

REVISTA ESPA-
ÑOLA DE ARTE

AÑO I PASO DE
NUMERO 3 RECOLETOS
SEPTIEMBRE 20 MADRID
MCMXXXII

Continuación del Boletín ARTE ESPAÑOL, cuya publicación ha proseguido durante más de veinte años, la Sociedad Española de Amigos del Arte.

ESTA REVISTA

se propone reflejar la renovación de la Sociedad, que a la vez ha ensanchado el campo de su interés más allá de límites territoriales, dándole propósito de atender al arte de todo el mundo y más allá de las convencionales fronteras cronológicas, sin cerrar la puerta, por consiguiente, a lo moderno.

EN ESTA NUEVA ETAPA

la REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE será predilectamente mirada por la Sociedad, como uno de sus órganos de trabajo más esenciales. Órgano de difusión a la vez, con el privilegio y la responsabilidad de ser, hoy por hoy, la única Revista de arte de carácter general que se publica en España. Aceptará también la suscripción de los no pertenecientes a la Sociedad y la venta por números sueltos.

APARECERAN CUATRO NUMEROS ANUALES

con propósito de llegar, más tarde a una periodicidad más frecuente. Estos números estarán copiosamente ilustrados y darán, en sus páginas de guarda, el resumen de los artículos en alguna lengua extranjera.

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN ANUAL DE 4 NÚMEROS: 25 PTAS. EXTRANJERO: 30 PTAS.

PRECIO DEL NÚMERO SUELTO: 7 PTAS. EXTRANJERO: 8 PTAS.

Forman el Comité de Publicaciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte, y editan por consiguiente la Revista, los Sres. D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO, D. ANTONIO MÉNDEZ CASAL, D. EUGENIO D'ORS, D. LUIS BLANCO SOLER, D. FRANCISCO HUESO ROLLAND y D. JOAQUÍN ENRÍQUEZ.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN DE LA REVISTA: S. E. A. A. PASEO DE RECOLETOS, 20,
PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

Presidente honorario: SR. DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

EL MARQUÉS DE LEMA, *Presidente*.—EL MARQUÉS DE VALDEIGLESIAS, *Vicepresidente*.—D. FRANCISCO BARNÉS, *Vicepresidente*.—D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO, *Director de Publicaciones*.—D. EUGENIO D'ORS, *Bibliotecario*.—EL MARQUÉS DE ALEDO, *Tesorero*.—DUQUESA DE PARCENT, CONDE DE PEÑA-RAMIRO, D. ANTONIO MÉNDEZ CASAL, D. FRANCISCO HUESO ROLLAND, D. MIGUEL DE ASÚA, EL MARQUÉS DE JURA REAL, D. LUIS BLANCO SOLER, EL CONDE DE FONTANAR, D. JOSÉ FERRÁNDIZ Y TORRES, D. JULIO CAVESTANY y SR. VIZCONDE DE MAMBLAS, *Vocales*.—DUQUESA DE DATO y D. JOSÉ M.^a SERT, *Vocales correspondientes*.—EL MARQUÉS DE SALTILLO, *Secretario*.—D. JOSÉ PEÑUELAS, *Secretario*.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

PRESIDENTES HONORARIOS

Alba, Duque de; Boix, D. Félix.

SOCIO HONORARIO

Alba y Bonifaz, D. Santiago.

SOCIOS PROTECTORES

Alba, Duque de; Alba, Duquesa de; Almenas, Conde de las; Amboage, Marqués de.—Bauzá, Vda. de Rodríguez, María; Beistegui, D. Carlos de.—Castillo Olivares, D. Pedro del; Cebrián, D. Juan C.; Comillas, Marquesa de.—Finat, Conde de.—Genal, Marqués del.—Ivanrey, Marquesa de.—Lerma, Duquesa de.—Mandas, Duque de; Max Hohenlohe Langenburg, Princesa; Medinaceli, Duque de; Maura, Duque de.—Parcent, Duquesa de; Pons, Marqués de.—Romanones, Conde de.—Valverde de la Sierra, Marqués de.

SOCIOS SUSCRIPTORES

Abarzuza, D. Felipe; Acevedo, D.^a Adelia A. de; Acevedo Fernández, D. Modesto; Agrupación Española de Artistas Grabadores; Aguiar, Conde de; Aguirre, D. Juan de; Albayda, Marqués de; Alburquerque, D. Alfredo de; Alcántara Montalvo, D. Fernando; Aledo, Marqués de; Alella, Marqués de; Alesón, D. Santiago N.; Alhucemas, Marqués de; Almenara Alta, Duque de; Almunia, Marqués de la; Alonso Martínez, Marqués de; Alos, D. Nicolás de; Alvarez Buylla, don Amadeo; Alvarez Buylla, D. Gonzalo; Alvarez Net, D. Salvador; Allende, D. Tomás de; Amezá, D. Agustín G. de; Amigos del Arte, de Buenos Aires, Sociedad de; Amo y del Amo, D. Bruno del; Amposta, Marqués de; Amuriza, D. Manuel; Amurrio, Marquesa de; Araujo Costa, D. Luis; Argüelles, Srta. Isabel; Argüeso, Marquesa de; Arias de Miranda, D. Santos; Aristizábal, D. José Manuel de; Artífano, D. Pedro M. de; Arriluce de Ibarra, Marqués de; Asúa, D. Miguel de; Ateneo de Cádiz; Aycinena, Marqués de.

Bailén, Conde de; Ballesteros Beretta, D. Antonio; Bandelac de Pariente, D. Alberto; Bárcenas Conde de las; Barnés, don Francisco; Barral, D. Emiliano; Barrio de Silvela, D.^a María; Basagoiti, D. Antonio; Bascaran, D. Fernando; Bastos Ansart, D. Francisco; Bastos Ansart, D. Manuel; Bastos de Bastos, D.^a María Consolación; Bañer, D.^a Rosa de Landañer, viuda de; Beistegui, D.^a Dolores de Iturbe, viuda de; Beltrán y de Torres, D. Francisco; Bellamar Marqués de; Bellido, D. Luis; Benedito, D. Manuel; Benicarló, Marquesa de; Benjumea, D. Diego; Benlliure, D. Mariano; Benlloch, D. Matías M.; Berges, Srta. Consuelo; Bermúdez de Castro Feijóo, Srta. Pilar; Bernar y de las Casas, D. Emilio; Bertrán y Musitu, D. José; Bériz, Marqués de; Beúnza Redín, D. Joaquín; Bibesco, Príncipe Antonio; Biblioteca del Museo de Arte Moderno; Biblioteca del Nuevo Club; Biblioteca del Palacio Nacional; Biblioteca del Senado; Bilbao, don Gonzalo; Birón, Marqués de; Bivona, Duquesa V. de; Blanco Soler, D. Luis; Bofill Laurati, D. Manuel (Barcelona); Bordejé Garcés, Federico; Bosch, D.^a Dolores T., viuda de; Bóveda de Limia, Marqués de; Bruguera y Bruguera, D. Juan; Byne, D. Arturo.

