

EXPOSICIÓN NACIONAL DE PINTURA, ESCULTURA Y ARQUITECTURA EN 1910

por

**Rafael Doménech
y Alfonso Dubé**



Extracto de la Revista PEQUEÑAS MONOGRAFÍAS DE ARTE : Madrid MCMX

FM 5420

FH 5420

EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES

1910

RAFAEL DOMENECH.—ALFONSO DUBÉ

EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES

AÑO MCMX

Extracto de la Revista PEQUEÑAS MONOGRAFÍAS DE ARTE

Imprenta de Bernardo

Rodríguez, Barquillo, 8

:: :: MADRID, 1910 :: ::

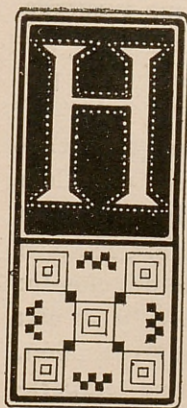


Ayuntamiento de Madrid R / 126.780

EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES

AÑO MCMX

En donde se trata de varios males que el autor no cree
ver corregidos.



A sido tan rutinaria y antiartística como en las anteriores Exposiciones la instalación de las obras que han constituido este Certamen. Los cuadros y las estatuas se han instalado allí como en un almacén; inútil es hablar de delicadezas artísticas, de buen gusto, de ponderación cromática de unos cuadros con otros ó de equilibrio de masas entre las esculturas.

¿Quién tiene la culpa de esto? Los jurados dicen que el Estado, al no proporcionarles un local más vasto para colocar holgadamente las ochocientas cincuenta y tres obras admitidas al certamen. A su vez, el Estado, por boca de sus representantes (señores ministro de Instrucción pública é inspector general), podría replicarles que él no tiene la culpa de que los señores jurados tengan la manga muy ancha y admitan un número considerable de obras que no revelan en sus autores temperamento artístico y un elemental saber de la técnica del arte que tratan de cultivar.

Yo creo que los señores jurados no se han preocupado aún de que media un abismo entre la exhibición de chucherías y quincalla de un bazar y la de obras de arte. Y esto no es extraño que suceda entre nosotros, cuando ese fenómeno de la vida artística se repite en el Extranjero, salvo contadísimas excepciones (Venecia, Barcelona y la Sociedad de los Secesionistas, en Viena), é impera en casi todos los Museos el tipo almacén.

La crítica debe hacer una campaña enérgica contra esa pésima rutina, en bien del Arte, de los artistas y de la cultura del público.

Una de las muchas causas de la actual decadencia artística es justamente esa tendencia nefasta en organizar las Exposiciones. El artista que concurre á ellas sabe que su obra ha de estar rodeada por otras, tocándose todas, y que la mirada del espectador ha de ir errante de uno á otro lado del salón, sin tener un momento de reposo. Y es muy natural que el artista pretenda atraer la atención del visitante; y como esto no es fácil conseguirlo con delicadezas de sentimiento y de ejecución, ha de apelar á toda clase de recursos para lograr su propósito. Vienen entonces los asuntos estrafalarios y la técnica endiablada: la cuestión es que su cuadro se distinga enérgicamente de los demás. Y como todos piensan y proceden del mismo modo, la finalidad del artista no es trabajar para el Arte, sino para la Exposición, quedando reducido su ideal á un puro reclamo. Por conseguir la atención del público, la mayoría de los artistas son capaces de llegar á los mayores absurdos.

Un caso idéntico ha sucedido con los anuncios callejeros (el cartel): cada anunciante quería que su reclamo se distinguiera de los demás, y los cartelistas, fieles á los deseos del industrial, ponían todo su ingenio y todo su saber para que su cartel llamara la atención más que los otros. Y tanto gritaron esas estampas, y tanto se destrozaron las unas á las otras, que el transeunte, al pasar por delante de una empalizada ó pared cubierta de carteles, apartaba rápidamente su mirada de allí para no sentir fuertes mareos de cabeza. El industrial, como hombre práctico, se convenció de que el dinero gastado en ese anuncio era real y metafóricamente echado á la calle. Esto me recuerda aquella rivalidad de los buenos tarasconenses, cuando la guerra francoprusiana, en tomar aires guerreros tan enérgicos y feroces, que acabaron por asustarse unos á otros y no pisar las calles de Tarascón.

Si nuestros artistas fuesen tan prácticos como los industriales que encargaban carteles, caerían en la cuenta de que la causa más poderosa que aleja al público de las Exposiciones es que en ellas hay demasiadas obras, que no es posible que el visitante permanezca un largo rato en el local del Certamen sin sentirse mareado, y que al salir de allí, va peor que el negro del cuento: con la cabeza caliente, los pies fríos y las piernas cansadas. Esto, y no una emoción estética intensa, es lo que saca el público al visitar una Exposición.

Pero no para aquí el mal. El joven que con más entusiasmo que temperamento y saber lleva un cuadro al Certamen y es admitido por el Jurado, se cree ya ungido como artista, y sigue malgastando su juventud en un empeño loco é infecundo, en cultivar el Arte sin temperamento para ello. Tras la benevolencia en la admisión viene el favoritismo para conseguir una tercera medalla; y cuando ésta se obtiene, viene la intriga para alcanzar una recompensa superior.

Y en este juego desdichado pierden y se engañan los falsos artistas y el público: los primeros, derrochando una actividad improductiva; y los segundos, tomando en serio las calificaciones del Jurado y pervirtiendo así su educación artística. Mas como luego del fallo los mismos artistas, con sus protestas, se encargan de tirar de la manta y enseñar la trampa, el público acaba



Palacio de Cristal (Sección de Escultura y Arquitectura).

Ayuntamiento de Madrid



Palacio de Bellas Artes (Sección de Pintura).

Ayuntamiento de Madrid

por no saber quién tiene razón y qué es lo bueno y lo malo de cuanto hay en el Certamen.

Por si todo eso fuese poco, la crítica se confabula con los jurados y con los artistas para acabar de marear al público.

Dos tipos de crítica tenemos en España: aquella que, por querer estudiar casi todas las obras de un certamen, convierte sus escritos en un catálogo razonado indigesto, y del cual, después de su lectura, casi nada queda en la memoria y en la inteligencia del público, ó bien está la crítica ejercida por literatos desconocedores en absoluto de la técnica artística y del movimiento del Arte en los tiempos pasados y presentes.

La primera es inofensiva y algunas veces puede ser útil al público, si éste la toma como unos modestos andadores para visitar la Exposición, pararse delante de un cuadro, leer lo que de él ha dicho el crítico, y darse luego por satisfecho de su pereza mental.

Claro es que así se educa al público de un modo muy deficiente, pues ni se le habitúa á observar una obra de arte, ni á pensar por cuenta propia y ver los hilos que encadenan unas tendencias artísticas con otras. Pero si sus resultados son pobres, no puede decirse de ellos que sean malos.

De la crítica de los señores literatos conviene tratar con detenimiento, para darse cuenta completa de lo que es y de sus efectos.

Las clasificaciones son útiles para el que expone sus ideas; cuando menos, le ahorran trabajo; y si es parco en clasificar, puede ser claro en su exposición. Clasifiquemos la crítica de los señores literatos en dos grupos. El primero está formado por trabajos de apariencia y de realidad modesta. Sus autores escriben de Arte como nota de actualidad, del mismo modo y con la misma pluma con que han escrito una larga información parlamentaria, la comisión de un delito ó el viaje de un ministro; y así como en la información parlamentaria relatan lo que han dicho los oradores, y en la del crimen lo que han oído á los vecinos del lugar del suceso ó lo que les han contado en el Juzgado, y en el viaje ministerial lo que han visto y oído, así en sus escritos de Arte describen el cuadro que ven, y relatan con más ó menos fidelidad los juicios emitidos por un artista amigo sobre la obra de arte en cuestión. La tinta gastada en estos artículos es pólvora en salvas ó incienso quemado ante el ara de la amistad. De este modo no se educa al público y no se hace progresar al Arte; pero se crean falsas reputaciones.

El segundo grupo de los críticos literarios (ó de sus trabajos; tanto importa) está formado por hombres de talento, de una buena cultura general, hábiles estilistas, grandes sofistas y mal documentados en materia de Arte. Oyen hablar de éste sin base para comprender bien las palabras que llegan hasta sus oídos; leen escritos de historia, de crítica ó de filosofía del Arte, sin poder discernir la calidad de las ideas que llegan hasta ellos; visitan los Museos ó las Exposiciones tratando de ver en cada cuadro ó en cada escultura un ejemplo vivo de lo que antes han leído; pretenden tener ideas propias sobre Arte, sin darse cuenta de que su caudal es mezcla de cosa ajena más ó menos cierta

con ideas propias disparatadas por falta de base sólida en su origen y proceso mental.

Los móviles que impulsan á esos literatos para escribir de Arte son de oportunismo (no informativo), de lucha por unos ideales mal comprendidos, de defensa contra supuestos ó reales ataques á un amigo artista, ó simplemente de alabanza desmesurada á éste. Hay en el fondo de todo esto un verdadero quijotismo, que resultaría inofensivo si sólo perjudicara á la hacienda intelectual del literato metido á crítico, si sus armas no fuesen más sólidas que las usadas por el hidalgo manchego, y si sus batallas sólo destrozaran las aspas de un molino de viento, los pellejos de vino de un hostelero ó los borregos de un hacendado castellano.

Pero las consecuencias del quijotismo de esos señores literatos son más serias, y sus resultados son más fatales. Se arman con su talento, su cultura general y su habilidad literaria, y escriben sofismas que deslumbran al público, hinchán de vanidad á los artistas alabados por ellos, y desnaturalizan las tendencias propias de las artes plásticas y gráficas con el injerto del ideal literario. Y así, de esas campañas salen malparados el público, el artista y el Arte. ¿Necesito presentar ejemplos concretos de lo falsa que es esa crítica? Quizás sí. Los artistas no creen en ella más que en el caso de ser alabados por la misma. El público, que siempre sufre la sugestión de la letra de molde, del nombre del articulista, de la belleza de su estilo literario y de sus sofismas brillantes, necesita que le hagan ver claramente y con pruebas la cantidad de trampa, alambres y cartón que hay en esos escritos. Vengan, pues, unos cuantos ejemplos concretos.

Un cronista mundano decía en cierta ocasión que al entrar en el coche *restaurant* de un expreso de la línea rusoalemana, quedó sorprendido por la fastuosa decoración del vehículo, adornado con *pinturas al fresco*. Ese descubrimiento estupendo no ha impedido al cronista hablar de cuando en cuando de Arte, siempre con el mismo carácter, esto es, de descubridor, unas veces de genios ignorados que no saben pintar, y otras, de corrientes artísticas que no van á ninguna parte y nada fecundan.

Pero ciñámonos á citar ejemplos concretos de la pasada Exposición.

Uno de nuestros mejores periodistas, espíritu cultísimo y sagaz en cosas de política y de sociología, de cuando en cuando se da el gustazo de escribir sobre Arte, dando una en el clavo y noventa y nueve en la herradura. En uno de los diarios madrileños de mayor circulación escribía hace poco, y con referencia al pasado Certamen artístico, lo siguiente: «De otros pintores que se hayan planteado el problema de los impresionistas, no encuentro en esta Exposición sino á Regoyos.» Y ahora cabe preguntar al escritor de referencia: «¿Y cuál es el problema de los impresionistas?» Porque en los cuadros de Regoyos no se descubre ni con microscopio cosa que se parezca á la pintura de Monet, Degas, Pissaro y demás compañeros. El caso Regoyos es el más notable que puede presentarse en España del empeño de unos cuantos literatos en crear un gran pintor, y la testarudez de éste en no querer saber dibu-

jar y pintar. El Sr. Regoyos se pasa la vida bordando cañamazos en vez de pintar cuadros, y el público toma á broma las distracciones de ese señor y los empeños de los literatos amigos suyos.

Otro literato eminente escribía en el mismo diario madrileño un artículo relativo á Romero de Torres más que á la Exposición última de Arte. En ese artículo hay cosas tan peregrinas como las siguientes:

«*El retablo del amor y El retrato*, obras de Julio Romero de Torres, no se hallan embreñados en ese matorral, y piden á voz en cuello los saquen de él. Mal he dicho; ése es un arenal deslumbrador y postizo, de falsa luz y chasquidos de color que ciegan los ojos más firmes, y no dicen bien allí los cuadros oscuros, negros, de Romero, que habían de llevarse á otra parte. Si los más de los que les rodean estarían á su sabor en algún socucho del Museo Moderno, ésos vayan al Museo del Prado. No se atraerían acaso las miradas de los visitantes; pero tampoco desdirían de los que tenían á la vera. Quiere esto decir que Romero de Torres se ha dado media vuelta á la redonda y camina la vuelta del Renacimiento. Desacompañado va, solo y señoero; pero ya ponen en él sus ojos allá á lo lejos tres, cuatro, cinco, y quieren seguir sus pisadas.»

El articulista hace tres afirmaciones: que la pintura colorista (y esto es un pleonismo; pero conviene hacerle frente á los que quieren una *pintura sin color*) es mala; que Julio Romero de Torres pinta (?) negro, y es cierto; y que el articulista no sabe que los maestros del Renacimiento no pintaban negro: díganlo el más espiritual de ellos, Sandro Botticelli, y el más místico, Fray Angélico. El articulista debiera ver el *Bautismo de Cristo*, de Piero della Francesca, en la Galería Nacional de Londres, y casi frente á él, un tríptico de Pietro Vannucci (el Perugino), para no decir más en su vida las herejías que antes van copiadas. Pero no tienen necesidad el escritor de referencia y el público de ir al Museo londinense ó á los italianos: bástales ver en el del Prado la *Anunciación*, de Fray Angélico.

Aparte de que eso de ir para atrás es de cangrejo, según dice el vulgo, ó de retrógrado, según las gentes cultas.

Y sigamos copiando al articulista de referencia:

«Lo que no pretende Romero de Torres es coger bonitamente con sus manos el globo del Sol y encajarlo en su paleta para desleírlo en óleo; antes el muy cuitado, bien puesto en que no hay que llegarle al Sol ni tocarle al pelo de la ropa ni el más pintado de los pintores, deja el campo y se cobija en su estudio, y encomienda las luces de sus cuadros, pues nada, al negro de los fondos, ni más ni menos ni menos ni más que lo hiciera cualquier Velázquez, Zurbarán ó Tiziano de mala muerte.»

En lo copiado, el articulista, á vuelta de retóricas, insiste en la excelencia del negro; pero, no contando con argumentos técnicos para demostrar que ésa es la buena pintura, cita en apoyo de su afirmación el ejemplo de *Velázquez, Zurbarán y Tiziano*. Que se desconozca á los pintores del Renacimiento, de los que poco ó nada tenemos en el Museo del Prado, tiene un pase; pero

que no se conozca á Velázquez, Zurbarán y el Tiziano, y se ponga cátedra de Arte, es abusar de la pluma, de la Prensa, del público, del Arte y de los muertos. Porque se necesita tener telarañas en los ojos para ver negro en los cuadros de Velázquez, de Zurbarán y, sobre todo, de *Tiziano*.

Pero el articulista no se contenta con asesinar á la pintura, á los primitivos, á los del Renacimiento, venecianos y maestros españoles del siglo XVII: quiere también matar á los griegos, es decir, liquidar el Arte por defunción. Ved lo que dice sobre la estatuaria griega:

«Los griegos no señalaban la niña ni el iris en los ojos de sus estatuas; no querían que pareciesen hombres de carne y hueso, sino hombres de piedra.»

El articulista, remontándose en el curso de la historia del Arte con una venda (negra, por supuesto) en los ojos, no sabe que los griegos pintaban sus estatuas, tanto las de piedra calcárea como las de mármol y las de barro cocido, y en tiempos primitivos las de madera. El articulista no conoce, de referencia tan siquiera, las esculturas policromas del frontón del antiguo Hekatompedon, en la Acrópolis de Atenas; ni la estatua femenina que guarda el Museo de la Acrópolis ateniense, escultura policromada, y cuyo vestido está primorosamente lleno de adornos pintados; ni el bajorrelieve llamado el *Soldado de Maratón* (estela funeraria de Aristión, ejecutada por Aristocles); ni la estatua en bronce llamada el *Auriga de Delfos*; ni el busto de Atenea Partenos, que guarda el Museo de Berlín; ni el maravilloso *Sarcófago de Alejandro*, en el Museo de Constantinopla, hecho en mármol pentélico, con una espléndida policromía, teniendo las figuras pintadas «la niña y el iris» de sus ojos. Tampoco conoce, por lo visto, el articulista de referencia un pasaje muy instructivo de la *República*, de Platón, sobre la policromía de la estatuaria griega en sentido realista; ni el procedimiento de pintar las carnes de las estatuas, según describen Plinio y Vitruvio.

¡Así se hace crítica de Arte!

—oO—

PINTURA



MUCHO se ha venido hablando durante la Exposición á propósito de si ésta era inferior ó superior á las anteriores. Los partidarios de lo arcaico, lo simbólico y lo negro creen en la superioridad de la presente; los que siguen vestidos con el traje de las rutinas antiguas se han escandalizado con las de última moda; y los amantes de la sinceridad artística conceptúan la actual Exposición como inferior. Unido á estos juicios ha ido lo relativo al fallo del Jurado, siendo los más los que creen que ningún otro ha hecho tanto en contra de la justicia y del Arte.

En todo ello podemos ver una exageración evidente, si no se pierde la memoria y la serenidad de juicio.

En las Exposiciones anteriores no había un nivel común de pintores más sinceros y más dotados de conocimientos pictóricos que en la actual. Había, sí, tres, cuatro artistas que marcaban vigorosamente el sendero, que no seguían los demás. Esto es lo que ha faltado en el Salón del presente año, pues dejando á un lado alguno de los cuadros de Barrau, el de Moreira, los de Mir, Muñoz y Sorolla, los demás son una pura trampa, más ó menos manifiesta, pero trampa al fin. Basta recorrer las salas del Museo Moderno para convencerse de hechos históricos desdichados: el reinado de la rutina en el siglo XIX, y los palos de ciego ó mercedes de gracia que han venido repartiendo los Jurados de todos los Certámenes, con algunas excepciones. Lo que sucede es que el mal pasado lo sentimos menos que el presente, y que siempre los tiempos pasados fueron mejores que los actuales.

De todos modos, para puntualizar bien los hechos y los juicios, hay que hacer algunas salvedades. Si la sinceridad artística y el trabajo de nuestros pintores no acusan un nivel superior este año

á los pasados, no sucede lo mismo con la cultura de las gentes en materia de Arte. *La campana de Huesca*, pongo por caso, no produciría hoy una explosión de entusiasmo, aun cuando el asunto, de romántico, se convirtiese en naturalista ó simbólico; las desdichadas cualidades artísticas de ese cuadro (y de otros muchos más, compañeros suyos) no engañarían hoy á las gentes. Hoy, para conseguir esto, hay que hacer con más habilidad el escamoteo de facultades y saber pictórico. Este año, en el reparto de primeras medallas no ha sucedido esto con los cuadros de los Sres. Ramírez, Vázquez y Santamaría, y sí con el de López Mezquita; por lo mismo, el juicio del público ha sido tan adverso al fallo del Jurado.

