hacen es el ir cubiertos interiormente de tejidos de punto, tales como medias, calcetines, camisetas, calzoncillos, etc., etc. En una erudita memoria demuestra que las mallas apretadas privan la transpiración cutánea libre y hacen degenerar el cuerpo, viciando la sangre. Además dice que son foco de microbios que en ellas se fijan, especialmente en las de algodón, por la formación de su fibra. Así, aconseja vestir interiormente sólo camisa de hilo, de cuello ancho, lo mismo que los puños, y un calzado á manera de sandalias ó alpargatas, hecho de una suela, una puntera y varias tiras. Cree útiles los baños fríos, y el dormir invierno y verano en habitaciones que tengan una comunicación directa ó indirecta, pero continua, con el aire exterior, aunque evitando las corrientes.

Además, prescribe una marcha moderada, y que la carne ó el pescado que se coman, sean asados ó hervidos con sólo grasa, manteca ó aceite, sin que éstas lleguen á hervir y á descomponerse, y sin más condimento que la sal.

Las carnes las ordena medio crudas, pues dice que así no se han coagulado aun sus albúminas vivientes, y los efectos de su método los demuestra en su persona que, teniendo 46 años, parece que solos cuente 30.

Un jardinero italiano ha ideado un reloj bastante original. Lo titula el *Horario de Flora*.

El reloj está formado por un gran cuadrante que puede figurar en los muros de cualquier jardín ó parque. Está todo cubierto de verde follaje y, por un mecanismo hidráulico especial, aparecen las horas, los cuartos y los minutos por medio de flores que forman las cifras y que se destacan por sus colores brillantes ó suaves sobre el fondo obscuro del follaje. La misma agua que mueve el mecanismo alimenta el follaje y las plantas que dan las flores que por su combinación forman las horas.

El procedimiento es tan ingenioso que, á medida que cambian las estaciones, cambian asimismo las clases de flores destinadas á representar la división del tiempo.

A lo que parece, un rico industrial del Canadá ha comprado dicho invento para explotarlo en toda América.

POMPEYO GENER

(1) Todos estos datos se los debemos á sir Robert Wattson, arquitecto norteamericano.

Nuevas publicaciones de la casa editorial de **D. FRANCISCO SEIX** SAN AGUSTÍN, NÚMS. 5 y 7
Teléfono 3541 BARCELONA (GRACIA) Apartado en correos, 121

CATALUÑA



Estudio acerca las condiciones de su engrandecimiento y riqueza por

D. PEDRO ESTASÉN

MAGNÍFICA EDICIÓN ilustrada con cuatro mapas en colores representando las provincias de Cataluña y sus comarcas históricas.—Un volumen en 4.º, de 880 páginas, encuadernado con tapas especiales

15 PESETAS EN TODA ESPAÑA

PRÓXIMA Á PUBLICARSE

*

MANUAL POPULAR DE HIGIENE

Noclones más necesarias sobre los cuidados higiénicos

REDACTADAS POR LA

JUNTA IMPERIAL DE SANIDAD DE ALEMANIA

EDICIÓN ESPAÑOLA

traducida directamente de la octava alemana y acomodada al uso de los españoles

POR EL

DR. M. MONTANER

Con los grabados intercalados en el texto y dos láminas en colores de la edición alemana y ocho cromolitografías representando los hongos venenosos y sospechosos más comunes en España

VENTAS AL CONTADO Y Á PLAZOS

Establecimiento tipográfico Seix, San Agustín, 1 á 7, Barcelona (Gracia)

Ayuntamiento de Madrid