Cabarrús, Conde de; Cabello y Lapidra, D. Luis María; Cáceres de la Torre, D. Toribio; Calleja, D. Saturnino; Camino y Parladé, D. Clemente (Sevilla); Campillos, Conde de; Campomanes, D.^a Dolores P.; Canillejas, Marqués de; Cardona, Srta. María; Carles, D. D. (Barcelona); Caro, D. Juan; Carreras Obrador, D. José; Carro García, D. Jesús; Cartagena, Marqués de (Granada); Casa-Aguilar, Vizconde de; Casajara, Marqués de; Casa Puente, Condesa viuda de; Casa Torres, Marqués de; Casa Rul, Conde de; Casal, Conde de; Casal, Condesa de; Casino de Madrid;

Cascales Muñoz, D. José; Castañeda y Alcover, D. Vicente; Castell Bravo, Marqués de; Castellanos Arteaga, D. Daniel; Castillo, D. Antonio del; Cavestany y de Anduaga, D. Alvaro; Cavestany y de Anduaga, D. José; Cavestany y de Anduaga, D. Julio; Caviedes, Marqués de; Cayo del Rey, Marqués de; Ceballos, D. Antonio de; Cebrián, D. Luis; Cedillo, Conde de; Cenía, Marqués de; Cervantes y Sanz de Andino, D. Javier; Cerralbo, Marqués de; Céspedes, D. Valentín de; Cierva y Peñafiel, D. Juan de la; Cimera, Conde de la; Cincunegui y Chacón, D. Manuel; Círculo de Bellas Artes; Coll Portabella, don Ignacio; Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla; Compiani, D. José Eugenio, Buenos Aires; Conradi, D. Miguel Angel; Conte Lacave, D. Augusto José; Corbí y Orellana, D. Carlos; Coronas y Conde, D. Jesús; Corpa, Marqués de; Cortejarena, D. José María de; Cortés, D.^a Asunción; Cortezo y Collantes, D. Gabriel; Corral Pérez, D. Agustín; Correa y Alonso, don Eduardo; Cos, D. Felipe de; Coullaut Valera, D. Lorenzo; Crosa, D. Bernardo de S.; Cuba, Vizconde de; Cuesta Martínez, don José; Cuevas de Vera, Conde de; Chacón y Calvo, D. José M.^a; Champourcín, Barón de; Churruca, D. Ricardo.

Dangers, D. Leonardo; Demiani, Alfred; Des Allimes, D. Enrique; Díaz Agero, D. Prudencio; Díez, D. Salvador; Díez de Rivera, D. José; Díez de Rivera, D. Ramón; Domínguez Carrascal, D. José; Durán Salgado y Loriga, D. Miguel.

Echeandía y Gal, D. Salvador; Echevarría, D. Venancio (Bilbao); Eggeling Von, D.^a Ana María; Escoriaza, D. José María de; Escoriaza, D. Manuel; Escoriaza, Vizconde de; Escuela de Artes y Oficios Artísticos (Granada); Escuela de Artes y Oficios de Logroño; Escuela de Bellas Artes, de Olot; Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (Madrid); Escuela Superior del Magisterio; Esteban Collantes, Conde de; Estrada, Jenaro; Eulate de Urquijo, D.^a María de la Concepción; Ezquerria del Bayo, D. Joaquín.

Fernán-Núñez, Duque de; Fernán-Núñez, Duquesa viuda de; Fernández Alvarado, D. José; Fernández Ardevín, D. César; Fernández de Castro, D. Antonio; Fernández Clérigo, D. José María; Fernández de Navarrete, D.^a Carmen; Fernández Nóvoa, D. Jaime; Fernández Rodríguez, D. José; Fernández Sampey, D. Dionisio; Fernández Tejerina, D. Mariano; Fernández Villaverde, D. Raimundo; Ferrándiz y Torres, D. José; Ferrer y Güell, D. Juan; Figueroa, Marqués de; Foncalada, Condesa de; Fontanar, Conde de; Foronda, Marqués de; Fuentes, señora Rita Rosario.

Gálvez Ginachero, D. José; García Condoy, D. Julio; García Guereta, D. Ricardo; García Guijarro, D. Luis; García Gambón, D. José; García de Leániz, D. Javier; García Mercadal, D. Fernando; García Moreno, D. Melchor; García Palencia, señora viuda de; García Rico y Compañía; García de los Ríos, D. José María; García Sanchiz, D. Federico; García Tapia, D. Eduardo; Garnelo y Alda, D. José; Gascuñana Martín, D. Ramón; Gayangos, viuda de Serrano, D.^a María de; Gaytán de Ayala, D. Alejandro; Gil Delgado, D. Luis; Gil e Iturriaga, D. Nicolás María; Gil Moreno de Mora, D. José P.; Gimeno, Conde de; Giner Pantoja, D. José; Gómez Acebo, D. Miguel; Gomis, D. José Antonio; González Castejón, Marqués de; González y García, D. Generoso; González de la Peña, D. José; González Herrero, D. José; González Simancas, D. Manuel; Gordón, D. Rogelio; Gramajo, doña María Adela A. de; Gran Peña; Granda Buylla, D. Félix; Granja, Conde de la; Groizard Coronado, D. Carlos; Guardia, Marqués de la; Güell, Barón de; Güell, Vizconde de; Guillén, D. Julio; Guinard, D. Paúl; Guisasola, D. Guillermo; Gurtubay, D.^a Carmen; Gutiérrez y Moreno, D. Pablo.