El cuadro *Antes de la clase* está compuesto de tal modo, que, tratándose de un asunto real, nadie, fuera de su autor, sería capaz de poner el título que lleva; de los tres muchachos que hay en ese lienzo, uno lee, y los demás hacen de modelo; y esto nada tiene que ver con la preparación docente para asistir á las lecciones de una cátedra. Como técnica, el cuadro está á la altura del asunto: en las figuras no hay un hueso puesto en su sitio, y un solo detalle de calidad material; las carnes son lo mismo que las telas, sólo varían de color, y éste es siempre pobre y sucio.

El cuadro del Sr. Vázquez, como asunto, merece ser firmado por un artista francés amigo de lo *pintoresco* español y devoto de la *Carmen* de Próspero Mérimée. Como ejecución, no pasa de la categoría de una estampa cromolitográfica hecha para ilustrar un semanario ramplón.

De los cuadros de Santamaría y López Mezquita hablaré más adelante.

I

Lo artificioso de la rutina.

MEFISTÓFELES (*entrando*).—¡Salud! Me presento á vos como un amigo.

WAGNER.—Salud al que viene tan oportunamente. (*En voz baja*: ¡Hablad bajo! ¡Procurad retener hasta el aliento! Una obra magnífica está próxima á realizarse.

MEFISTÓFELES (*en voz más baja*).—¿De qué se trata?

WAGNER (*en el mismo tono*).—Va á formarse un hombre.

MEFISTÓFELES.—¿Un hombre? ¿Tenéis acaso una amorosa pareja encerrada en vuestra chimenea?

WAGNER.—¡Dios me libre de ello! El antiguo modo de engendrar es para nosotros un vano pasatiempo. El punto delicado de

donde brota la vida, la dulce fuerza que se exhalaba de su interior, que recibía y transmitía, destinada á tomar formas y apropiarse las substancias próximas y luego las extrañas, ha perdido desde ahora toda su importancia y dignidad. Si el animal encuentra con ello algún placer, el hombre, con sus grandes facultades, debe buscar un origen más noble y más puro. (*Volviéndose hacia el hornillo.*) ¡Ya brilla!... ¡Vedlo! Preciso es convenir—que si con la mezcla de cien materias distintas (y todo depende de la mezcla) logramos componer fácilmente la materia humana, encerrarla en un alambique y destilarla debidamente, es indudable que la obra podrá consumarse en secreto. (*Se vuelve de nuevo hacia el hogar.*) ... Lo que se ha juzgado como misterioso en la Naturaleza, nosotros tratamos de experimentarlo racionalmente; y lo que hasta hoy ella realizaba como un organismo, nosotros vamos á consumarlo como una cristalización.

MEFISTÓFELES.—Quien mucho ha vivido, mucho ha aprendido, y nada nuevo en la tierra puede existir para él. De mí puedo deciros que en mis largos viajes he visto razas de hombres cristalizados.

WAGNER (*que continúa observando su redoma con amor*).—El cristal ya vibra, agitado por una fuerza admirable. En su interior veo moverse y gesticular la forma elegante de un hombrecillo. ¡He aquí revelado el misterio á la luz del día! ¿Qué más podemos desear? ¿Qué es lo que ahora podrá exigirnos el mundo?... ¡Prestad oídos! ¡La vibración se convierte en voz, y habla!

HOMÚNCULUS (*dirigiéndose á Wagner desde el fondo de la redoma*).—¡Buenos días, papá! Ven á estrecharme con amor contra tu seno; pero no con fuerza, que el cristal puede romperse.

Tal es la propiedad de las cosas: PARA LO NATURAL APENAS BASTA EL UNIVERSO; LO ARTIFICIAL EXIGE REDUCIDO ESPACIO.

(GOETHE: *Fausto*, segunda parte.)

Las notas dominantes en la pasada Exposición han sido lo *arcaico*, lo *simbólico* y lo *negro*.

Unos se escandalizan y tocan el cielo con las manos porque en el campo de nuestra pintura han nacido tales tendencias; en cambio, otros las aplauden. ¿Quiénes tienen razón? Ni los unos, ni los otros. Todos han perdido la memoria: los primeros, viendo un enemigo nuevo y que, en realidad, es muy viejo, sólo que ha mudado de ropaje; y los segundos, entusiasmándose con lo que creen una revolución progresiva en nuestra pintura, y no es otra cosa más que una regresión á tiempos tan lejanos, que ningún contacto con ellos podemos tener hoy.

Si á cualquier cosa puede llamarse tendencia, lo arcaico, lo simbólico y lo negro son tres tendencias que unas veces andan separadas, y otras juntas.

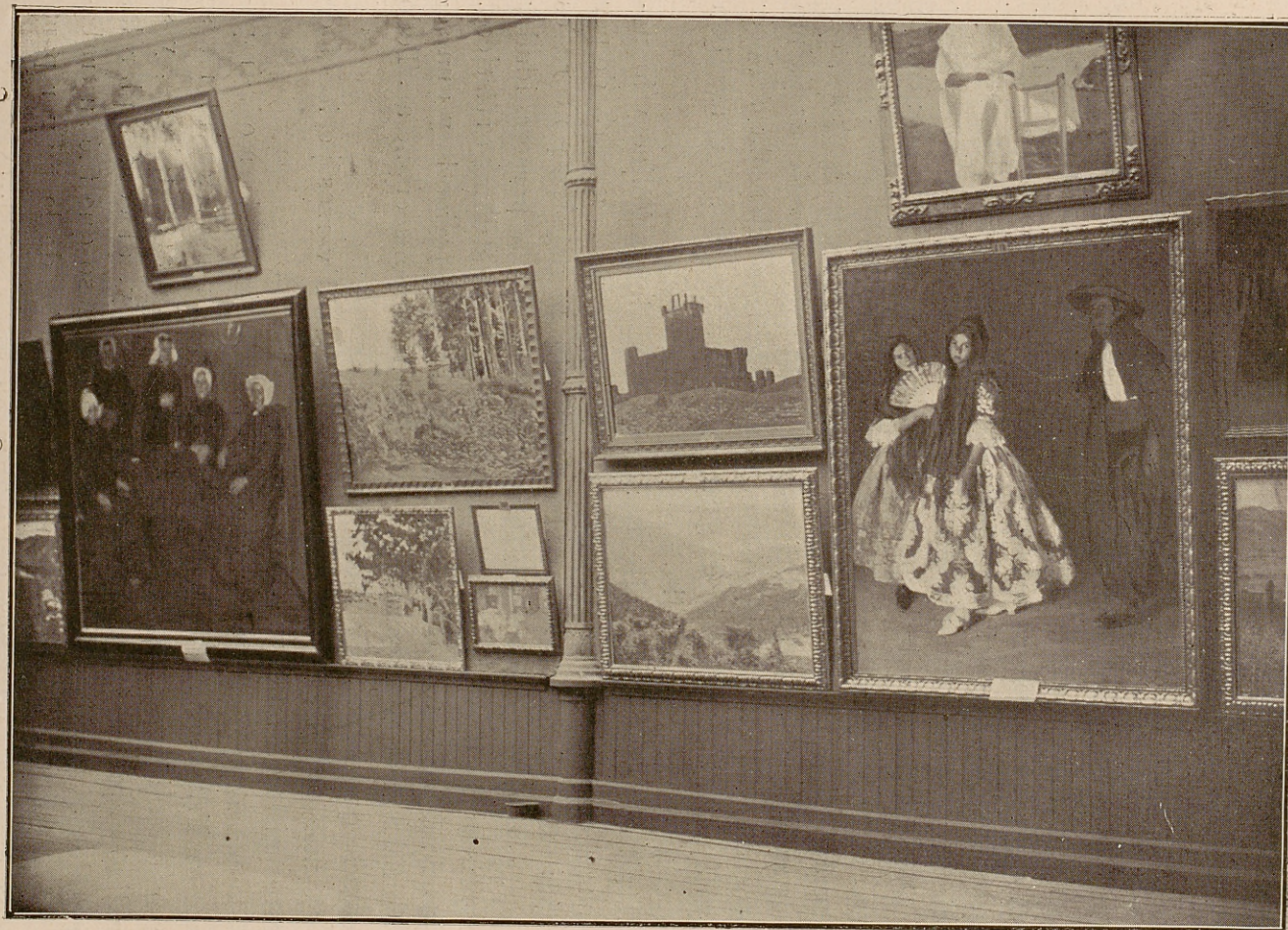
Yo, con todo el respeto debido á los señores literatos que se han metido en el campo del Arte, diré que no hay tales tendencias, y sí síntomas de un mal muy añejo en nuestra pintura.

Esperaba que la crítica se hubiera ocupado de esta cuestión



16

Vista parcial de una de las salas de la Sección de Pintura.



Vista parcial de una de las salas de la Sección de Pintura.

para yo haber terciado en el debate; pero no ha sucedido así. Los literatos se han metido á definidores del arte pictórico, y frente á esas supuestas tendencias han agotado todo el caudal de los adjetivos encomiásticos, sin detenerse respetuosamente ante las palabras «genio» y «genial». Los que escriben con frecuencia de Arte no han embestido con ímpetu á esas tres fierecillas, que, dicho sea de paso, no tienen las uñas largas y los dientes afilados.

Lo arcaico, lo simbólico y lo negro durarán poco: por este lado, no merecen tan siquiera un modesto artículo; dentro de unos cuantos años nos reiremos de todas esas sublimes novedades (?) pictóricas, como hoy nos reímos de aquellos cuadros tremebundos románticos, y de aquellas pinturas de *cold-cream* de la época neoclásica. Pero lo que sí vale la pena es acabar con cuatro cosas: con la rutina, con el afán inmoderado de una falsa personalidad, con la carencia de disciplina artística y con los definidores de Arte, cuyos conocimientos en esa materia no les hacen sobresalir un palmo por encima del respetable público, que sólo tiene derecho á decir que una obra le gusta ó le disgusta, y á comprarla si cuenta con voluntad y dinero para ello.

Repito lo que antes indicaba: lo arcaico, lo simbólico y lo negro son manifestaciones del mal artístico nacional, exacerbado por influjos extranjeros malsanos. Su aparición en nuestra pintura es lógica, y tienen como origen la rutina, la falta de personalidad y la carencia de una verdadera disciplina en los estudios artísticos. En torno de esas tres causas de nuestro mal pictórico hay una serie de factores que aumentan y modifican sus consecuencias. Todo esto es lo que la crítica debe estudiar.

Es útil establecer una comparación entre diversos periodos de nuestra pintura moderna.

Comenzad por recordar el siglo XVI: siguiendo la moda imperante en Francia, Alemania y Países Bajos, nuestros pintores se hicieron italianizantes, esto es, imitadores del arte italiano, y se paralizó el progreso de nuestra pintura. Hoy, al contemplar las obras de aquellos artistas, vemos lo infructuoso que fué su trabajo, y apartamos con indiferencia nuestros ojos de la mayor parte de los cuadros de Juanes, del padre Borrás, Vargas...

En cambio, nuestro entusiasmo por Herrera el Viejo se acrecienta con el tiempo, y lo mismo nos sucede con aquel artista va-

lenciano Francisco Ribalta, que supo sacudirse pronto la lepra del italianismo.

En los maestros del siglo XVII no veréis las huellas de Juanes ó de Luis de Vargas; pero no es posible que podáis explicaros la obra de Ribera sin el precedente de la de Ribalta, ni tampoco el arte de los maestros andaluces sin Herrera el Viejo.

Dad un salto en vuestros recuerdos. Los maestros del siglo de oro de nuestra pintura han muerto; no se sigue su senda, y si sólo se imita la corteza de su arte. Esto dura poco. En breves años, hasta el recuerdo de aquellos maestros desaparece de nuestra pintura nacional. Viene el siglo XVIII, y no tenemos arte patrio: se exporta de Francia é Italia para las necesidades de nuestra vida suntuaria y religiosa. Bayeu, Maella y López no tienen tradición española. No se ponen en contacto con el alma nacional, con la Naturaleza y con los maestros del siglo XVII. Hacen pintura á la moda, extranjerizante y huera. La rutina sustituye á una actividad personal. Si D. Vicente López se salva, es en sus retratos, como David en los suyos, porque entonces se ponen frente á frente del natural, y se olvidan de los tipos convencionales para buscar individuos, y dan de lado sus recetas para expresar en el lienzo los caracteres de un hombre de carne y hueso, y no de un maniquí.

En esa época en que la pintura patria no existe aparece Goya, que se pone en contacto directo con la Naturaleza y la vida, recoge la herencia de los maestros del siglo XVII, abriendo nuevos senderos en el campo de la pintura nacional. Pero nadie le sigue. Alenza se esfuerza por unirse á Goya; pero aquello da pocos resultados; el valor goyesco de las imitaciones de Lucas, ya sabemos cuál es.

Con el primer Madrazo, nuestra rutina pictórica cambió de moda: tan falso y malo fué aquello como lo del siglo XVIII. Vino Fortuny, y en vez de limpiar la paleta nuestros pintores, buscando vibraciones intensas y multiplicando matices, por rutina se fueron al cuadro de *marchand* y á una factura puramente malabarista. Nuestros dos grandes pintores románticos, Rosales y Muñoz Degraín, tampoco fueron comprendidos, y en torno de ellos se hizo una pintura teatral, huera, rutinaria y simplemente habilidosa.

Contra aquellas falsedades vino la reacción de la pintura naturalista, y los cuadros de José y Luis Jiménez Aranda (*Una desgra-*



Vista parcial de una sala de la Sección de Pintura.

Ayuntamiento de Madrid



«El retablo del amor.»

Pintor: J. Romero de Torres.

cia y *En la clínica*), y más tarde los de Sorolla, poniéndose en contacto directo con la vida y la Naturaleza, y tomando como buenos para su arte los hechos humildes, dieron lugar á que la rutina vistiese á la pintura con el ropaje de lo vulgar, chabacano é insulso, llegando á producir obras (como la del Sr. Díaz Olano que figura en el actual Certamen con el título de *Murmuración y castigo*) ante las cuales debe callar la crítica y hablar las Ordenanzas de buen gobierno de cualquier Municipio.

Por otro lado, á la pintura de aire libre, desarrollada valientemente por algunos de nuestros pintores contemporáneos, siguió bien pronto una serie de cuadros en los que se hizo tal derroche de cadmio y morado, que las gentes pedían á voz en grito que aquello acabara, para bien de sus retinas. Y por si todos estos males de la rutina fueran pocos, aún hemos tenido otro: la sensación sintética del natural fué pronto cogida por la turbamulta de rutinarios como un medio muy expedito para disimular su falta de conocimiento de la forma humana, y en vez de construir las figuras de sus cuadros, llenaron éstos con grandes manchones de color.

Toda rutina se agota pronto. Era preciso que viniese una reacción, y esa reacción ha llegado ya, pero rutinariamente también. Al hecho sencillo oponen hoy los pretendidos reformadores un simbolismo intrincado; á las pinceladas, que no construyen nada, oponen un dibujo seco y recortado, y á las coloraciones abigarradas, el negro y todo un cromatismo en sordina acompañado de veladuras y patinas.

Pero aún quieren más esos reformadores. Su deseo de espiritualizar la pintura les lleva á practicar una técnica sumamente sencilla, y la falta de ingenuidad en poner su corazón frente al natural y á la vida les lleva á la imitación del arte ingenuo de los pintores arcaicos; y así, por unas y otras tendencias, estos artistas reformadores, en vez de ponerse en contacto directo con la vida y con la Naturaleza, han ido á refugiarse en los Museos. Estas tendencias no las han inventado nuestros reformadores: son la ola de rutina y falsificación del arte pictórico que desde hace unos cuantos años va invadiendo los Salones de París. Ni aun originalidad del invento les cabe á nuestros reformadores.

Cuando desde fuera soplaron aires neoclásicos, nuestra rutina se hizo neoclásica; cuando se introdujo en España el romanticis-

mo, nuestra rutina fué romántica; cuando vino el naturalismo, y luego el impresionismo, nuestra rutina se hizo naturalista é impresionista.

No importa que hayamos tenido unos pocos luchadores de verdad; han sido generales sin ejército: dígalos Goya.

II

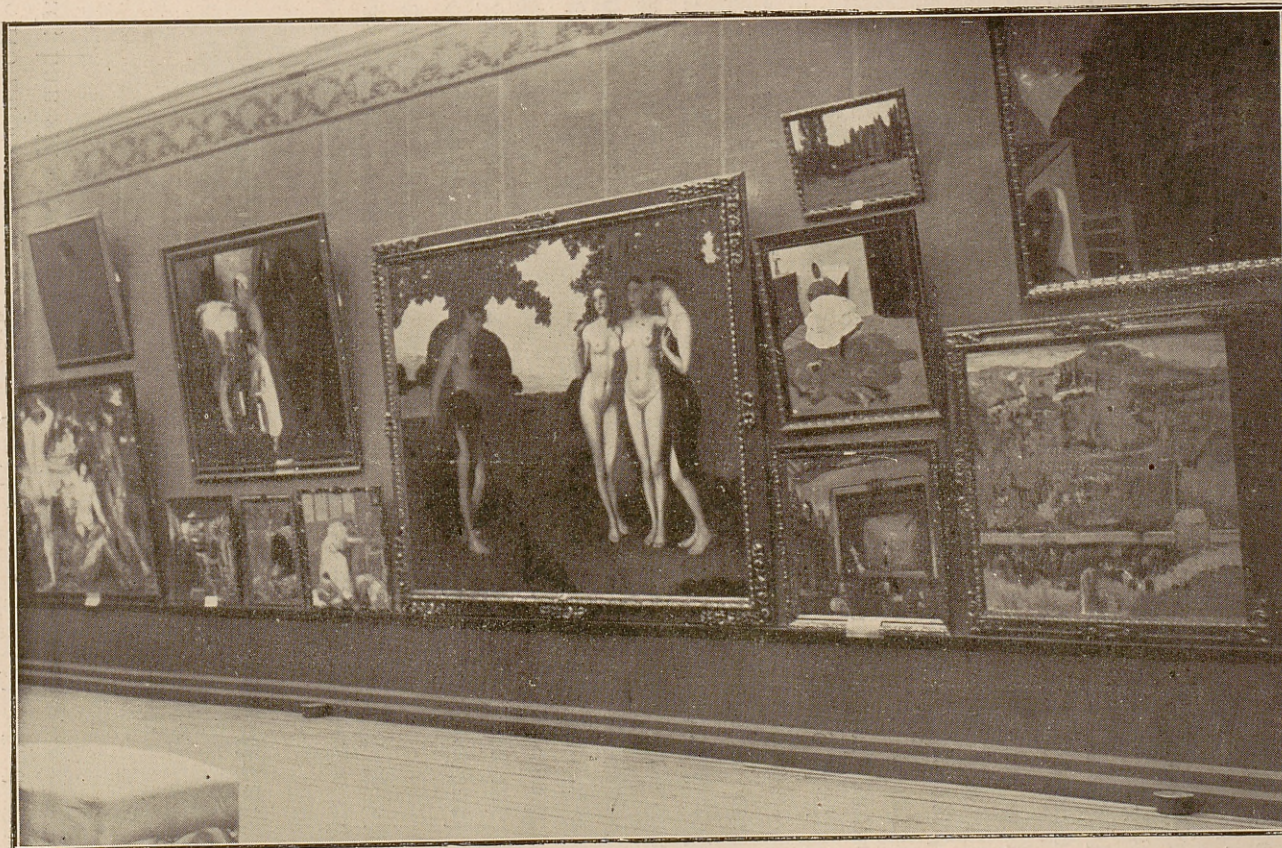
Lo simbólico y su expresión decorativa.