Harris, D. Tomás (Londres); Heredia Spínola, Conde de; Hermoso, D. Eugenio; Herráiz y Compañía; Herrera, D. Antonio; Herrero, D. José J.; Hidalgo, D. José; Hoyos, Marqués de; Huerta, D. Carlos de la; Hueso Rolland, D. Francisco; Hueter de

Santillán, Marqués de; Huguet, D.^a Josefa; Hurtado de Amé-
zaga, D. Luis; Hyde Mr. James H.

Ibarra, Conde de (Sevilla); Ibarra y López de Calle, D. Anto-
nio de (Bilbao); Infantas, Conde de las; Instituto de Historia
del Arte de la Universidad de Tubingen; Institut of The Art
Chicago; Izquierdo y de Hernández, D. Manuel.

Jiménez de Aguilar, D. Juan; Jiménez García de Luna, don
Eliseo; Jura Real, Marqués de.

Kybal, D. Vlastimil.

Laan, D. Jacobo; La Armería, Vizconde de; Laboratorio de
Arte de la Universidad de Sevilla; Lafora y Calatayud, D. Juan;
Laiglesia, D. Eduardo de; Lamadrid, Marqués de; Lambertze
Gerviller, Marqués de; Lanuza, D. Adriano M.; Lapayese Bruna,
D. José; Laporta Boronat, D. Antonio; Laredo Ledesma, D. Luis
E.; Laufer, D. Carlos; Leguina, D. Francisco de; Leigh Bögh,
D.^a M. de; Leis, Marqués de; Leland Hunter, M. George; Lema,
Marqués de; Leyva, Conde de; Linaje, D. Rafael; Linares, don
Abelardo; Londaiz, D. José Luis; López-Fontana Arrazola, don
Mariano; López Robert, D. Antonio; López Rodríguez, don
Daniel; López Soler, D. Juan; López Suárez, D. Juan; López
Tudela, D. Eugenio; Luque, D.^a Carmen, viuda de Gobart; Lu-
xán y Zabay, D. Pascual.

Llanos y Torriglia, D. Félix de; Lloréns, D. Francisco.

Macaya, D. Alfonso; Macaya, D. Román; Maceda, Conde de;
Magdalena, D. Deogracias; Mambias, Vizconde de; Manso de
Zúñiga, D.^a Amalia; Marañón, D. Gregorio; Marco Urrutia,
D. Santiago; Marfá, D. Juan Antonio (Barcelona); Marichalar,
D. Antonio; Marín Magallón, don Manuel; Marinas, D. Ani-
ceto; Mariño González, D. Antonio; Marquina, Srta. Matilde;
Martí, D. Ildefonso; Martí Gispert, D. Pablo; Martí Mayobre,
D. Ricardo; Martínez Garcimartín, D. Pedro; Martínez de Hoz,
D.^a Julia Helena A.; Martínez y Martínez, D. Francisco; Mar-
tínez y Martínez, D. José; Martínez de Pinillos, D. Miguel;
Martínez Roca, D. José; Martínez de la Vega y Zegrí, D. Juan;
Mascarell, Marqués de; Massenet, D. Alfredo; Matas Pérez, don
Luciano; Matos, D. Leopoldo; Maura Herrera, D.^a Gabriela;
Maura Herrera, D. Ramón; Mayo de Amezúa, D.^a Luisa; Maz-
zucchelli, D. Jacobo; Medinaceli, Duquesa de; Megías, D. Ja-
cinto; Megías, D. Jerónimo; Meléndez, D. Julio B.; Meléndez,
D. Ricardo; Melo, D. Prudencio; Méndez Casal, D. Antonio;
Meneses Puertas, D. Leoncio; Mendizábal, D. Domingo; Mérida
y Díaz, D. Miguel de; Messinger, D. Otto E.; Miguel González,
D. Mariano; Miguel Rodríguez de la Encina; D. Luis; Miranda,
Duque de; Moisés, D. Julio; Molina, D. Gabriel; Moltó Abad,
D. Ricardo; Monge, D. Felipe L.; Monserrat, D. José María;
Monteflorido, Marqués de; Montenegro, D. José María; Mon-
tesión, Marqués de; Montortal, Marqués de; Montilla y Escu-
dero, D. Carlos; Mora y Abarca, D. César de la; Moral,
Marqués del; Morales, D. Félix; Morales, D. Gustavo; Morales
Acevedo, don Francisco; Morán, Catherine; Morenés y Arteaga,
Srta. Belén; Moreno Carbonero, D. José; Muguiro, Conde de;
Muguiro y Gallo, D. Rafael de; Muntadas y Rovira, D. Vicente;
Muñiz, Marqués de; Masaveu, D. Pedro (Oviedo); Murga, don
Alvaro de; Museo del Greco; Museo Municipal de San Seba-
stían; Museo Naval; Museo Nacional de Artes Industriales; Mu-
seo del Prado.

Nájera, Duquesa de; Nárdiz, D. Enrique de; Narváez y Ulloa,
D. Luis María; Navarro Díaz-Agero, D. Carlos; Navarro y Mo-
renés, D. Carlos; Navarro, D. José Gabriel; Navas, D. José Ma-
ría; Nelken, D.^a Margarita; Noriega Olea, D. Vicente.

Obispo de Madrid-Alcalá; Ojesto, D. Carlos de; Olanda, don
Luis; Olaso, Marqués de; Olivares, Marqués de; Ors, D. Eugenio
de; Ortiz y Cabana, D. Salvador; Ortiz Echagüe, D. Antonio;
Ortiz de la Torre, D. Eduardo.

Padul, Conde del; Palencia, D. Gabriel; Palmer, Srta. Marga-
ret; Páramo y Barranco, D. Anastasio; Pardiñas, D. Alejandro
de; Peláez, D. Agustín; Peláez Quintanilla, D. Luis; Pemán
y Pemartín, D. César; Penard, D. Ricardo; Peña Ramiro, Conde
de; Peñaflor, Marqués de; Peñuelas, D. José; Perera y Prats,
D. Arturo; Pérez Bueno, D. Luis; Pérez Gil, D. Juan; Pérez
Gómez, D. Eloy; Pérez Linares, D. Francisco; Pérez Maffei,
D. Julio; Picardo y Blázquez, D. Angel; Piedras Albas, Mar-
qués de; Pinazo, D. José; Pinohermoso, Duque de; Pío de Sa-
boya, Príncipe; Pittaluga, D. Gustavo; Plá, D. Cecilio; Polen-
tinos, Conde de; Pons, Marquesa de; Prast, D. Carlos; Prast,
D. Manuel; Pries, Conde de; Prieto, D. Gregorio; Proctor, don
Loewis J.

Quintero, D. Pelayo (Cádiz).

Rafal, Marqués del; Rambla, Marquesa viuda de la; Ramos,
D. Francisco; Ramos, D. Pablo Rafael; Real Aprecio, Conde del;
Círculo Artístico de Barcelona; Real Piedad, Conde de la;
Regueira, D. José; Remedios, Vizconde de los; Retana y Gam-
boa, D. Andrés de; Retortillo, Marqués de; Revilla, Conde de la;
Revilla de la Cañada, Marqués de; Rey Soto, D. Antonio; Riera
y Soler, D. Luis (Barcelona); Río Alonso, D. Francisco del;
Riscal, Marqués del; Roda, D. José de; Rodriga, Marqués de
la; Rodríguez, D. Antonio Gabriel; Rodríguez, D. Bernardo;
Rodríguez Delgado, D. Joaquín; Rodríguez Hermanos, R.; Ro-
dríguez Mellado, D.^a Isabel; Rodríguez de Rivas y de Navarro,
D. Mariano; Rodríguez Rojas, D. Félix; Romana, Marqués de la;
Rosales, D. José; Roy Lhardy, D. Emilio; Ruano, D. Francisco;
Ruiz Balaguer, D. Manuel; Ruiz Carrera, D. Joaquín; Ruiz
Messeguer, D. Ricardo; Ruiz y Ruiz, D. Raimundo; Ruiz Se-
nén, D. Valentín; Ruiz, V. de Ruiz Martínez, D.^a María.

Saco y Arce, D. Antonio; Sáenz de Santa María de los Ríos,
D. Luis; Sáinz y de la Cuesta, D. Enrique; Sáinz de los Terreros,
D. Carlos; Sáinz Hernando, D. José; Sáinz de los Terreros, don
Luis; Salobral, Marquesa del (Jerez de los Caballeros); Saltillo,
Marqués del; San Alberto, Vizconde de; San Esteban de Ca-
ñongo, Conde de; San Juan de Piedras Albas, Marqués de;
San Pedro de Galatino, Duquesa de; Sánchez Carrascosa, don
Eduardo; Sánchez Cantón, D. Francisco J.; Sánchez Cuesta,
D. León; Sánchez Guerra Martínez, D. José; Sánchez de León,
D. Juan (Valencia); Sánchez Pérez, D. José Augusto; Sánchez
de Rivera, D. Daniel; Sanginés, D. José; Sanginés, don Pedro;
Sangro y Ros de Olano, D. Pedro; Santibáñez, D.^a Matilde
D. R. de; Santa Elena, Duquesa de; Santa Lucía de Cochan;
Marqués de; Santo Mauro, Duquesa de; Sanz, D. Luis Felipe;
Saracho, D. Emilio; Sardá, D. Benito; Sastre Canet, D. Onofre;
Schalburg, D.^a Sigrun; Scherer, don Hugo; Schlayer, D. Félix;
Schumacher, D. Adolfo; Schwartz, D. Juan H.; Segur, Barón
de; Sentmenat, Marqués de; Sert, D. Domingo; Serrán y Ruiz
de la Puente; D. José; Snumacher, D. Oscar; Sicardo Jiménez,
D. José; Silvela, D. Jorge; Silvela y Casado, D. Mateo; Silvela
Corral, D. Agustín; Sirabegne, D. Luis; Sizzo-Noris, Conde de;
Solaz, D. Emilio; Soler y Damians, D. Ignacio; Sorribes, D. Pedro
C.; Sota Aburto, D. Ramón de la; Sotomayor, Duque de; Suárez-
Guanes, D. Ricardo; Suárez Pazos, D. Ramón; Sueca, Duquesa de.

Tablantes, Marqués de (Sevilla); Taboada Zúñiga, D. Fer-
nando; Tejera y Magnin, D. Lorenzo de la; Terol, D. Eugenio;
Thomas, Mr. H. G. (Cambridge); Tierno Sanz, Vicente; Toca,
Marqués de; The New-York Public Library (New-York); Tormo,
D. Elías; Torralba, Marqués de; Torre Arias, Condesa de; Torre
de Cela, Conde de la; Torrecilla y Sáenz de Santa María, D. An-
tonio de; Torrejón, Condesa de; Torrellano, Conde de; Torre y
Angolotti, D. José María de; Torres Reina, D. Ricardo; Torres
de Sánchez Dalp, Conde de las; Tovar, Duque de; Trauman,
D. Enrique Travesedo y Fernández Casariego, D. Francisco;
Trenor, D. Fernando.

Ullmann, D. Guillermo; Universidad Popular Segoviana;
Urcola, D.^a Eulalia de; Urquijo, D. Antonio de; Urquijo, Conde
de; Urquijo, D. José María de; Urquijo, Marquesa de; Urquijo,
Marqués de; Urquijo, D. Tomás de; Urzáiz y Salazar, D. Isi-
doro de.

Vado, Conde del; Valdeiglesias, Marqués de; Valderrey, Mar-
qués de; Valero de Bernabé, D. Antonio; Valle y Díaz-Uranga,
D. Antonio del; Valle de Pendueles, Conde de; Vallengano, Conde
de; Vallespinosa, D. Adolfo; Vallín, D. Carlos; Van Dulken, D. G.;
Varela, D. Julio; Vega de Anzó, Marqués de la; Vega Inclán,
Marqués de la; Vegue y Goldoni, D. Angel; Velada, Marqués de;
Velarde Gómez, D. Alfredo; Velasco y Aguirre, D. Miguel;
Velasco, D.^a Manuela de; Velasco, Srta. Rosario de; Velasco
y Sánchez Arjona, D. Clemente de; Veragua, Duque de; Verás-
tegui, D. Jaime; Verdeguer, D. Pablo; Verretera Polo, D. Luis;
Victoria de las Tunas, Marqués de; Viguri, D. Luis R. de; Vila-
nova, Conde de; Villa Antonia, Marqués de; Villatorcas, Mar-
quesa de; Villagonzalo, Conde de; Villahermosa, Duque de;
Villa-Urrutia, Marqués de; Villar Grangel, D. Domingo; Villa-
res, Conde de los; Villarrubia de Langre, Marqués de; Viudas
Muñoz, D. Antonio.