El análisis de algunas de las obras expuestas este año, y hechas con la preocupación de lo arcaico, lo negro ó lo simbólico, concretará y definirá lo antes expuesto.

El Sr. Rodríguez Acosta, con su cuadro de la actual Exposición, me proporciona un ejemplo que, inventado por mí, no sería mejor para demostrar mi aserto. El pintor granadino se ha sentido sugestionado por la corriente de simbolismo que va invadiendo la pintura actual, y ha querido hacer un cuadro simbólico: *La tentación en la montaña*. Este pasaje del Nuevo Testamento, por su naturaleza, ha de tener una interpretación simbólica, á diferencia de otros que pueden ser interpretados como un hecho tomado de la vida real.

El Sr. Rodríguez Acosta no siente ni comprende el símbolo en Arte; es el pintor admirable de trozos de la realidad, como aquel de *Gitanos del Sacro Monte*. Todo lo que en este lienzo era vida, y cada personaje un ser real, en el de *La tentación en la montaña* los cuerpos son maniqués, y las cabezas delatan á la legua el modelo asalariado. Esa diferencia en cuanto á la vida y valor de los personajes en ambos cuadros se pone también de manifiesto en la técnica del uno y del otro. En el de *Gitanos del Sacro Monte* el pincel construye con solidez; cada detalle está expresado con justeza: su autor ha sabido «decir» perfectamente bien lo que ha querido, sin cansancios, sin lugares comunes y sin repeticiones inútiles.

Ved el cuadro de este año. Técnicamente, es un trabajo de pura habilidad, inseguro, sin atacar con firmeza un solo detalle, y sin que haya una pincelada que vibre, que tenga sensibilidad: todo es muerto. La situación falsa en que se ha colocado este año el señor



Vista parcial de una sala de la Sección de Pintura.

Ayuntamiento de Madrid



Vista parcial de una sala de la Sección de Pintura.

Ayuntamiento de Madrid

Rodríguez Acosta es la misma en que se halla nuestra pintura nacional desde el siglo XVIII, con raras excepciones. No se puede abdicar de la personalidad individual en Arte. Yo creo firmemente que á estas horas el Sr. Rodríguez Acosta estará contrito de su aventura artística de esta Exposición, por haber ofendido á Dios, al Arte y á su personalidad artística, y continuará siendo él, y no una mixtificación de este ó del otro pintor.

El caso de Romero de Torres no es tan claro ni sencillo como el de Rodríguez Acosta, y lleva envuelta una serie de cuestiones pictóricas que conviene tratar con detenimiento, porque, habiendo sido escamoteadas con mucha habilidad, producen en los artistas jóvenes y en el público una sugestión peligrosísima.

El recuerdo de aquel cuadro de Romero de Torres que fué rechazado en la Exposición de 1906 no tiene el mismo valor que aquel otro de Rodríguez Acosta *Gitanos del Sacro Monte*, pues mientras éste revela toda una personalidad, aquel otro de Romero de Torres era sólo indicio de un joven que comenzaba su profesión pictórica con buenas dotes. El cambio de orientación entre la pintura de 1906 del artista cordobés y lo que marca su *Retablo del amor* del actual Salón es radicalísimo, y, dejando aparte la sobra de negro y el exceso de preocupación arcaizante que tiene esta obra, es muy superior á su cuadro de 1906; y no precisamente por haber adquirido un mayor dominio de la técnica pictórica, sino por la expresión de vida en sus personajes actuales, que es más intensa que en los del cuadro de 1906. Así, mientras en el cambio Rodríguez Acosta ha perdido su personalidad, Romero de Torres la ha encontrado; pero haciendo mal uso de ella al disfrazarla con preocupaciones y rutinas.

La orientación de Romero de Torres (en cuanto á ideal), como la de Anselmo M. Nieto, es eminentemente decorativa, y deben moverse sus producciones en ese campo del Arte. Tropiezan ambos artistas con una tradición patria, con un ambiente actual que les es hostil; pero si su personalidad es potente, sin duda, vencerán en la lucha; á condición, por parte de Romero de Torres, de no hacer estéril ese temperamento suyo con preocupaciones y rutinas.

Esa cuestión se presenta en tres aspectos, que conviene analizar, no sólo por lo que afecta al pintor cordobés, sino, en general, al Arte.

Cuando el ideal de una obra artística sale del campo puramente representativo de un trozo de la Naturaleza ó de un hecho de la vida humana, y adquiere un carácter de generalización, el artista realiza un símbolo, ó una modalidad de él reflexiva y clara; entonces la concepción general del artista se expresa en forma de alegoría.

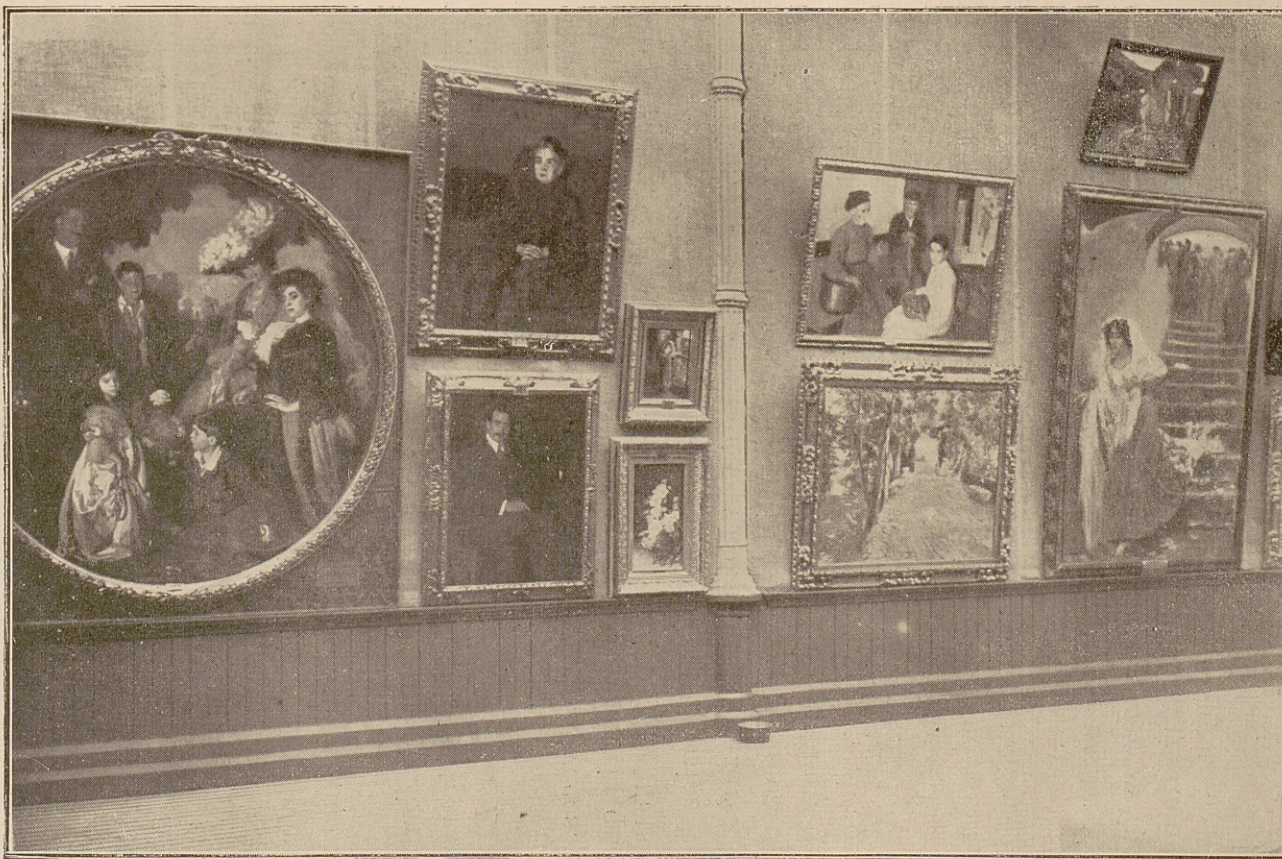
Todo lo que en un asunto tratado pictórica ó escultóricamente tienda á empañar esa claridad, convirtiéndose en enigma, hace que la obra artística, desde el punto de vista de su ideal, pierda para el espectador tanta fuerza estética como enigmática resulte. La claridad y la sencillez de la alegoría se imponen, por tanto, como condición precisa para conseguir el artista una fuerte emoción estética.

Y estas condiciones de claridad y sencillez acostumbran á faltar frecuentemente á los pintores simbolistas contemporáneos, y esto sucede también al cuadro de Romero de Torres *El retablo del amor*.

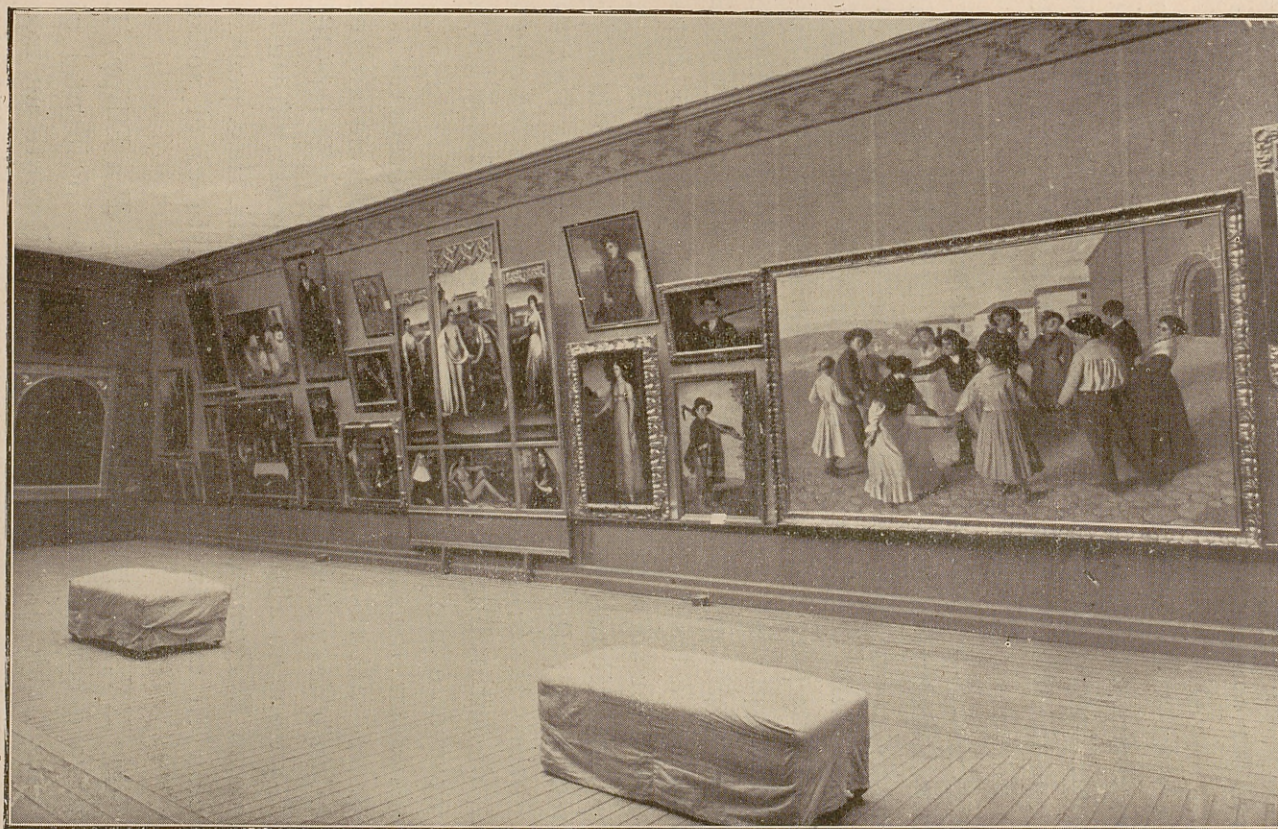
Esa falta de claridad, ¿á qué obedece?... Unas veces, por no sentir y comprender con precisión el artista la alegoría que trata de llevar á su obra; otras, por una influencia nefasta de la literatura en el pensamiento del pintor ó del escultor, queriendo traducir con la técnica de su arte lo que sólo puede realizarse con los recursos de expresión propios de la literatura. En el caso de Romero de Torres yo encuentro que estas dos causas han determinado la falta de expresión clara y terminante de la alegoría que le ha servido de asunto para su *Retablo del amor*. Al lado de ese aspecto estético va otro que se refiere directamente á la técnica: toda alegoría pictórica ó escultural necesita ser encarnada en un organismo francamente decorativo, y esto falta también á la obra de Romero de Torres.

Nuestros artistas y el público no se han dado cuenta aún de la diferencia que hay entre el *cuadro* y la *pintura decorativa*. Ésta ha ido desnaturalizándose desde el siglo XVI, y no es de extrañar que tan largo período de desviación haya venido á producir no pocos errores y confusiones en los tiempos actuales.

La primera característica diferencial que desde el punto de vista estético presenta el cuadro de la pintura decorativa, es que aquél tiene un fin principalmente psicológico, y secundariamente



Vista parcial de una sala de la Sección de Pintura.



Vista parcial de una sala de la Sección de Pintura.

de embellecimiento, hasta el punto de que este valor artístico puede desaparecer en absoluto del cuadro; mientras que la pintura decorativa es esencialmente embellecedora de un objeto, y muy secundariamente puede tener un valor psicológico, desapareciendo éste por completo en muchas grandes obras históricas de ese género.

La *alegoría*, como tal, diferenciándose del *símbolo*, pierde valor psicológico, para dar suprema importancia á la forma, que, bajo el dominio del Arte, se convierte en belleza. En la alegoría el artista se mueve en un campo lleno de libertad, para subordinar su trabajo á un fin puramente de belleza.

Desde el punto de vista técnico, la diferencia entre el cuadro y la pintura decorativa es perfectamente precisa: los elementos de la Naturaleza que toma el pintor para el cuadro son vistos en su *forma accidental* (accidente de punto de vista elegido, de luz, etcétera, etc.), y para la pintura decorativa, en su *forma típica*. Esa distinción (que es esencialísima) en el cuadro es inflexible, mientras que la pintura mural, desde el fresco al tapiz, y de éste á las vidrieras y á los mosaicos, y luego á las fajas y los papeles pintados, puede ir acentuándose de tal modo, que sólo las formas verdaderamente típicas de cada elemento del natural son las que deben conservarse, llegando á su esquematización. Pretender llevar al cuadro la técnica de la pintura mural, ó á ésta la del cuadro, es desnaturalizar una y otra forma pictórica, y realizar una obra absurda é inexpresiva.

Hay que hacer una salvedad, para que los maliciosos no hagan un sofisma, que allá va por delante, antes que ellos puedan formularlo. *El triunfo de la Primavera*, del gran Sandro Botticelli, es un cuadro, y tiene en absoluto todos los caracteres de pintura decorativa, como *El Parnaso* ó *La Galatea*, de Santi. Hay, pues, una contradicción en mis anteriores palabras. Este es el sofisma. Veámoslo.

En el siglo XV, con los admirables *tondi* de Fra Filippo Lippi, la pintura decorativa toma una fase nueva, accidental sólo. Las pequeñas habitaciones no comportan fácilmente un fresco, cuya técnica exige grandes superficies que llenar. El sentimiento de lo delicado encuentra su eco en las filigranas pictóricas de los *tondi*, y éstos se multiplican sin perder su carácter decorativo (re-

cuérdese el incomparable *Magnificat*, de Botticelli). Con esto, lo que se hace es reducir á pequeños espacios decorativos la obra del pintor, ganando su trabajo en delicadezas lo que pierde en grandiosidad. Del *tondi* se va al cuadro, como un término medio de aquél al fresco; pero el cuadro tiene la naturaleza estética (decoración) de éste; no es el cuadro en el sentido moderno que tiene. Así, el sofista puede comparar *El triunfo de la Primavera*, de Botticelli, con *Los borrachos*, de Velázquez; y de todo intento escojo dos asuntos míticos, y, por tanto, encarnados en alegorías, francamente en el pintor florentino, y como un pretexto de pintura psicológica y realista en el español.

Me falta espacio para ir marcando los caracteres decorativos de una obra de esa naturaleza; pero apuntaré alguno, por lo que se refiere directamente al *Retablo del amor*, de Romero de Torres.

Un retablo, como un díptico, tríptico ó políptico, supone pluralidad de figuras separadas unas de otras, ó de asuntos diversos, siquiera tengan un nexo interior y común. Pero á más de esa ilación de ideal (asunto), ha de existir en lo técnico un enlace de forma y de color: lo primero, conseguido con los arabescos de las líneas y el ritmo de los movimientos de éstas; y lo segundo, con una relación armónica de tonos y matices, que se desdoblan también rítmicamente. Ese aspecto decorativo de las artes gráficas es su punto de unión con la poesía y la música.

¿Hay esto en *El retablo del amor*? No. Como tal obra decorativa, le falta la técnica; y como retablo, sólo tiene la forma accidental de él. Allí lo que hay es un asunto literario que el autor no ha sabido ver pictóricamente y en cuadro, dándole unidad de acción, viéndose precisado á desarrollarlo en acciones parciales. De esto á las aleluyas sólo hay un paso.

III

Lo arcaico.

De lo arcaico poco hay que hablar. Ese pretendido deseo de «hacer viejo» no tiene valor alguno en el campo del Arte: es una tontería que, en sí, no merece el trabajo de llenar media cuartilla

para condenarla. Pero las gentes, y sobre todo muchos literatos, se han empeñado en ensalzar esas burdas imitaciones de cuadros viejos, y á la fuerza nos obligan, á los que no tenemos telarañas en los ojos, á mostrar lo ridículo y falso de esas manifestaciones arcaizantes.