Weibel de Manoel, D. Eduardo; Winstein, D.^a Alice; Weissber-
ger, D. Herberto; Weissberger, D. José.

Yárnoz Larrosa, D. José; Yecla, Barón de.

Zarandieta y Miravent, D. Enrique; Zárata, D. Enrique
(Bilbao); Zenete, Condesa de; Zomeño Cobo, D. José; Zomeño
Cobo, D. Mariano; Zubiría, Conde de; Zuloaga, D. Juan; Zumel,
D. Vicente; Zurgena, Marqués de.

EDITORIAL LABOR, S. A.

MADRID - AYALA, 49, DUPL.

**LA CASA EDITORIAL
MÁS IMPORTANTE DE ESPAÑA**

**COLECCIÓN LABOR - BIBLIOTECA
DE INICIACIÓN CULTURAL - MÁS DE**

300

VOLÚMENES PUBLICADOS

**ARTE-LAS GALERÍAS DE EUROPA EN COLORES
GOYA-JOYAS DE LA PINTURA RELIGIOSA**

HISTORIA DEL ARTE LABOR

**14 VOLÚMENES CON CERCA DE 600
ILUSTRACIONES CADA UNO,
LUJOSAMENTE ENCUADERNADOS**

**HISTORIA DEL ARTE LABOR
ACTUALMENTE EN PUBLICACIÓN**

SE SIRVE EL CATÁLOGO GRATIS

Pérez de León

Fotografía Artística
al óleo

MADRID
Carrera de San Jerónimo, 32
Teléfono 18645

MUEBLES Y
DECORACIÓN

S. Santamaría y C^{ía}

Jovellanos, 5
Teléfono 11258
MADRID

T MUEBLES

O modernos y de estilo
R DECORACIÓN

R
E
S
EXPOSICIÓN:
Ríos Rosas, 26
Tel. 50532
MADRID

Arxiv "MAS"

EL MÁS
IMPORTANTE ARCHIVO
de fotografía artística
en España
PINTURA — ESCULTURA
ARTES INDUSTRIALES, ETC.

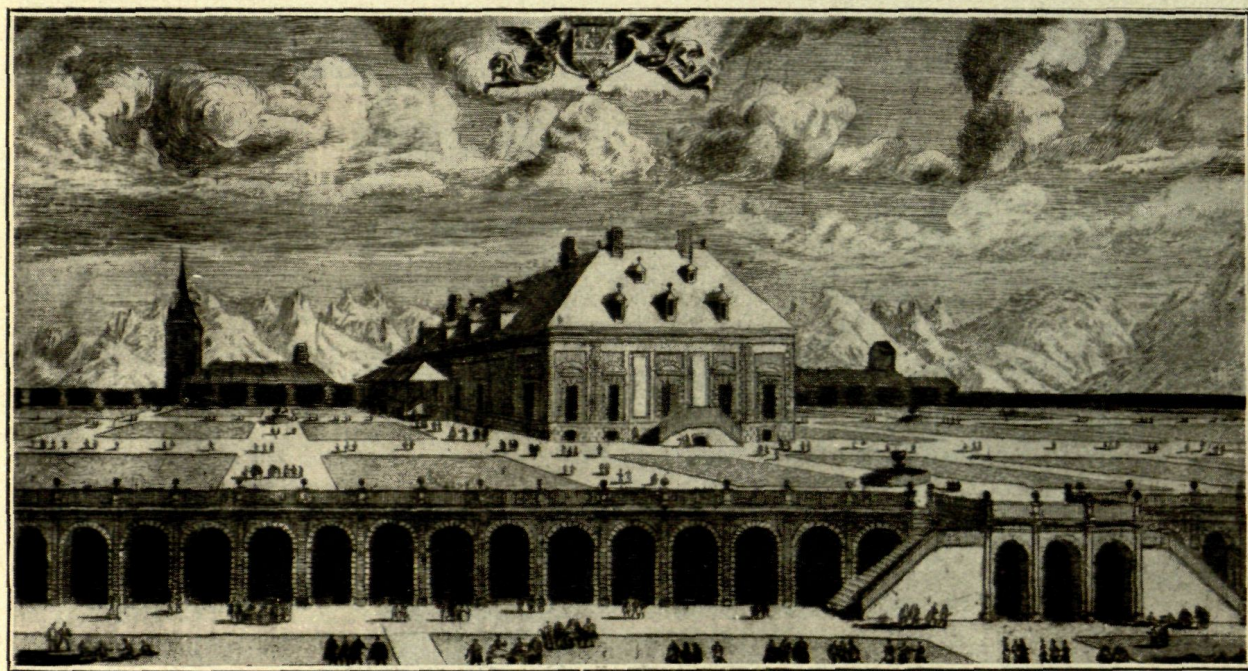
Frenería, 5
BARCELONA

EL PALACIO DE LA ZARZUELA

POR JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

TAL vez se tache de hiperbólica la designación de palacio atribuida al caserón de esta vieja propiedad campestre descrita con tal nombre por Ponz y otros escritores, que, distante una legua al Oeste del Pardo y constituyendo uno de sus

Concejo de Madrid al Alcalde de El Pardo sobre la corta de leña y caza, y en 1497, refiriéndose a su amojonamiento, como más adelante, en 1626, tratándose de la reparación de un puente, lo cual nos indica estaba destinada esta posesión al ejercicio de la caza como los



Palacio de la Zarzuela, hacia 1665. Por Meunier.

(Museo Municipal de Madrid.)

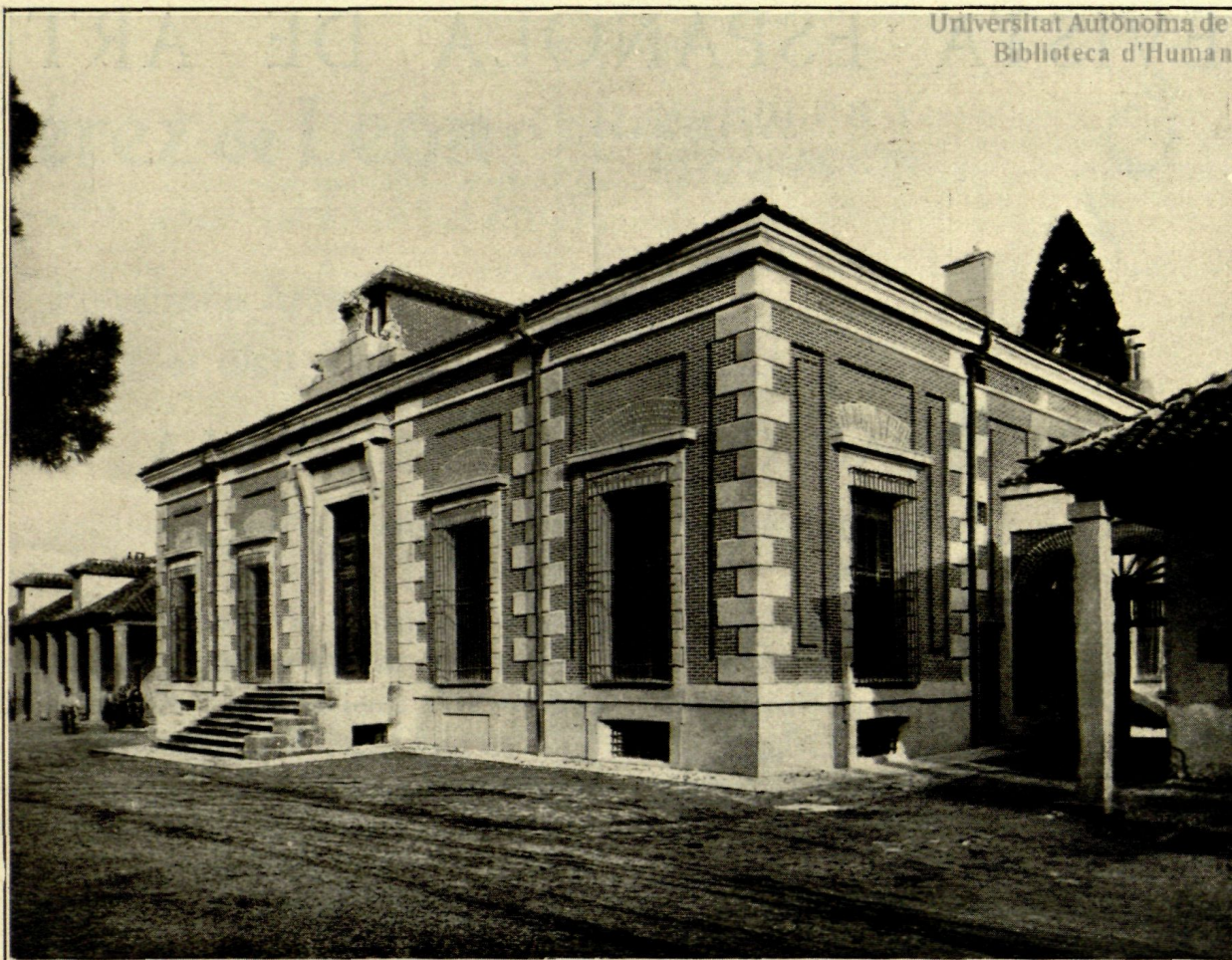
cuarteles, mandara construir al arquitecto Juan de Aguilar, el Infante D. Fernando en 1636 (1), del cual la adquirió su hermano el Rey Felipe IV.

Anteriormente, en 1493, se denominaba Dehesa de la Zarzuela en las comunicaciones del

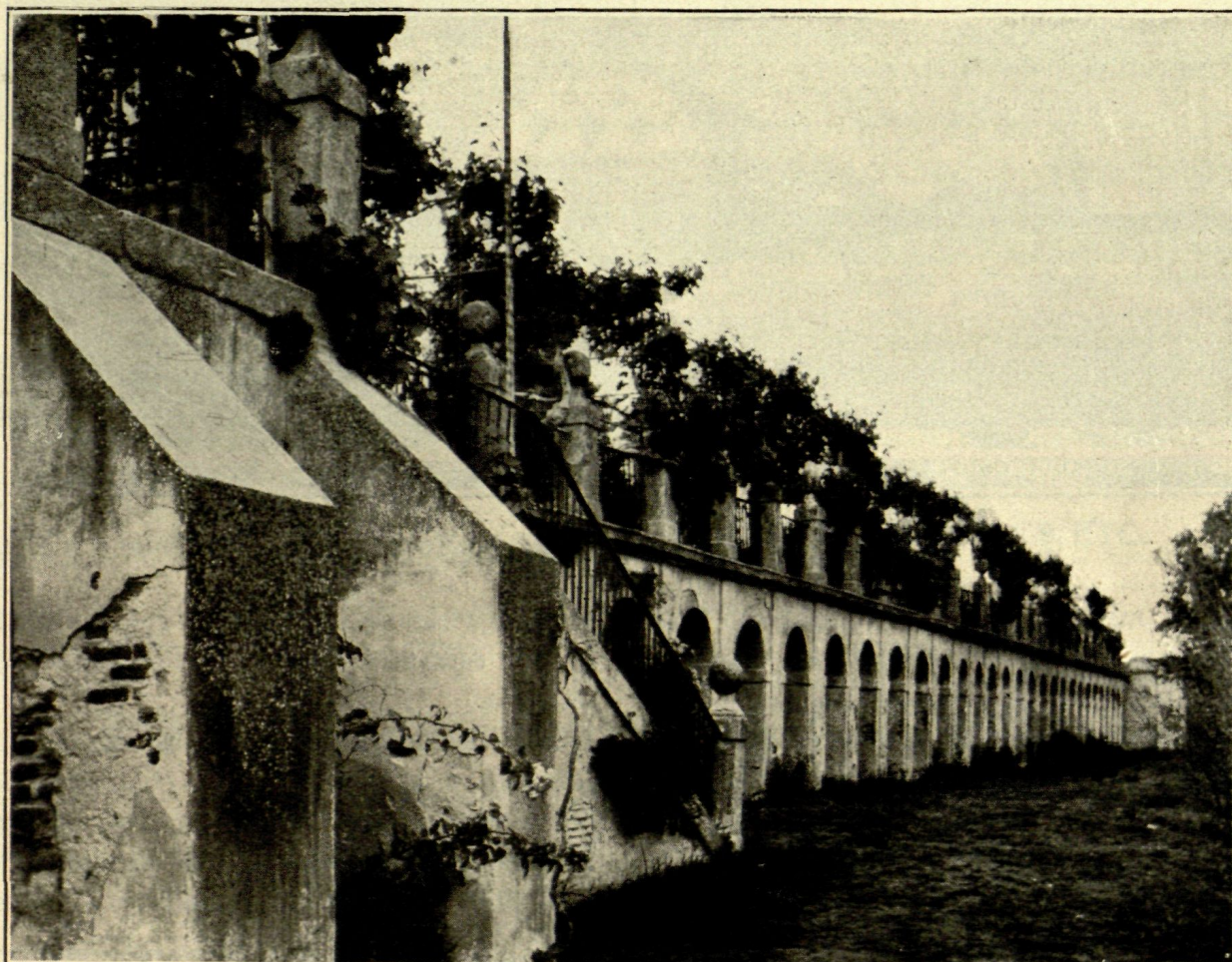
(1) En 1639, según datos del Archivo Municipal, se comprometía Juan de Aguilar, maestro de obras, a acabar la Casa Real de la Zarzuela.