Romero de Torres tratando de imitar la técnica de los maestros del siglo XV al XVI, Santamaria plagiando á los venecianos, y Corredoira al Greco, ¿no comprenden que por un miserable plato de lentejas viejas venden su personalidad, que es como si renegaran de sus nombres y de su tiempo? Si en su corazón anida el cariño que todo artista debe tener para sus obras, descando que le sobrevivan, ¿no han pensado esos pintores que sus cuadros vienen al mundo muy viejos para que su conservación sea posible durante muchos años? ¿No recuerdan que los maestros antiguos ponían un cuidado esmeradísimo en la parte material de su trabajo, escogiendo ellos mismos las materias colorantes, moliéndolas con cuidado, clarificando los aceites secantes, arreglando ellos mismos también sus tablas ó lienzos, todo para asegurar la vida de sus obras, y éstas llegan hasta nosotros sucias, torcidos los colores, enranciados los aceites, cuarteadas y desconchadas las masas de color?

¿Qué será, dentro de pocos años, de esos cuadros de la actual Exposición, que salen de las manos de sus autores más viejos que los cuadros antiguos de un Museo? Los señores literatos y el público, que tantos entusiasmos tienen por los *truquages*, ¿son capaces de cambiar á sabiendas un duro legítimo por uno sevillano? Está bien que para el negocio de chamarilero se hagan habilidades, no sólo por imitar á un maestro ó á una época, sino también para convertir un cuadro moderno en viejo, con cuarteados y desconchados, patinas, suciedades, veladuras, manchas de barniz enranciado, etc., etc.; pero cuando se trata de hacer una obra de arte original, en que el artista ha de poner todo lo que él es y todo lo que sabe, esas habilidades y trampas están fuera de lugar.

Los cuadros arcaizantes del pasado Certamen sólo expresan esto como falsa técnica, y un deseo de reclamo como orientación. Pero sus autores y defensores llevan la tendencia á otro terreno: el mismo que forma el fondo de la *estética* (?) de los novísimos reformadores extranjeros, de los *post-impresionistas*.

Quieren lo *ingenuo* por encima de todo; no se avienen á ser hombres maduros, y quieren ser niños. Como esto no es posible hacerlo de un modo natural, lo hacen artificiosamente, y vuelven sus ojos á los primitivos: así se hacen arcaizantes.

Si reflexionáis un poco sobre esa tendencia, descubriréis una nueva causa á más de las apuntadas anteriormente, y es la pereza. El arte pictórico se ha desarrollado enormemente en sus medios expresivos, abarcando horizontes antes ignorados; hay que estudiar mucho, trabajar mucho para seguir la corriente pictórica contemporánea, y más aún para ser original, aportando á ella nuevos elementos. Lo mejor es hacer tabla rasa de todo, volver á las formas elementales, sencillísimas, del arte pictórico, y de paso que se da una nota extraña con lo violento del retroceso, ahorrarse el trabajo de la lucha por conseguir nuevas conquistas. Este es el secreto de la estética (?) de los nuevos reformadores.

¿Volver á los *métodos* primitivos porque en ellos está la fuente pura del Arte? Esto es un sofisma.

El razonamiento hay que hacerlo de otro modo; pero no les conviene á los pretendidos reformadores. *Volver al estado sincero de alma de los primitivos frente á la vida y á la Naturaleza, para expresarlas en sus obras con todo el caudal de medios que el pintor pueda poseer.* Esta es la verdad. Tan cierto es esto, que al seguir paso á paso la vida artística de los primitivos, se ve claramente sus progresos de *expresión*, y se adivina, por tanto, que aquéllos, con su sinceridad, *querían ver mucho y expresar cuanto veían.* Así el arte pictórico adelantó en el siglo XV y el XVII; por hacer lo contrario, vino su estancamiento en los siglos XVI y XVIII.

No son, pues, los *métodos* pictóricos de los primitivos los que necesitan esos pretendidos reformadores, sino el estado sincero del alma de aquéllos.

IV

Lo negro.

Siempre que he contemplado un cuadro de Luis David ó de sus discípulos, y he leído la crítica de los Salones de su tiempo, me he maravillado de cómo pudieron andar aquellas gentes con el juicio

tan torcido para creer que la pintura había de ser hermana gemela del arte del relieve, para encerrar toda la vida humana en la historia y mitología de los griegos y romanos, y para creer que la



Retrato de la familia de B.

Pintor: López Mezquita.

Naturaleza debía ser corregida por el artista conforme á las estatuas clásicas.

Pero ante los desastres del peligro negro y las ideas de los modernos Atilas del Arte, se me antoja que los davidianos fueron los hombres más cuerdos de cuantos han usado pincel; porque, al cabo y al fin, su posición, aunque falsa, no estaba fuera del campo del

Arte, mientras que los señores del peligro negro se han salido por completo de él.

Un davidiano concebía un cuadro como si fuese un relieve, y en esto hay algo de razón, porque el relieve es el enlace entre la escultura y la pintura, y, por tanto, la estética davidiana no era del todo descabellada. Además, la armazón de toda obra pictórica es la forma, y así el pintor davidiano negaba sólo la mitad de su arte. El mirar á Grecia y Roma, en vez de mirar al natural, era como dirigir los ojos á la superficie brillante de un espejo puesto ante el sol, en vez de mirar á éste.

Pero un pintor negro frecuentemente no se entusiasma con la expresión soberana de la forma, toda vez que se ríe de ella, preocupándose en caricaturizarla para hacer más expresivos los asuntos y los personajes, y en vez de mirar al natural á través de los antiguos maestros de la pintura, devotos entusiastas de las coloraciones ricas y variadas como los pétalos de las flores, se asoma al fondo de una caja de betún, ó pone en su paleta el légamo de una charca infecta.

¡Horroriza el pensar la sensación que nos produciría el ver un cuadro negro al lado de la *Anunciación*, de Fray Angélico, ó de *La Adoración de los Reyes Magos*, de Memling, ó colocado en medio de las tablas de aquellos antiguos maestros venecianos que se llamaron Bellini y Carpaccio! Creo que sería menos discordante la mancha negra de un túmulo en un jardín.

Esa pintura negra no es tal pintura; no se basa en el natural ni tiene precedentes históricos. Desde los cazadores de renos hasta los impresionistas, la pintura ha sido siempre el arte del color en sus formas primitivas, y de la luz desdoblada en coloraciones con formas concretas tomadas de la Naturaleza así que los artistas fueron comprendiendo mejor la esencia de ese arte, y supieron traducir en la tabla, en el muro ó en el lienzo sus visiones del natural.

La historia de la pintura no es otra cosa que el esfuerzo de los artistas en traducir la Naturaleza y la vida al color, y no hay color sin luz. Cada arte tiene sus medios expresivos, que el hombre puede enriquecer, pero no desnaturalizar. La forma y el movimiento de los seres y de todas las cosas de la Creación, que el hombre conoce por el sentido de la vista, gracias á la luz, es el

objeto de la pintura; y el espectáculo maravilloso, incesantemente renovado, de la variedad infinita de formas de la Naturaleza, definiéndose y modificándose en un mar de luz coloreada, que cambia á cada momento y que nunca se repite, es el encanto que el hombre, por medio del arte de la pintura, nos puede hacer sentir á todos los demás mortales.

Ved esas tablas primitivas de los maestros flamencos, que, á pesar de la acción destructora de los siglos, brillan sus colores como esmaltes diáfanos; ved las tablas de aquellos antiguos maestros sieneses, finas y claras sus coloraciones como los tornasoles de una madreperla, ó las de aquellos maestros de Florencia y Perugia, que parecen pintadas con los pétalos de las flores más variadas; recordad aquella magia del color de los artistas venecianos, brillantes siempre, envolviendo los seres y las cosas de sus cuadros en un polvo de luz ambarina; y, siglo tras siglo, en esa excursión de vuestros recuerdos, deteneos ante los tapices de Goya ó *La familia de Carlos IV*, y pasad ante las telas de los maestros impresionistas, y al deteneros frente á esos cuadros sucios, sin luz, negros y tristes y antipáticos como un cuarto sucio lleno de trastos viejos cubiertos de polvo y de moho, comprenderéis que son bien poca cosa esos pretendidos reformadores del arte de la pintura, para borrar los esfuerzos colosales de miles de hombres y cientos de años con el betún sobrante de sus botas.

Ya que esos señores negros quieren ser ingenuos como unos primitivos, concedámosles el honor de compararles á los maestros primitivos.

¿Es posible que ante los fondos luminosos, con las tintas más delicadas y transparentes del crepúsculo, de una tabla de Memling ó de Gerardo David, de Patinir, de un Perugino, ó de un Fra Filippo Lippi, ó de un Bellini, ó de un Carpaccio, no se sientan asqueados al pintar los fondos de sus cuadros con negruras y opacidades de colores sucios? Al ver las delicadezas de las tablas de aquellos maestros antiguos, en las que la luz resbala finamente por encima de sus paisajes, dándoles suavidades encantadoras, ¿no sienten esos pretendidos reformadores del arte pictórico el rubor de una grosería artística, como es la de esos fondos de sus paisajes, duros, recortados, agrios y sucios como las coloraciones de una vidriera vista por reflexión?

Si esos pintores de lo negro no sienten los hechizos de las bellas coloraciones de la luz bañando los seres y las cosas de la Creación, dejen los pinceles y cambien de arte.

Reflexionad un poco sobre la situación de esos tendenciosos de la pintura; sus obras huyen del natural, y del arte del pasado sólo recogen la suciedad que los años han depositado sobre las tablas antiguas; su tendencia queda reducida á una cuestión de limpieza.

Los simbolistas, los arcaizantes y los devotos del negro no renieguen de la Naturaleza para dirigir sus entusiasmos y loores á la expresión de las cosas espirituales y á los simples engendros de su fantasía. Contemplan el espectáculo de esa Naturaleza que tanto desprecian, y verán que los árboles, cuyas copas parecen detener el vuelo de las nubes, son los que más han hundido sus raíces en las entrañas de la tierra, y no olviden las palabras de Goethe: PARA LO NATURAL, APENAS BASTA EL UNIVERSO; LO ARTIFICIAL EXIGE REDUCIDO ESPACIO.

V

En esta Exposición se ha otorgado la medalla de honor á Muñoz Degraín. Para hablar de este maestro, estudiando su fecunda y hermosa obra, tendríamos que consagrarle un libro. Sólo brevemente podemos ocuparnos de lo que es este artista en la historia patria de la pintura contemporánea, y del carácter de los lienzos presentados en el Certamen de este año.

Muñoz Degraín es un romántico; él y Rosales han sido nuestros dos grandes románticos.

Ese término de «romántico», á puro de haberlo usado de un modo abusivo, tiene frecuentemente en las gentes una significación algo falsa. Como todas las cosas espirituales, es muy difícil de comentar, definiéndola en términos precisos; y así, dentro de la denominación de romántica ha existido una pintura que, no contenta con falsear la vida, ha falseado también la encarnación de ella. Incluir las obras de Muñoz Degraín con las que reciben la denominación general de románticas, es cometer una falsedad tan grande como la que hicieron los autores de éstas ante la vida y la Naturaleza.

El romanticismo de Muñoz es otra cosa muy diferente; está en

su espíritu más que en la forma. Muñoz Degraín es de los pintores españoles contemporáneos que más y mejor han bebido en la fuente purísima del natural, y esto constituye el aspecto sólido de sus incomparables paisajes y el escenario admirable de sus cuadros de historia. Hay que acudir á los grandes maestros del naturalismo para hallar sensaciones tan completas del natural como las que nos producen su hermosísimo paisaje que representa una calle de Granada en un día lluvioso, ó el fondo y los detalles todos de *Los amantes de Teruel* ó de *La conversión de Recaredo*. Pero bajo esa envoltura de verismo y de una pintura grandemente sólida está el alma del romántico; un alma exaltada, de poeta, que da una vida intensa y extraña á sus obras.

La paleta de Muñoz Degraín ha contribuido poderosamente á expresar esa fuerza vital de visionario con una riqueza grande de coloraciones enérgicas y de matices variadísimos.

Con ser todo esto sorprendente, lo insólito resulta que esas exaltaciones de pintor visionario ante la Naturaleza hayan ido en aumento con los años, hasta llegar á esos dos admirables poemas bíblicos de *San Juan en el Jordán* y *Cristo en el lago de Tiberíades*.

Y sorprende más ese desdoblamiento espiritual al ver que paralelamente á él va desarrollándose una apreciación más intensa de la Naturaleza.

Si en los cuadros de su juventud cada pincelada era una vibración de vida, en sus cuadros de ahora cada mancha de color es una exaltación del natural llena de poesía. Su paleta de otros tiempos era vigorosa; hoy deslumbra: el fondo de su cuadro *San Juan en el Jordán* impresiona tan enérgicamente nuestra retina, que no hay medio de olvidar aquel centelleo vivísimo de miles de puntos luminosos con que el sol poniente tachona la masa de vegetación de las riberas del río bíblico.

*
* *

Uno de los vicios que ha sufrido el Arte, y que persiste en el pictórico en grado sumo, es la factura. Tres cuadros del actual Certamen patentizan esto, y son: *El velatorio*, de López Mezquita;

Jugando á la soga, de Eugenio Hermoso; y *Ninfas encadenando á Sileno*, de D.^a Maria Gutiérrez Cueto.

La factura es el modo de expresar la calidad material de las cosas en las artes gráficas y plásticas; es, por tanto, de una ductilidad tan grande, que en cada caso concreto queda modificada.

Examinad los tres cuadros citados, y veréis en ellos un alarde y preocupación constante por la factura; y, sin embargo, ésta es de una uniformidad tan abrumadora, que, ciertamente, podemos decir que no hay verdadera factura allí. En apariencia, los tres cuadros son de una factura diametralmente opuesta; en el fondo, son lo mismo. Hermoso borrando la huella del pincel y extendiendo el color finamente, López Mezquita manejando la brocha á grandes trazos, y la Sra. Gutiérrez Cueto poniendo el color á paletadas sobre el lienzo. ¡Todo pintado lo mismo! Cada una de estas obras, del principio al fin, está ejecutada de la misma manera; todas las cosas están expresadas de igual modo, y á puro de tener todas ellas el mismo valor de calidades materiales, resulta que sólo hay una calidad: la del color al óleo. Y es que estos tres artistas se han preocupado sólo en lo externo y superficial de ese aspecto de su técnica, en el modo de poner el color, y no han disciplinado su actividad artística para saber expresar pictóricamente la calidad material peculiar á cada cosa; y esto es lo que importa hacer, y no poner pinceladas y más pinceladas encima de un lienzo rellenando un contorno.

*
* *

En la actual Exposición se han revelado tres artistas, Capuz y Marco Díaz Pintado (de los que me ocupé al hablar de la escultura) y Gonzalo Moreira, y se ha resucitado un género pictórico, el arte de la miniatura, con los excelentes retratos hechos por García del Castillo.

La obra de Moreira significa una tendencia muy sana en pintura, llevada á cabo por un joven de buen temperamento y excelente disciplina. El fallo del Jurado le ha otorgado una tercera medalla, y yo confieso que ninguna de las obras premiadas vale ni supone tanto como ésa de Moreira.

Las miniaturas de García del Castillo la crítica y el Jurado no

han querido verlas y darse cuenta de lo que suponen. ¡Dios me libre de un mal pensamiento; pero me atrevo á creer que bastantes artistas las han tomado por eso que en el comercio y en los pasatiempos caseros se llama fotominiatura! Y es que las gentes (pintores ó no), al salir del campo trillado del cuadro, suelen marearse y ver turbio. Un pintor, al hablarle de que el retrato miniaturado de Mr. Pemberton, hecho por Hans Holbein, había sido comprado hace poco por Pierpont Morgan en unos 12.000 duros, se sonrió con aires de incredulidad.

No hay para qué venir á *descubrir* lo que ha sido y lo que es el arte de la miniatura en el retrato. Quienes necesiten de esos descubrimientos, por unos cuantos reales pueden comprar, ó el libro de Cyril Davenport (de la colección *Little books on Art*), ó el del Dr. G. Williamson (*Historia de los retratos miniaturados*), ó el de reciente publicación (número extraordinario de la primavera del presente año) de la revista *The Studio*.

No tenemos en España una verdadera tradición en el arte del retrato miniaturado, y García del Castillo trata de implantar entre nosotros ese género artístico. Merece toda clase de alabanzas, y más cuando estos buenos propósitos van acompañados de una excelente ejecución.

Los retratos miniaturados de García del Castillo tienen todo el valor de una técnica moderna y concienzuda, nacida de un estudio directo del natural, distanciándose de aquellas miniaturas convencionales de los maestros ingleses y franceses del siglo XVIII. En cuanto á la cualidad esencial de todo retrato, esto es, á lo que vulgarmente se llama *parecido*, la expresión gráfica, de un carácter individual, es admirable.

ESCULTURA



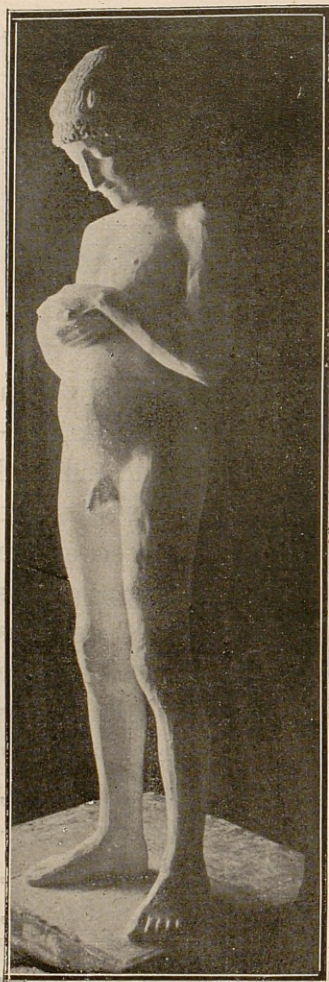
N el actual Certamen es de una pobreza y de una vulgaridad rayana en la tontería. Si en vez de acudir á la Exposición ojeamos el catálogo de ella, al leer los títulos de las esculturas se nos antoja que allí hay verdaderas maravillas; porque, eso sí, en rotular las escayolas no se quedan cortos nuestros expositores. Pero pensando un poco en los títulos de ellas, caemos en la cuenta de que el catálogo, más que de una Exposición de escultura, parece el de una casa editorial de libros de filosofía con ciertos ribetes de radicalismo barato, ó de novelas de á real la entrega. Véase la muestra, como dicen nuestros chulos: *Al abismo, ¡Sin esperanza!, El tránsito del alma, La danza de la muerte, Fe-Esperanza, La cortesana, El pillete, La cuesta de la vida, Esclavo, Revelación, ¡Huérfanos!, Lucha por la vida, La tísica, Rebeldía, La Humanidad anonadada por la Fatalidad, Patria, El ángel del silencio, Trabajos forzados, Amor y trabajo, ¡Valiente chapuza!* (Esto no lo digo yo: es el título de una de las obras expuestas.)