otros cuarteles de El Pardo, al que bautizarían por su espesura y zarzas con el nombre de Zarzuela.

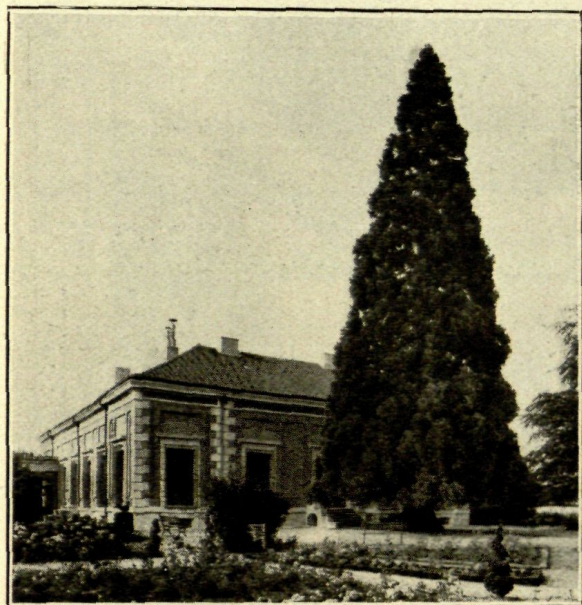
Recorriendo las amplias salas de elevadas techumbres de este caserón y contemplándolo desde la balaustrada del jardín alto, en comunicación con el bajo por unas escalinatas de dos tramos, terraza sostenida por numerosas



Palacio de la Zarzuela. Fachada principal.



Palacio de la Zarzuela. La terraza desde el Jardín bajo.



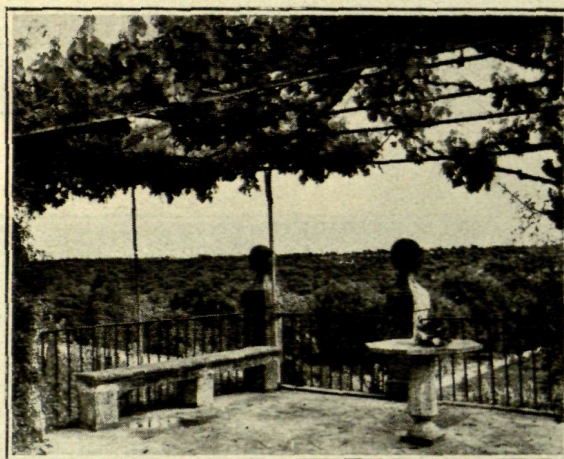
Palacio de la Zarzuela. Fachada posterior.

bóvedas, la hipérbole de palacio nos parece casi justificada, sobre todo al llegar la primavera con su profusión de flores encanto de la vista y perfume del ambiente. Es entonces cuando nos hace recordar las fiestas de Corte que reinando Felipe IV tuvieron lugar en un pequeño teatro dentro de su recinto, donde brillaron la célebre Calderona y la eminente María de Córdoba, vulgarmente llamada la bella Amarilis, mujer de Andrés Vega, autor de comedias y empresario de compañías, tablado donde hicieron su primera aparición las funciones de recitado y canto que tomaron el nombre de zarzuelas por este paraje, pudiéndose citar entre las más conocidas de las estrenadas allí, *El laurel de Apolo* y *La púrpura de la Rosa*, de Calderón.

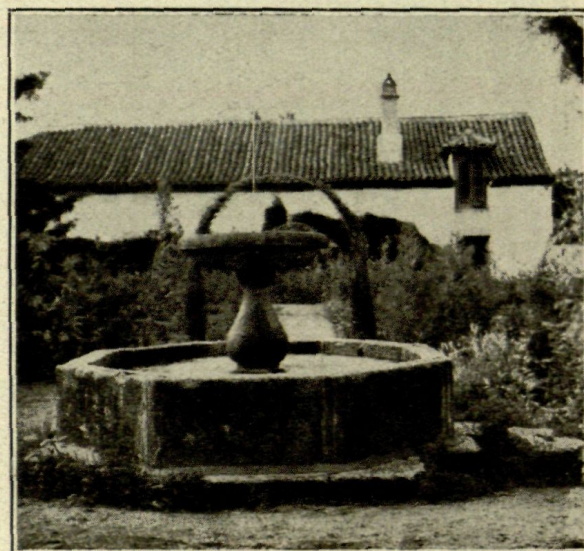
Entre las 16 láminas de Madrid grabadas al aguafuerte por Meunier, hay una de la Zarzuela vista desde el jardín bajo. Sobre la terraza se destaca el palacio con sus cantones y cornisas de granito, almohadillados en los ángulos y sus cinco huecos en la fachada principal. Aun se

conservan, aunque algo mutilados, el canastillo y los dos jarrones que, unidos por guirnaldas, servían de remate al edificio. Este detalle hace dudar si sufrió restauración reinando Carlos IV, por ser del gusto de su época; pero ha de recordarse que dichas láminas debieron grabarse por el año 1665 de dibujos directos del natural, en algunas de las cuales agrupaciones de figuras, con trajes de aquel tiempo dan gran animación al conjunto, recordando el estilo empleado en vistas análogas de mano de Stefano de la Bella. En 1707 se publicó una copia de ellas en Leyden, con texto francés atribuido a D. Juan Alvarez de Colmenar, con el título de *Les Delices de l'Espagne y du Portugal*, en la que hay las mismas 16 láminas correspondientes a Madrid. Aunque discretas estas copias, no tienen el sabor de época de las otras.