El mejor antídoto contra la fuerte intoxicación de tontería que se le puede administrar á todo aquel que visite la Sección de Escultura, es recomendarle que se llegue al Casón sin pérdida de tiempo, y se esté allí tantas horas como minutos haya permanecido en aquel invernáculo del Retiro, convertido en almacén de *santi barati*.

¿Qué es y qué supone la actual Sección de Escultura?

Lo que es, no resulta difícil averiguarlo: falta de comprensión de la forma en los artistas, falta de hábito en estudiar detenidamente el natural, y sobra de petulancia en rotular sus pobres obras.

Lo que supone, tampoco es difícil averiguarlo: pasar años y más años sin que el arte escultórico renazca entre nosotros. Por el ca-



Fauno.

Escultor: Marco Díaz.

mino que han emprendido nuestros escultores, no hay salvación posible.

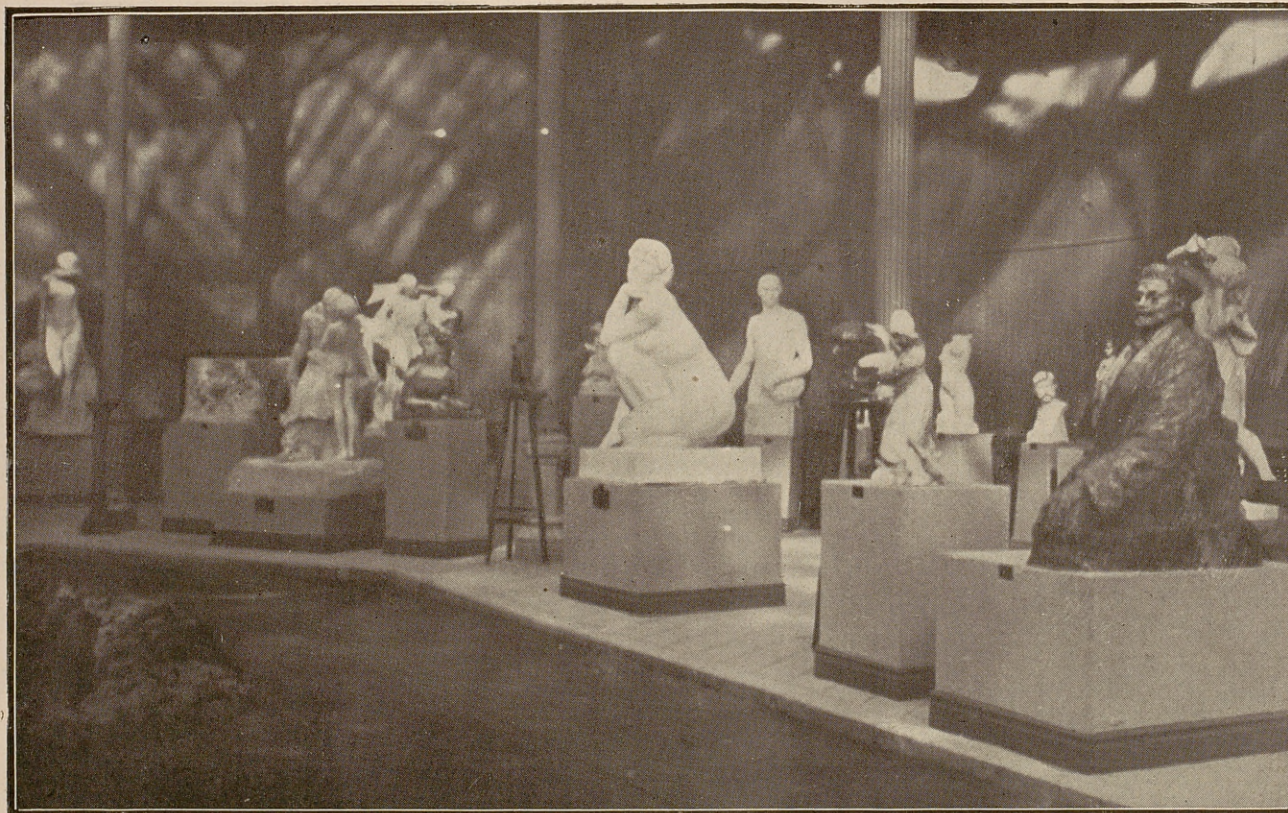
Las causas de ese mal son muchas, y es obligación de la crítica analizarlas y hacerlas públicas, como un posible remedio para modificar el estado decadente de nuestro arte escultórico.

A mi modo de ver, el punto de partida de la decadencia escultórica se halla en el divorcio real, más que aparente, de este arte con la arquitectura.

Exceptuando el retrato, la escultura, por su propia naturaleza, ha sido siempre un arte adjetivo, embellecimiento de otro arte esencialmente sustantivo llamado la casa, la plaza y el jardín. Hoy nuestros escultores hacen relieves para edificios y estatuas para plazas y jardines, pero sin penetrarse verdaderamente con lo que supone la obra arquitectónica, un trozo de la ciudad ó un rincón de la Naturaleza modificada por la mano del hombre. Sólo en lo externo hay una adaptación, y aun ésta tan á la ligera, que, la mayoría de las veces, tanto importa que el relieve ó la estatua estén aquí ó allá.

Otro de los males radica en la falta de comprensión de que la escultura no es más que el arte de la forma viva, y que su finalidad es la de producir en nosotros una sensación de belleza. Recuerde el lector lo que haría con las cuatro quintas partes de lo que hay expuesto en el actual Certamen, si le regalasen alguna de esas obras. Al principio se fijaría en detalles de ejecución; luego sufriría la presencia molesta de aquel trozo de fealdad humana; y últimamente, para acabar con la obsesión de aquella pesadilla pseudoartística de dolor físico, de degeneración moral ó de agotamiento fisiológico, acabaría por pegar un puntapié á la escayola y arrojar los trozos á la calle.

Nuestros escultores trabajan poco; mejor dicho, estudian poco.

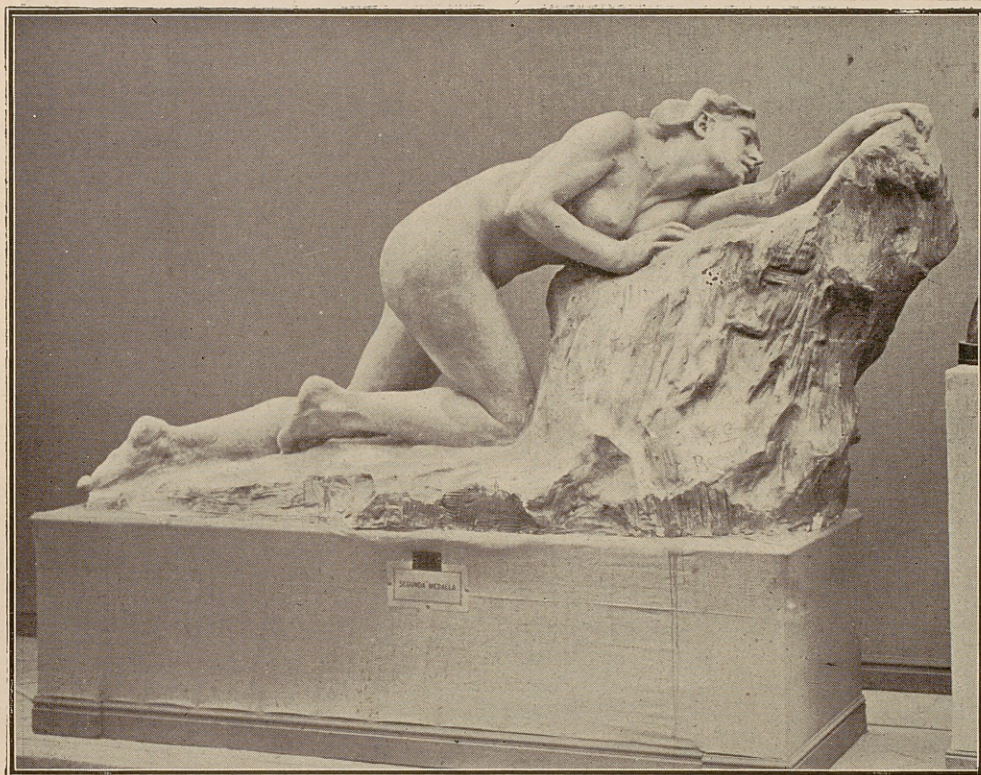


Vista parcial de la Sección de Escultura.

Ayuntamiento de Madrid



Vista parcial de la Sección de Escultura.



El voto.

Escultor: A. Capuz.

Su arte es de una técnica sencilla, comparada con la pictórica ó musical; así, es fácil recorrer pronto su campo de acción. El progreso no está en realizar un trabajo *extensivo*, sino *intensivo*; y esto es lo que no hacen. Entrad en el taller de un escultor, y recordad lo visto en el de cualquier pintor. En el de éste hallaréis estudios y más estudios; en el del primero, algunos vaciados del natural y proyectos ó bocetos de estatuas ó monumentos. Ahí tenéis la clave del trabajo superficial de nuestros escultores. Aprenden pronto el oficio, y en seguida se convierten en fabricantes y corredores de sus mercancías. Me diréis que la lucha por la vida obliga á esto. Es verdad; pero no impide el estudio.

Visitando la Exposición, me preguntaba un señor, amigo mío: «¿Por qué los escultores se preocupan tanto de los asuntos, y echan mano de aquellos más altisonantes é intrincados?» La contestación es fácil. Cuando las tajadas son pocas, hay que aumentar la salsa. Cuando no se puede expresar con la forma, se acude á la idea.



¡Mujer!

Escultor: Mateo Inurria.

Así, sin temor á equivocarnos, podemos decir que la importancia del asunto está en razón inversa de la calidad artística del trabajo. Sobre esto los griegos dieron ejemplos elocuentes que nuestros escultores no han recogido en las clases de dibujo y modelado del antiguo. El Museo de Reproducciones es una institución inútil para ellos.

Digo inútil; ¡no tanto! La habilidad descubre allí un admirable filón. Con algo de los griegos, un bastante del Renacimiento italiano (sobre todo, miguelangelesco) y una regular dosis de Rodin, se pueden hacer esculturas, como la del Sr. Clará, que seduz-



Vista parcial de la Sección de Escultura.

Ayuntamiento de Madrid

can á la mayoría del Jurado y á los críticos más intelectuales (Vegue Goldoni, por ejemplo).

La cuestión de las patinas y la factura libre y valiente son cosas que pican ya en historia. Demuestran, lo primero, mal gusto, y lo segundo, pobreza y amaneramiento de dicción plástica.

No vayan los artistas y el público á creer que yo soy partidario del color natural del yeso ó mármol (antipático y duro siempre) y de la factura sobada; no. Aquí siempre hemos de caer en resultados viciosos por falta de criterio sano. Las patinas, ó, mejor dicho, la policromía convencional escultórica es tan vieja como el andar á pie, y sobre su belleza no hay realmente discusión posible: es admirable y hasta imprescindible. También sobre esto dieron ejemplos elocuentes los griegos. Pero hay mucha diferencia entre embellecer una escultura con tintas y matices bien escogidos, y ponerla hecha una porquería con suciedades artificiosas. Esto, casi más que de arte y de buen gusto, es cuestión de higiene, como ahora se dice.

Lo de la factura libre y despreocupada es un vicio tan malo como el de modelar tímidamente y echando luego encima chorros de agua; es no saber expresar los accidentes y calidades de la forma del modo preciso para que den la sensación del natural. Ese vicio es común á la pintura.

Y termino con algunas indicaciones, ya de detalle, por ser preciso. Descontando las obras expuestas por Benlliure, Blay, y el hermoso busto de mujer de Mateo Inurria, en la presente Exposición sólo veo los trabajos de dos artistas que revelan la posibilidad de llegar á ser verdaderos escultores: Capuz y Marco Díaz. Quizás se malogren. La estatua del primero, titulada *El voto*, y su busto *El beso* indican una tendencia plástica sana y sólida. El *Fauno*, de Marco Díaz, es admirable de sencillez y de vida; hay en él más intuición que saber. Existiendo lo primero, lo segundo es cuestión de voluntad y de tiempo. Pero... no todo es de color de rosa en esa estatua: la cabeza, con su dejo arcaico, revela una preocupación que puede dar al traste con las buenas condiciones de su autor. En Arte sólo caben dos preocupaciones: el natural y el trabajo. Eso de los arcaísmos es una senda que conduce al artista á mal término.

RAFAEL DOMENECH.

ARQUITECTURA



AMOS á hacer una breve reseña de la Sección de Arquitectura de la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada últimamente en Madrid.

Una vez enviados los trabajos por los diferentes expositores que figuraban en esta Sección, se procedió por los mismos á la elección del Jurado el día 11 de septiembre, resultando elegidos los Sres. Velázquez, Repullés y Vargas, Sallaberry, Landecho, Aníbal Alvarez, Arbós y Flórez; y como suplentes, los Sres. Pavía y Casanova.

Los expositores y el número de trabajos presentados por ellos eran los siguientes:

Aguiló (D. Alejandro), Sierra (D. Ramón de la) y Costilla (don Manuel):

Proyecto de mercado y sala de contratación para Murcia (en ocho bastidores):

1.º Planta de cimientos y saneamiento.—2.º Idem de sótanos. 3.º Idem general.—4.º Sección transversal.—5.º Idem longitudinal.—6.º Fachada principal.—7.º Idem lateral.—8.º Detalle constructivo.

Anasagasti y Algán (D. Teodoro de):

Proyecto de cementerio ideal (en seis bastidores, en tinta y acuarela):

1.º Planta.—2.º Alzado.—3.º Sección.—4.º Perspectiva gene-

ral.—5.º La tumba de un héroe y la fuente triste.—6.º Cinco perspectivas: «El muelle», «La calle de las Tumbas», «La tumba de un poeta», «Dos tumbas gemelas» y «Panteón dedicado á conmemorar una catástrofe marítima».

Aznar (D. Francisco):

Proyecto de Arquitectura (tres bastidores):

1.º Proyecto de mausoleo.—2.º Perfil del mismo.—3.º Detalle del mismo.—Apuntes á la acuarela.—Idem id.—Idem id.—Idem id.—Idem id.

Carrasco y Encina (D. Jesús):

Proyecto de escuelas en la parroquia de San Jerónimo (Madrid) (en cuatro bastidores):

1.º Planta.—2.º Alzado.—3.º Sección.—4.º Perspectiva.

Flórez Urdapilleta (D. Antonio):

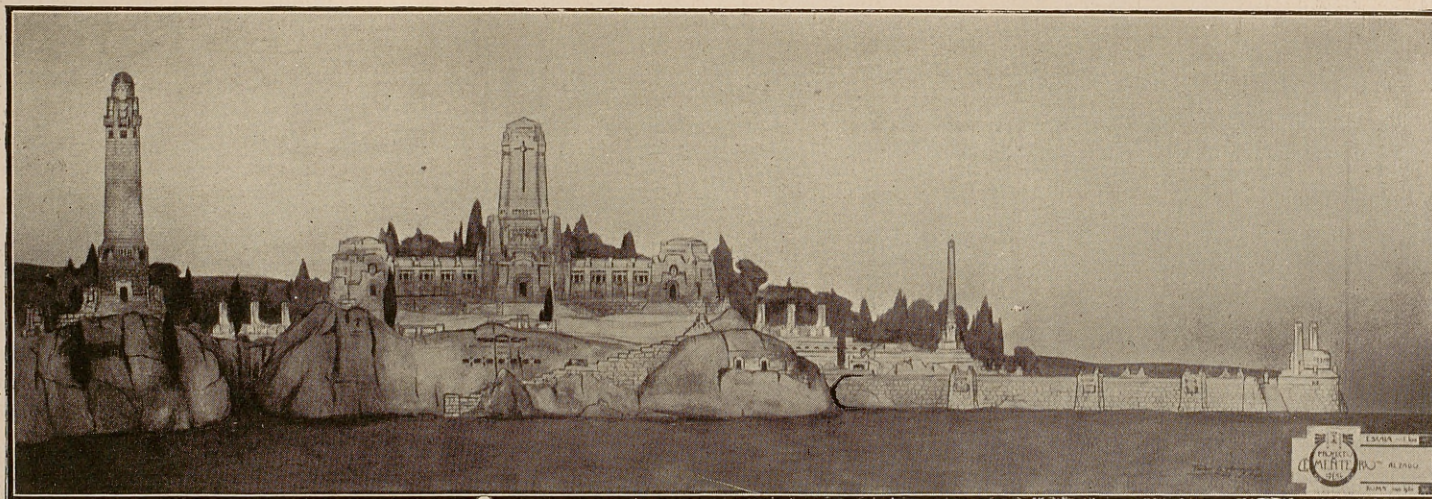
Proyecto de parque conmemorativo á un héroe muerto en combate naval (siete bastidores y un modelo en yeso):

1.º Planta general.—2.º Alzado del jardín del amor.—3.º Perspectiva de ídem id.—4.º Gran escalinata.—5.º Sección transversal de la gran escalinata.—6.º Alzado, banco monumental (estela funeraria).—7.º Detalle del jardín del amor.—8.º Modelo en yeso del grupo central «La corte del mar dona á la Patria los restos del héroe».

Gallego y Llansas (D. Lorenzo) y Pérez de los Cobos (D. Francisco):

Proyecto de edificio destinado á Instituto General y Técnico, Escuela Normal de Maestras, para Castellón de la Plana (compuesto de diez y seis bastidores y una carpeta con la documentación):

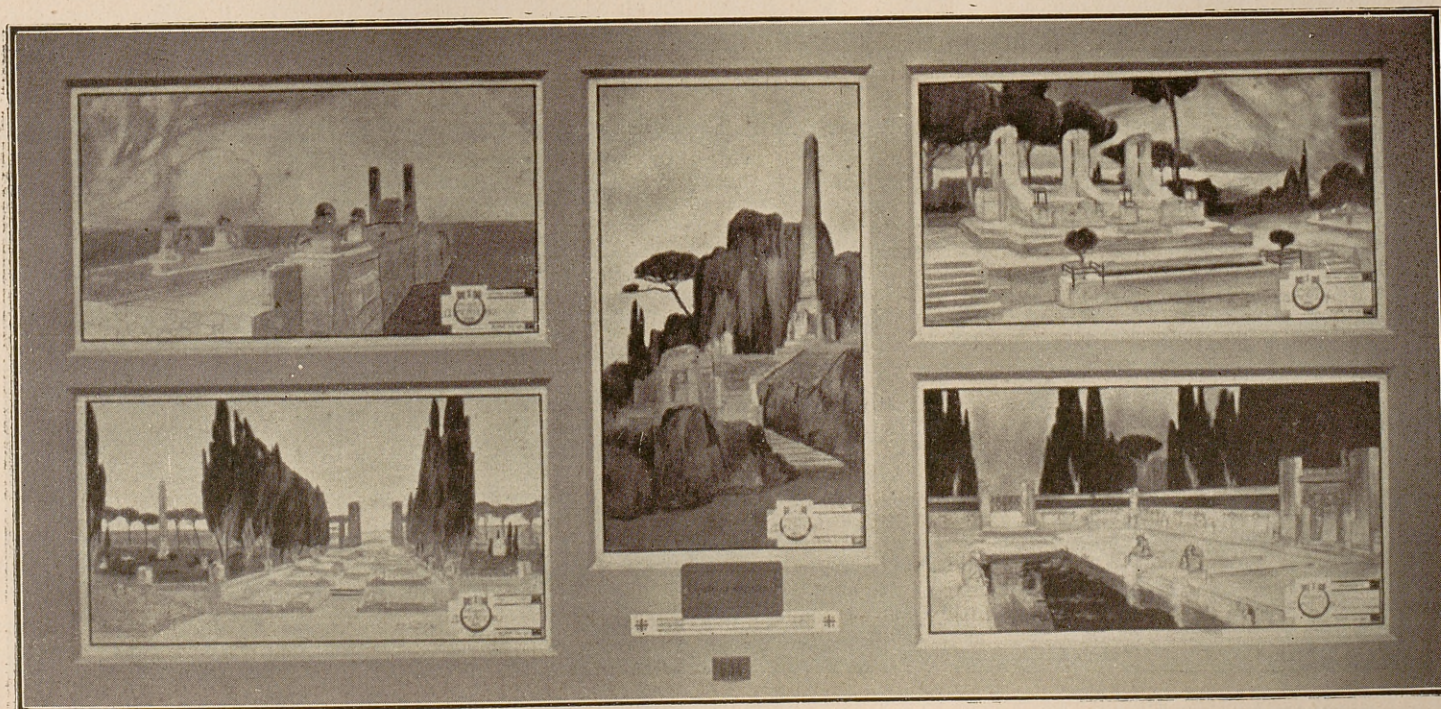
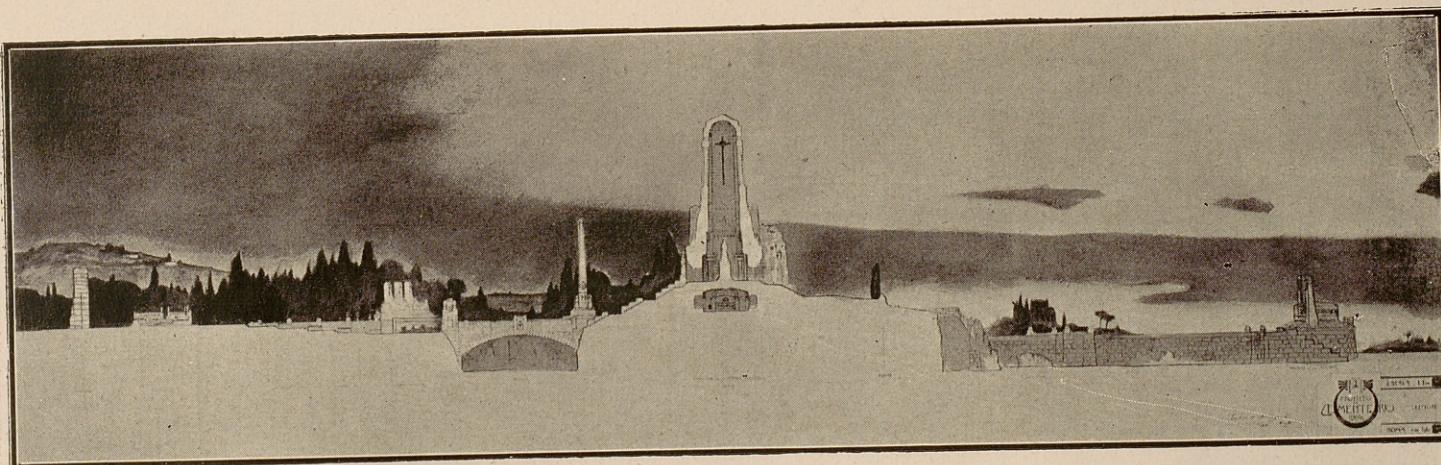
1.º Perspectiva general.—2.º Planta de cimientos.—3.º Idem baja.—4.º Idem principal.—5.º Idem segunda.—6.º Idem de cubiertas.—7.º Fachada principal.—8.º Idem del Instituto.—9.º Idem



Cementerio ideal.

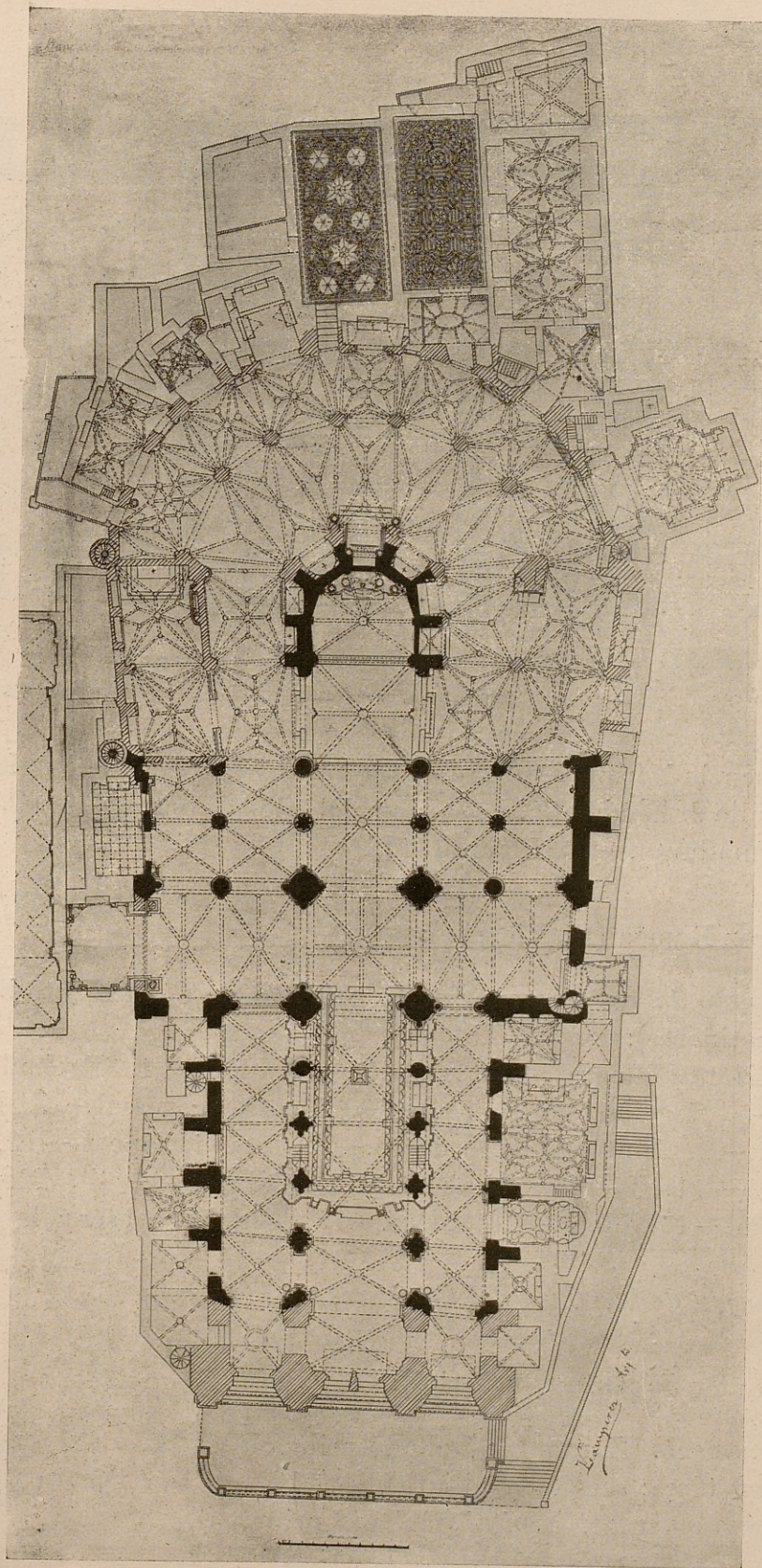
Arquitecto: T. Anasagasti.

Ayuntamiento de Madrid



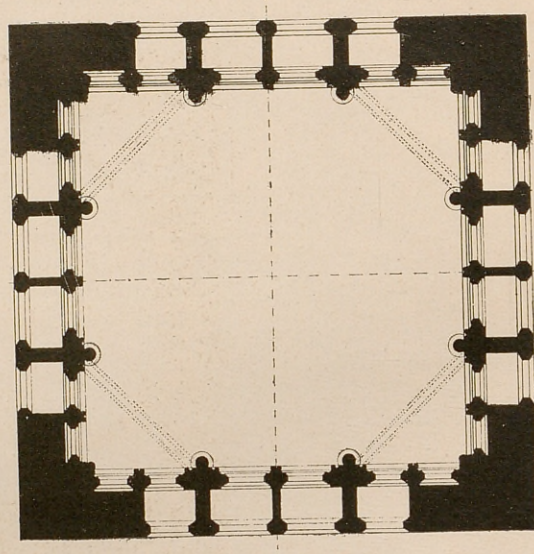
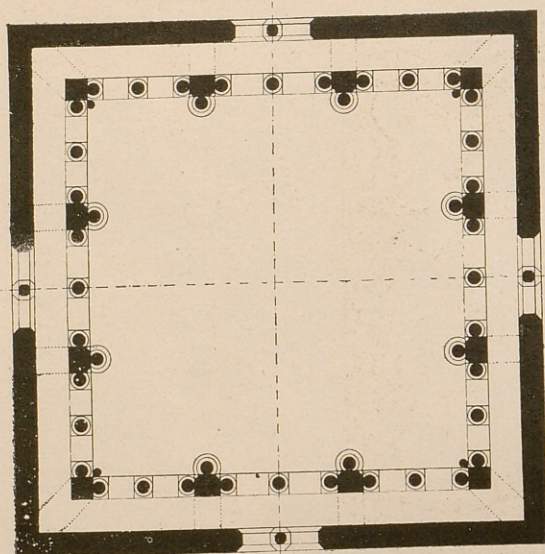
«Cementerio ideal.

Arquitecto: T. Anasagasti.



Catedral de Cuenca.—Estudio general de restauración.—Planta.

Arquitecto: V. Lampérez.



Catedral de Cuenca.—Linterna del crucero.—Primer estudio de restauración.

Planta del primer cuerpo.

Arquitecto: V. Lampérez.

Planta del segundo cuerpo.

de la Escuela Normal.—10. Idem lateral.—11. Sección.—12. Idem.
13. Detalle de la fachada.—14. Idem del salón de actos.—15. Cálculo de armaduras.—16. Idem íd. íd.

Lampérez Romea (D. Vicente):

Proyecto de restauración de la catedral de Cuenca (en diez y siete bastidores):

1.º Planta general.—2.º Alzado.—3.º Idem.—4.º Fachada lateral.—5.º Sección longitudinal.—6.º Idem transversal.—7.º Idem general.—8.º Linterna del crucero.—9.º Idem íd. apeos.—10. Andamios.—11. Idem y cimbras.—12. Plantas.—13. Idem.—14. Idem.—15. Idem.—16. Idem.—17. Modelo en escayola de la sección.

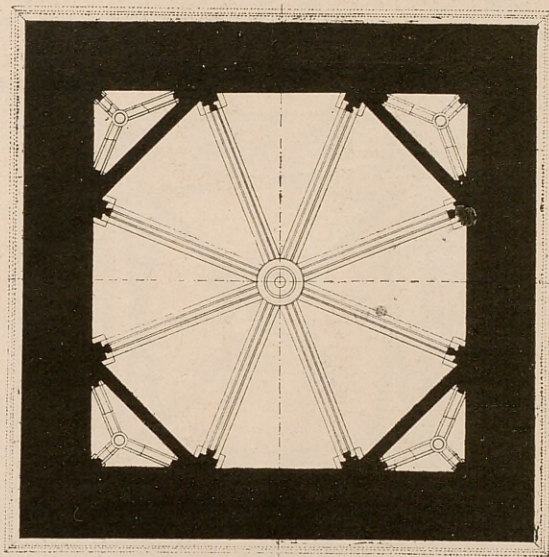
Reforma de la «Casa del Cordón», en Burgos.

Le Grand y Jabonín (D. Carlos):

Monumento (Zaragoza; fachada principal).

Idem (idem; sección y planta).

Casino para una capital (fachada principal).



Catedral de Cuenca.—Linterna del crucero.—Primer estudio de restauración.—Planta de las bóvedas.

Arquitecto: V. Lampérez.

Pedestal á Velázquez.

Sala de armas.

Pla y Laporta (D. Joaquín):

Proyecto de edificio para Casino militar (un bastidor).

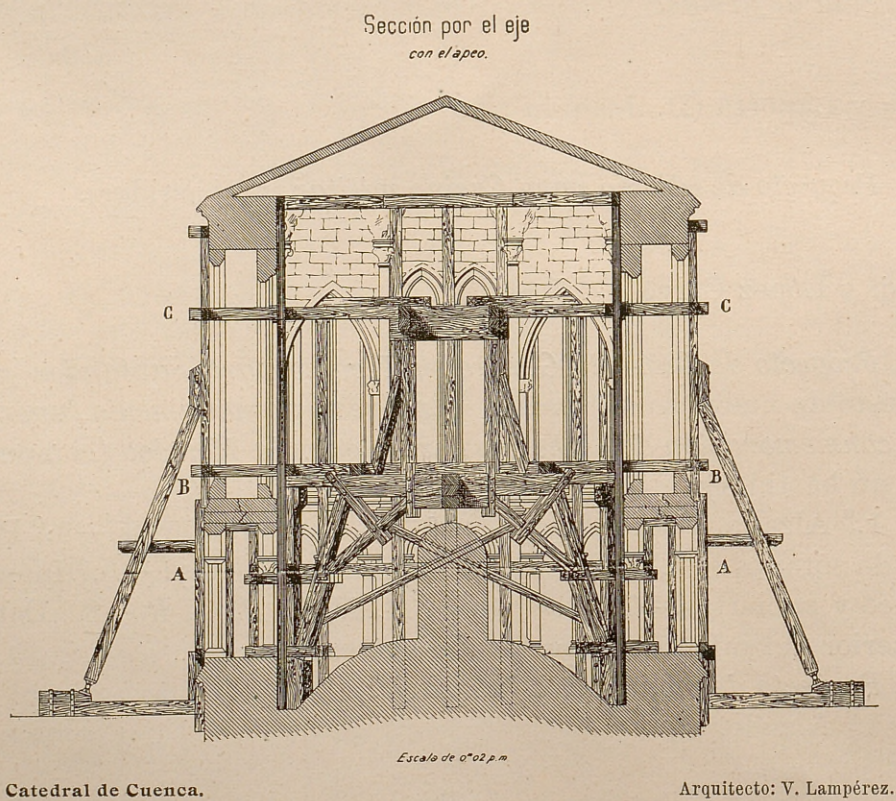
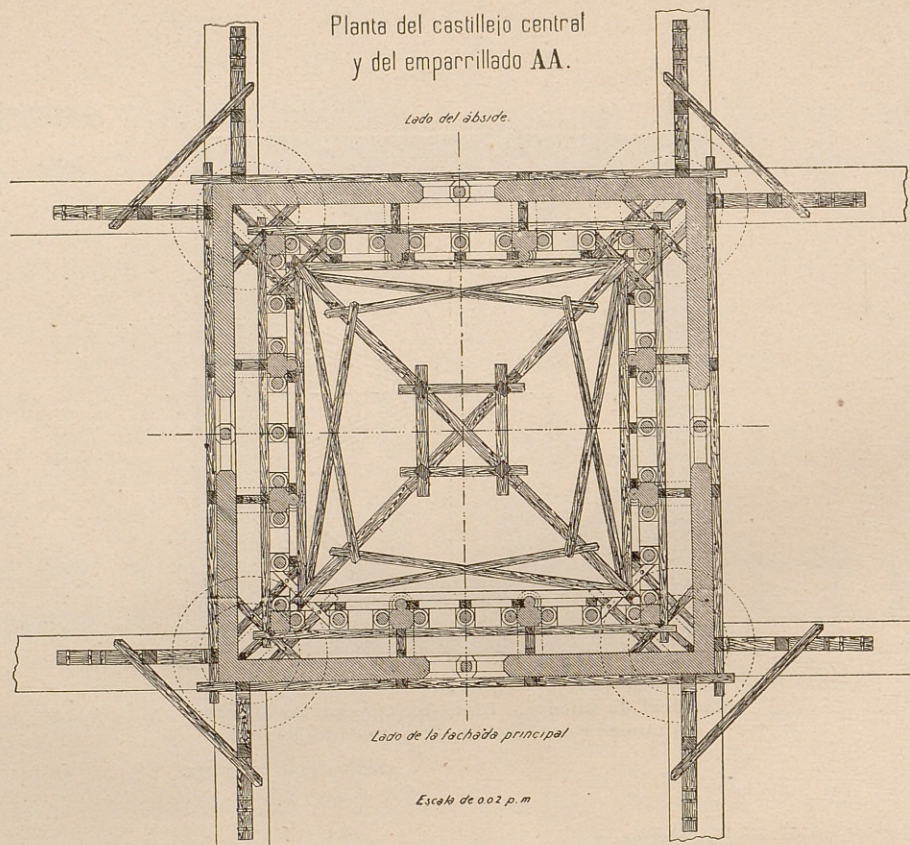
Rojí y López Calvo (D. Joaquín):

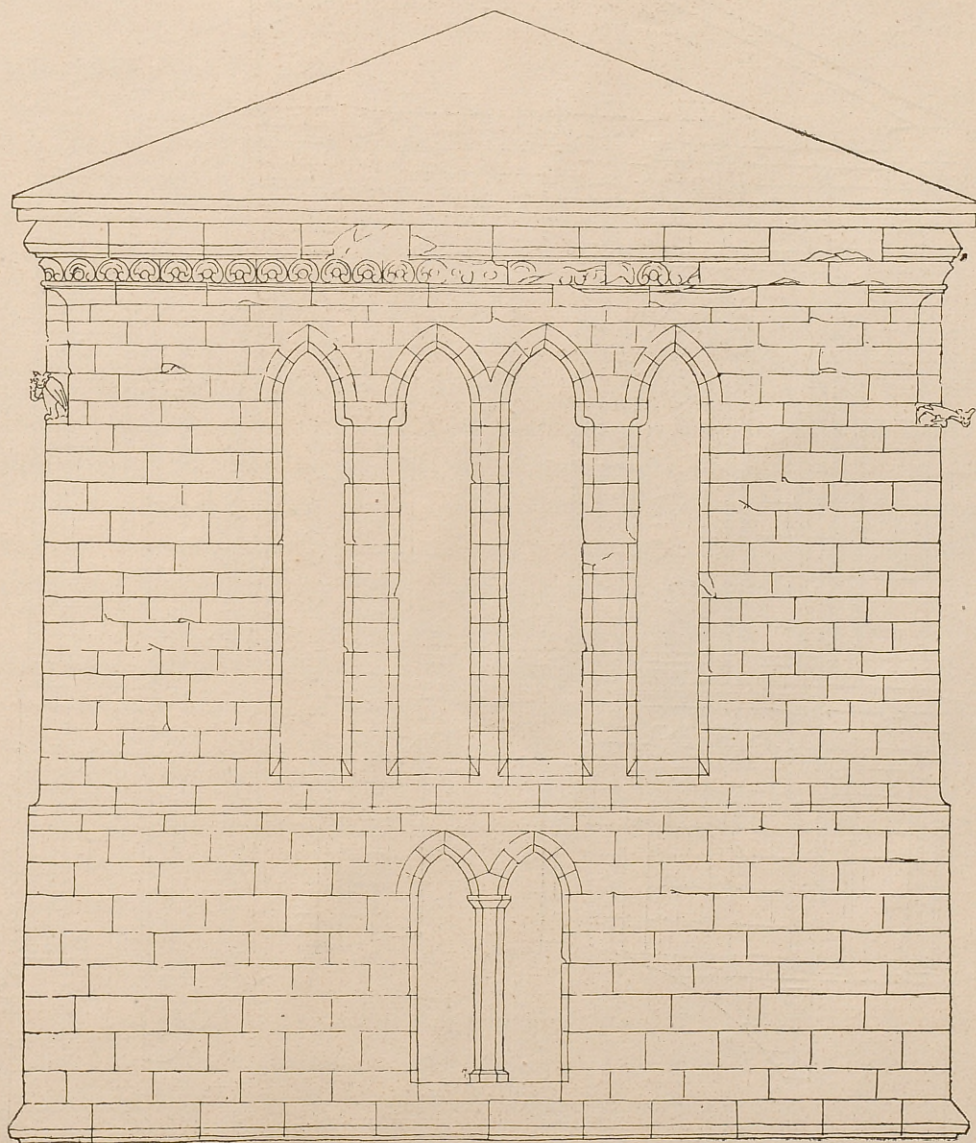
Proyecto de Instituto General y Técnico para Santander (compuesto de nueve bastidores) *y un proyecto de monumento funerario en conmemoración de los héroes fusilados en la Moncloa* (compuesto de un bastidor):

1.º Alzado, vista principal.—2.º Fachada posterior.—3.º Planta de sótanos.—4.º Idem baja.—5.º Idem principal.—6.º Idem de ático y cubiertas.—7.º Sección *L, M, N, O, P, Q, R*.—8.º Detalle interior del salón de actos.—9.º Idem exterior.

Proyecto de monumento funerario:

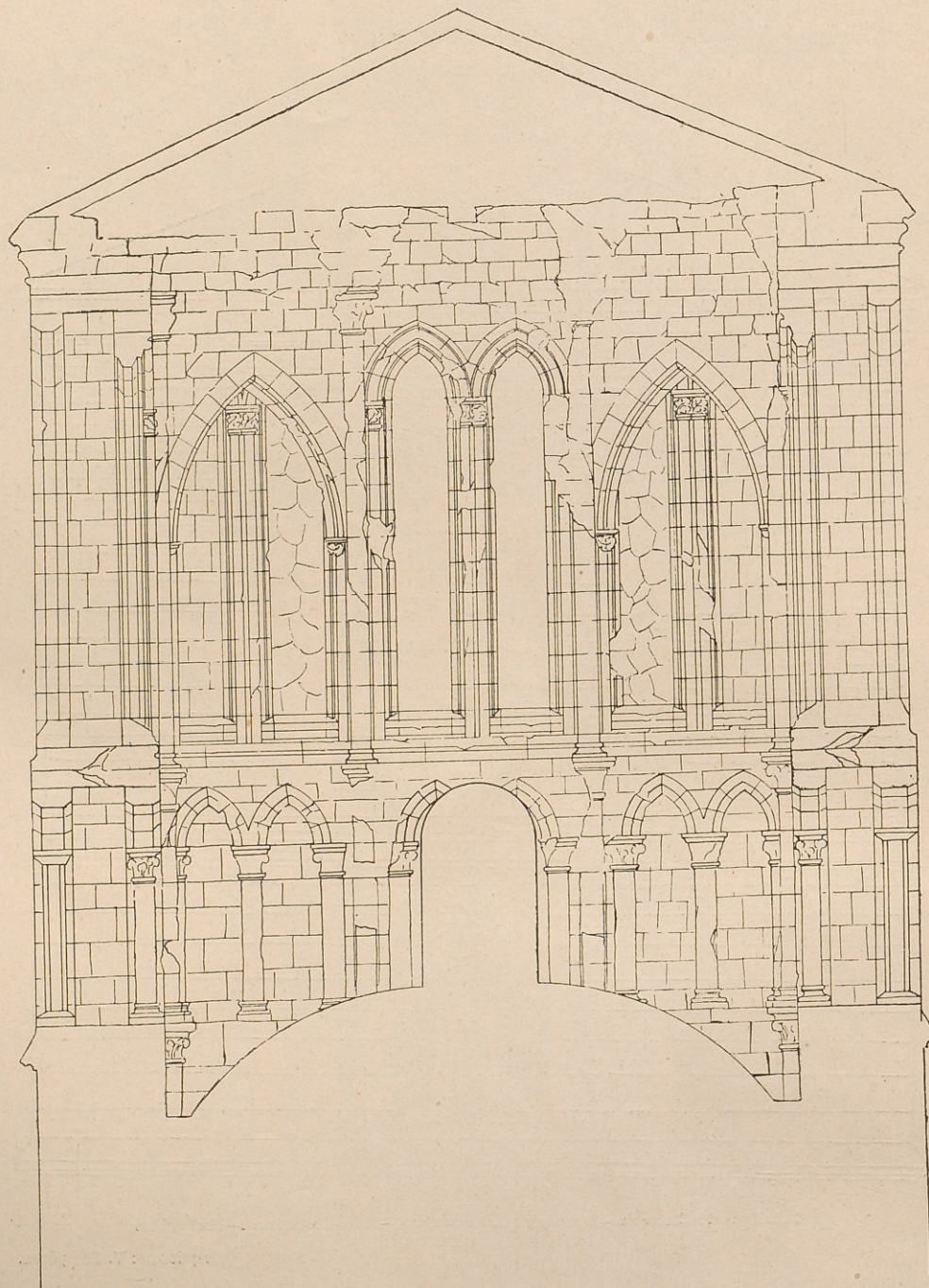
1.º Alzado.





Catedral de Cuenca.—Linterna del crucero.—Estado actual.—Exterior.

Arquitecto: V. Lampérez.



Catedral de Cuenca.—Linterna del crucero.—Estado actual.—Interior.

Arquitecto: V. Lampérez.

Torange Palacios (D. José):

Copia de yeso para decoración en relieve.

Cornisa decorada en pintura.

Ulled (D. José Leopoldo):

Un proyecto de edificio para frontón (en cinco bastidores):

1.º Fachada principal.—2.º Sección transversal.—3.º Cálculo de armadura.—4.º Plantas baja y principal.—5.º Idem segunda y superiores.

*
* *

Llegado el día de la adjudicación de recompensas á los expositores, reuniéronse los jurados y procedióse á la votación de la primera medalla, obteniendo el Sr. Anasagasti cuatro votos de los Sres. Velázquez, Landecho, Sallaberry y Flórez, y el Sr. Lampérez dos votos de los Sres. Repullés y Vargas y Aníbal Alvarez, siéndole otorgada dicha primera medalla al Sr. Anasagasti.

Al Sr. Lampérez le fué concedida una segunda medalla, acordando el Jurado declarar desierta la otra segunda medalla.

Con las tres terceras medallas fueron premiados los trabajos presentados por los Sres. Gallego y Pérez de los Cobos, Rojí y Aznar.

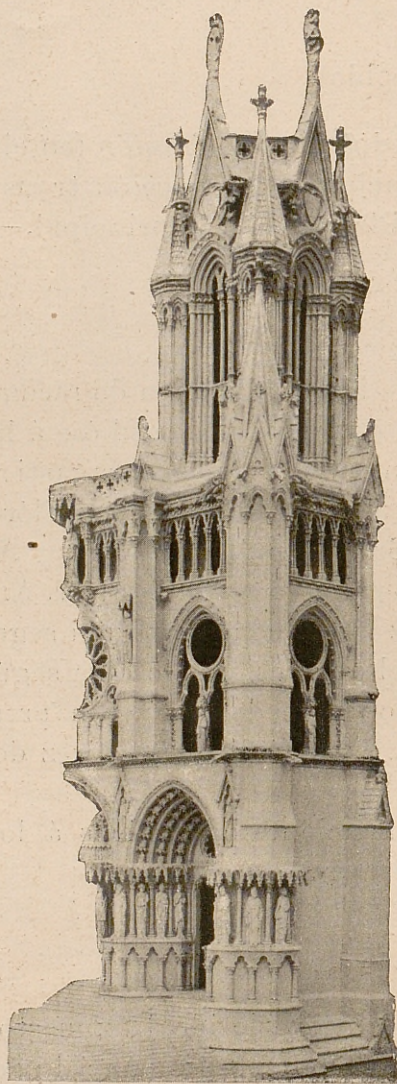
Se concedieron menciones honoríficas á los Sres. Pla, Ulled, Aguiló, Costilla y Sierra.

*
* *

El proyecto de cementerio ideal expuesto por el Sr. Anasagasti excedió en forma de presentación á lo acostumbrado en este género de trabajos: la perfección de su acuarelado, los efectos de luna y sol poniente, de claroscuro y de paisaje, eran notabilísimos; y buena prueba de ello ha sido el núcleo de visitantes que se estacionaban ante la serie de bastidores expuestos por dicho señor, y que contemplaban con admiración los maravillosos efectos escenográficos obtenidos. Esto no ocurría con frecuencia en la Sección de Arquitectura de las Exposiciones, la cual era visitada

casi exclusivamente por profesionales, pues el público en general apenas se fijaba en ella, por juzgarla poco vistosa.

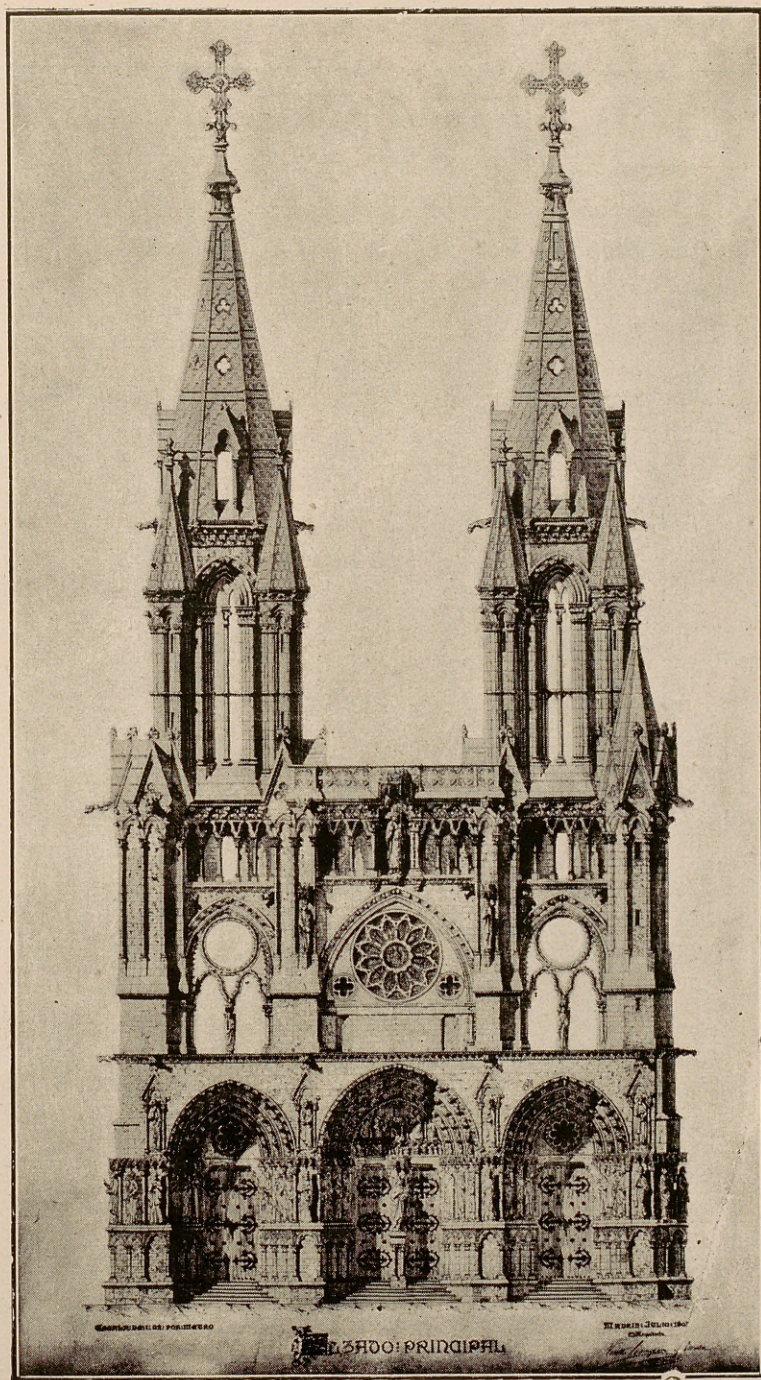
En nuestro concepto, la parte verdaderamente arquitectónica



Catedral de Cuenca.—Proyecto del nuevo hastial.—Modelo.

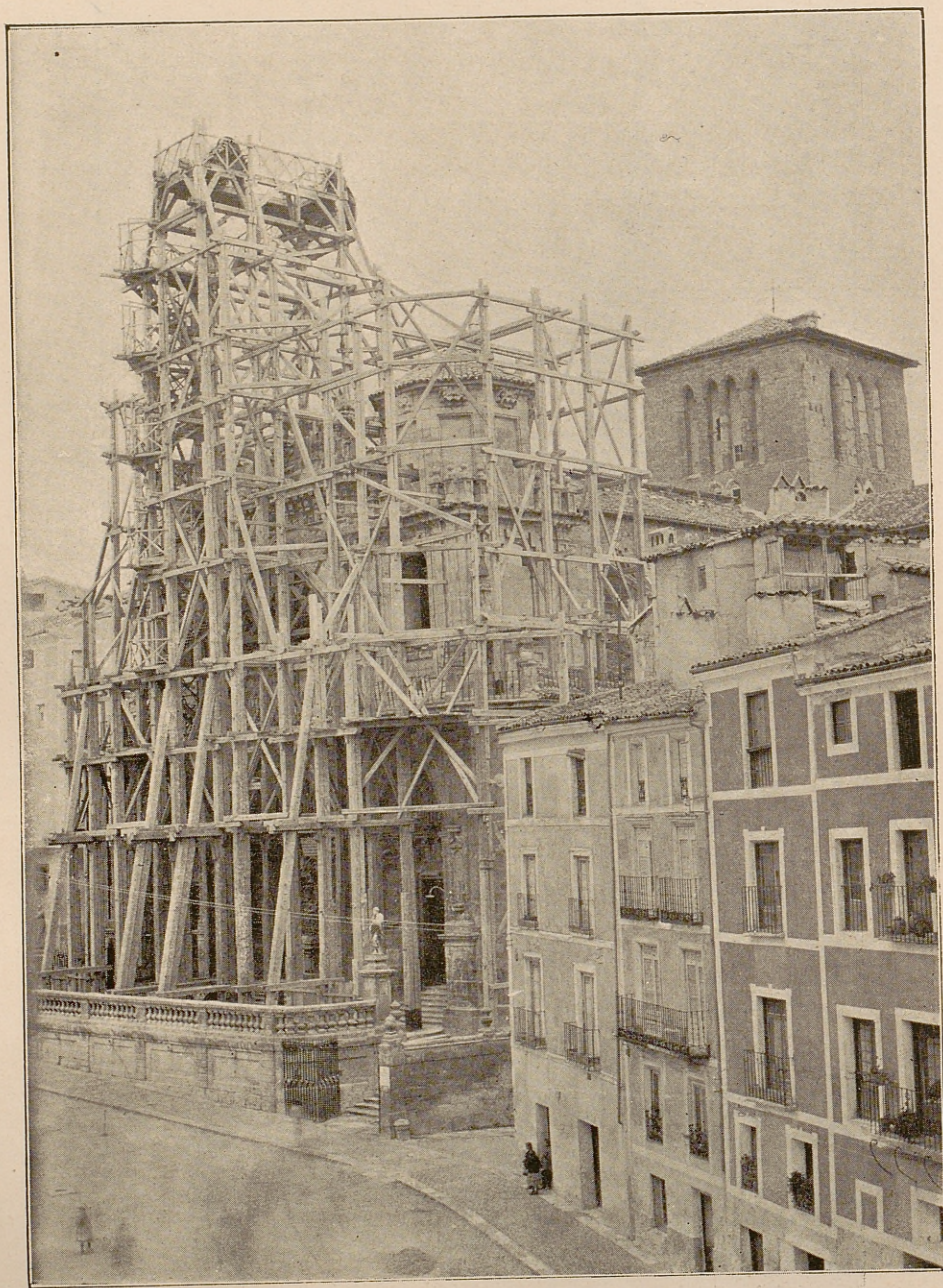
Arquitecto: V. Lampérez.

del proyecto del Sr. Anasagasti quedaba oscurecida por este mismo exceso de presentación que hemos señalado: indudablemente, este proyecto hubiera perdido mucho de haberse presentado en papel tela.



Catedral de Cuenca.—Proyecto del nuevo hastial.—Primer estudio.

Arquitecto: V. Lampérez.



Catedral de Cuenca.—Proyecto del nuevo hastial.—Andamio para la demolición del hastial ruinoso y construcción del nuevo.

Arquitecto: V. Lampérez.

Catedral de Cuenca

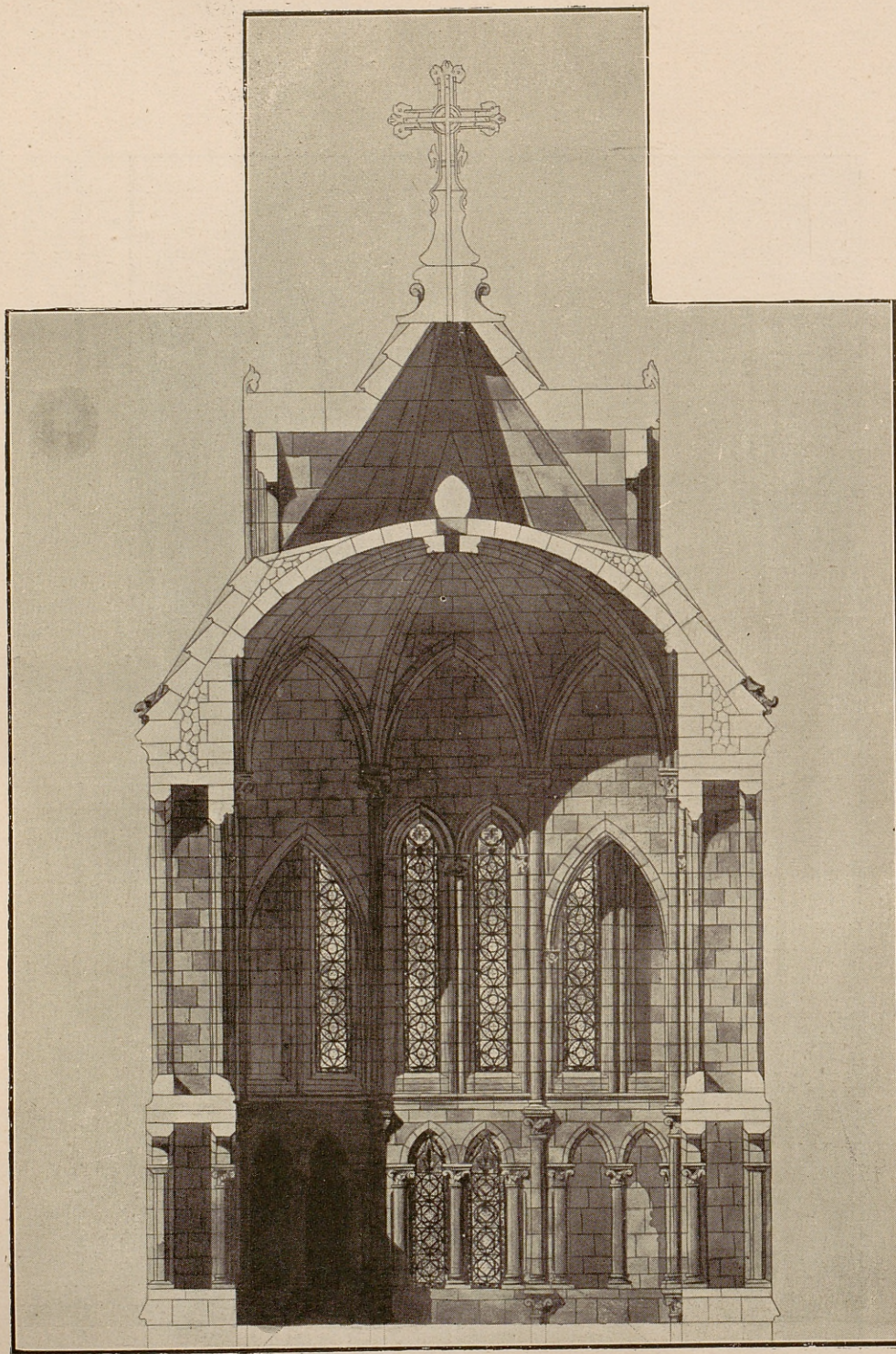
Estudio general de restauración.



Sección longitudinal.

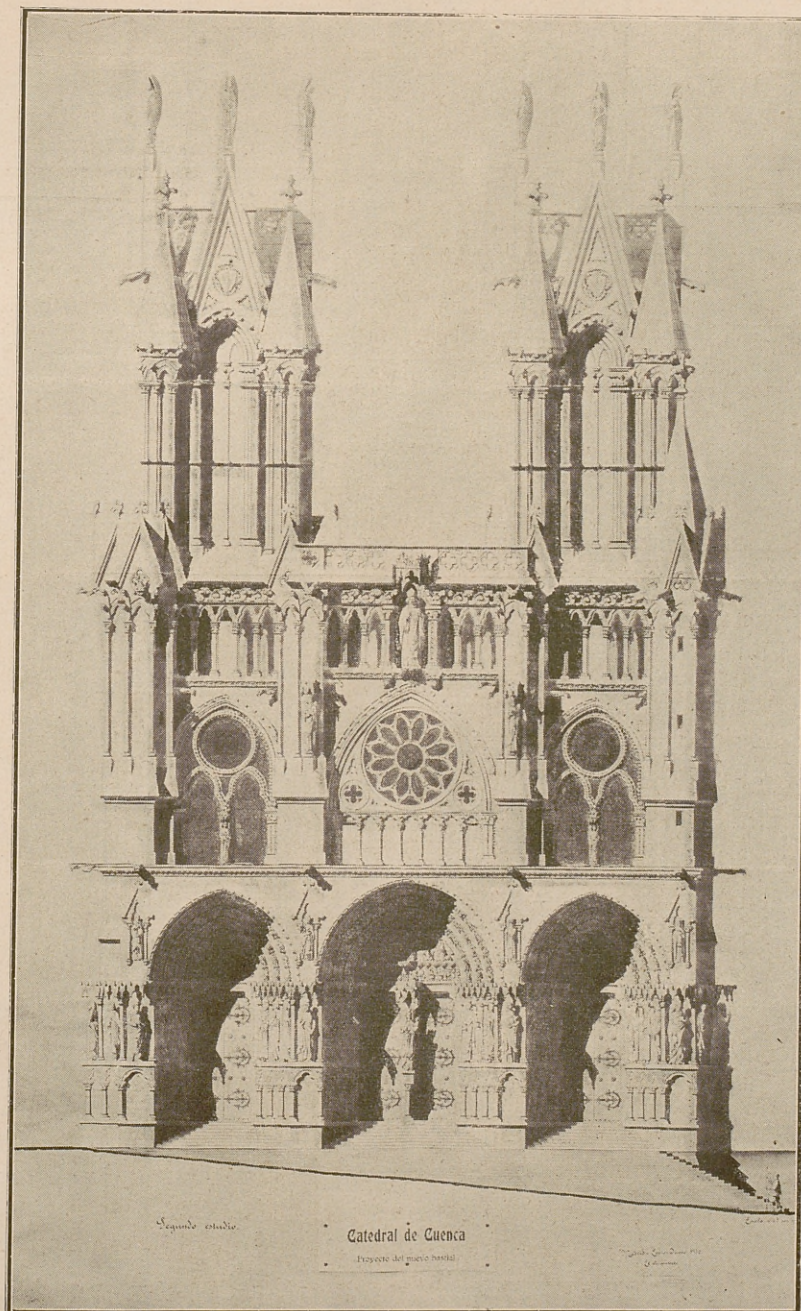
Arquitecto: V. Lampérez.

Ayuntamiento de Madrid



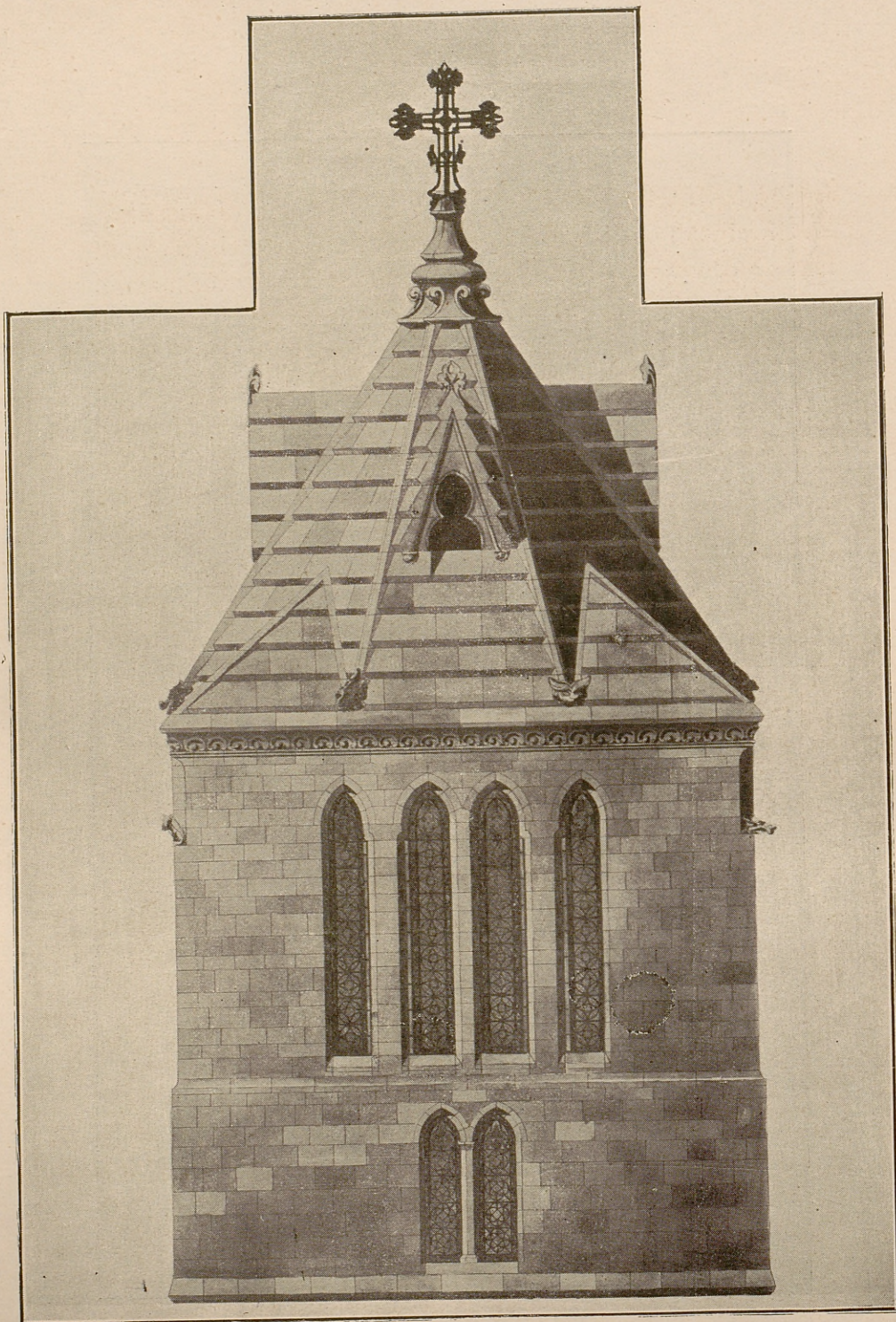
Catedral de Cuenca.—Linterna del crucero.—Primer estudio de restauración.—Sección.

Arquitecto: V. Lampérez.

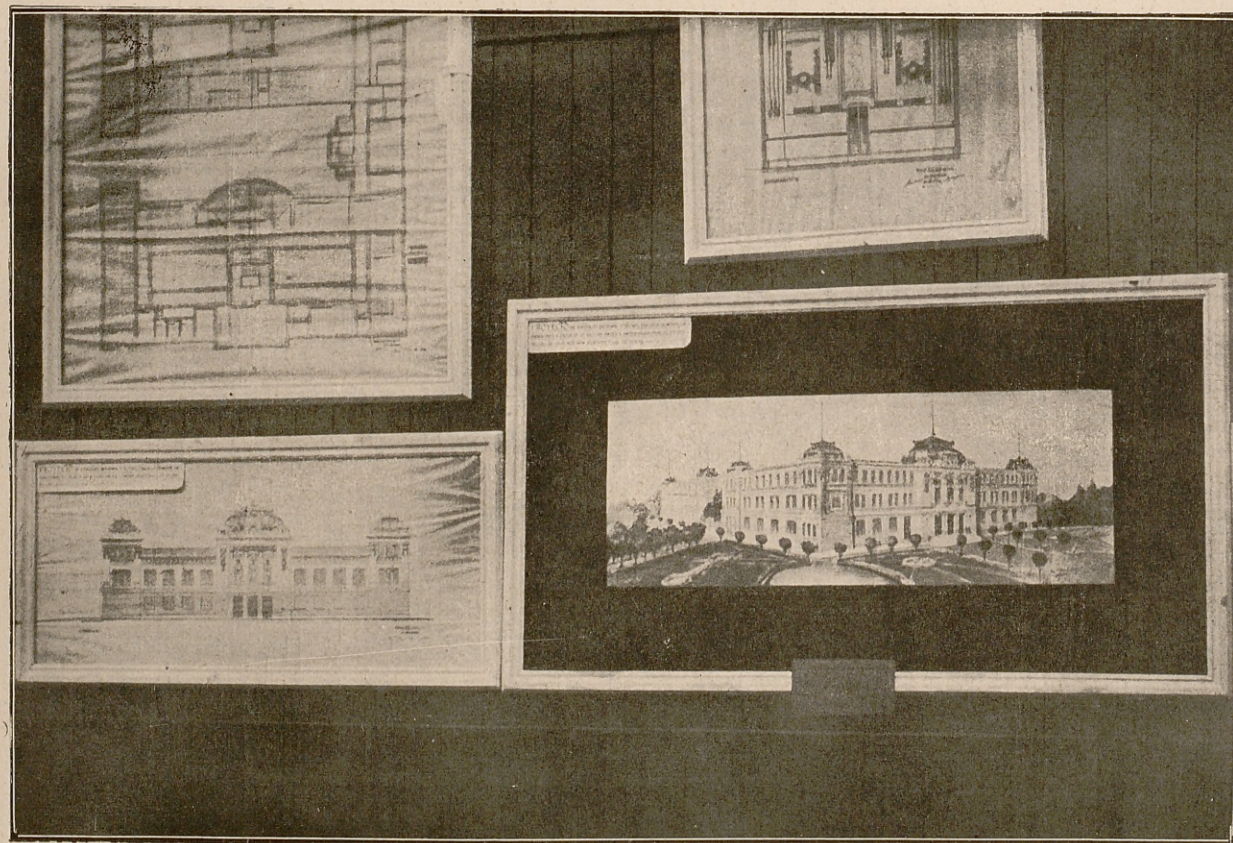


Catedral de Cuenca.—Fachada principal.

Arquitecto: V. Lampérez.



Catedral de Cuenca.—Linterna del crucero.—Primer estudio de restauración.—Alzado.—Exterior.
Arquitecto: V. Lampérez.



Proyecto de Instituto de Castellón de la Plana.

Arquitectos: Gallego y Llansas (D. L.) y Pérez de los Cobos (D. F.).

De todos modos, debemos felicitar al Sr. Anasagasti por los progresos que en el arte pictórico ha hecho durante su aún corta estancia en Roma, lo cual es un galardón para nuestra Academia en aquella ciudad, que en breve espacio de tiempo ha convertido en acuarelistas de primer orden á los que al salir de la Escuela no pasaban del discreto arte pictórico que allí se desarrolla.

Pasemos ahora á examinar el concienzudo proyecto de restauración de la catedral de Cuenca, presentado por el notable arquitecto Sr. Lampérez, cuya inmensa labor puede juzgarse á la vista de la serie de estudios de que antes hemos hecho mención. Su trabajo, verdaderamente serio y arquitectónico, supone un caudal de energía, una suma de tiempo y una cantidad de inteligencia considerables. El estudio que presenta, terminado totalmente y aprobado por el Ministerio, trata del derribo y nueva construcción de la fachada principal y de las naves de dicha catedral en su primer tramo, las cuales, por el estado de descomposición en que se encuentran, aconsejan tomar estas disposiciones; la linterna del crucero, que se halla en estado ruinoso, es también objeto de un estudio especial, proyectando el Sr. Lampérez un apeo notabilísimo con todo género de detalles constructivos y cálculos de resistencia. El estudio histórico que supone este proyecto, la inmensa labor de recogida de datos y antecedentes, la serie de estudios constructivos y de resistencia y la variedad de hermosos detalles artísticos que encontramos en el trabajo presentado por el ilustre autor de la *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media*, aconsejaban la adjudicación de la primera medalla á este proyecto, premiando así, no sólo la valía del mismo, sino la brillante carrera artística del Sr. Lampérez. Por ello felicitamos á los Sres. Repullés y Vargas y Aníbal Alvarez, que votaron por la adjudicación de la primera medalla á dicho señor.

Obtuvo tercera medalla el proyecto de Instituto General y Técnico para Castellón de la Plana, original de los Sres. Gallego y Pérez de los Cobos, sanción que encontramos justísima. El estudio detallado y completo de dicho edificio había sido aumentado por sus autores con una preciosa vista perspectiva que avaloraba los méritos de proyecto tan interesante, dando una prueba más de las felices disposiciones de sus autores en este género de edificios, en el cual han llegado á ser una verdadera especialidad.

Asimismo obtuvo tercera medalla el proyecto de edificio para Instituto General y Técnico de Santander, debido al talento del Sr. Rojí, cuyo correctísimo é impecable dibujo y original modo de hacer campeaba en los detalles de su hermoso proyecto. El señor Aznar (D. Francisco) ganó también esta distinción por su proyecto de mausoleo y varios estudios á la acuarela.

Fué concedida mención honorífica al trabajo presentado por el Sr. Pla y Laporta, consistente en un proyecto de Casino militar, donde se acredita de dibujante habilísimo y agradable colorista, cosas ambas á que ya nos tiene acostumbrados. Sólo deseáramos que, venciendo su natural timidez y modestia exagerada, se presentase en este género de concursos con obras de más altos empeños que le conquistasen las recompensas á que es merecedor por sus talentos y felices disposiciones. Igual recompensa le fué concedida al Sr. Ulled por su notable proyecto de frontón, y á los Sres. Aguiló, Costilla y Sierra por un bien estudiado proyecto de plaza de abastos y sala de contratación para Murcia.

Presentaron también notables trabajos los Sres. Carrasco y Flórez, no obteniendo recompensas por estar ya en posesión sus autores de premios de importancia alcanzados en anteriores certámenes.

Tal ha sido, á grandes rasgos descrito, el resultado de la Exposición Nacional de Bellas Artes en su Sección de Arquitectura.

ALFONSO DUBÉ.

Arquitecto.

ÍNDICE

Páginas.

En donde se trata de varios males que el autor no cree ver corregidos.....	5
Pintura.....	13
Escultura.....	41
Arquitectura.....	49

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

BIBLIOTECA HISTORICA MUNICIPAL



1200004326

Ayuntamiento de Madrid