A título de curiosidad, pues carece de valor documental, citaremos lo que un viajero francés en 1784, el conocido por Marqués de Langle, escribió a propósito de esta finca que denomina la *Sarsuela* donde casi seguramente no pondría los pies, pero de la cual tal vez oyera hablar a algún medroso habitante de la



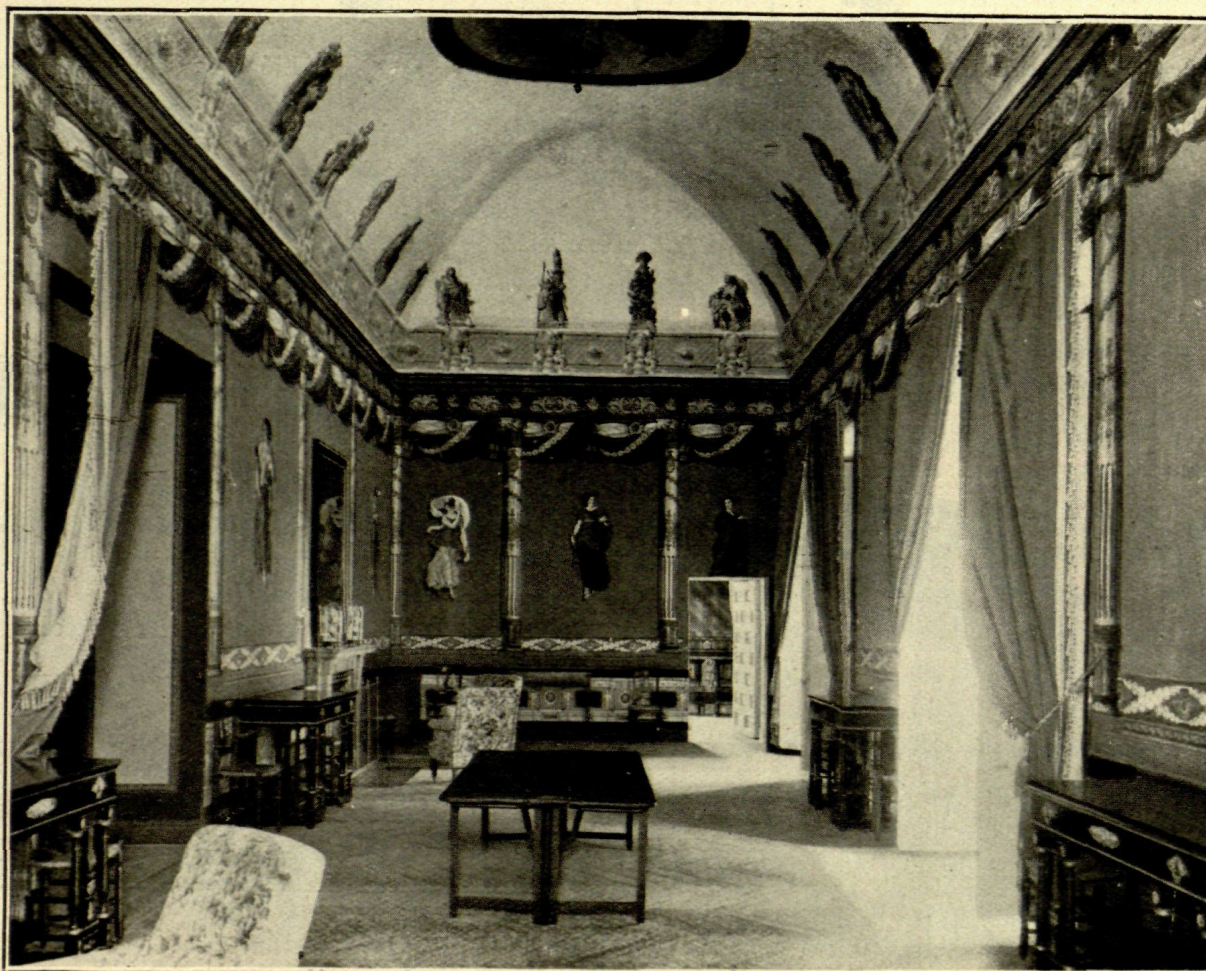
Palacio de la Zarzuela. Balcón de la terraza.



Palacio de la Zarzuela. Fuente de la terraza.

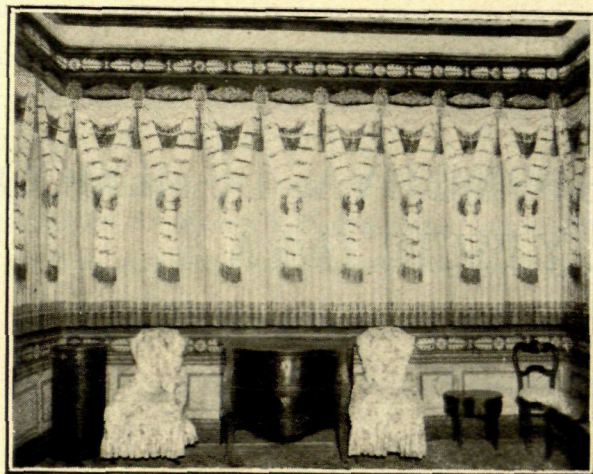


Palacio de la Zarzuela. Vestibulo.



Palacio de la Zarzuela. Comedor.

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE



Palacio de la Zarzuela. Tocador.

corte. «Se podría hacer de la *Sarsuela* un palacio encantado; pero el parque, los jardines, las construcciones, todo se derrumba. Nadie se atreve a habitarlo porque, tan pronto suena la media noche, una multitud de espíritus se reúne allí para hablar, reír y bailar.» Bien se advierte en esto la España de Goya con sus brujas, duendes y exorcismos.

El interior de este palacio, con sus paredes blanqueadas, estuvo cerca de dos centurias decorado con lienzos, según inventarios palatinos, y hasta el 1774, nos dice Ponz, figuraban cacerías y países de autores flamencos, como Frans Snyders y Pablo de Vos, el Brueghel, representando una boda de aldeanos (n.º 1438 del Museo del Prado), varios de Rubens y algún Bosco. Entre los 64 cuadros que, según Madrazo, colgaban en 1794 en el dormitorio, pieza de paso, gabinete, oratorio y otras cuatro habitaciones, había otros de Carreño y Blas del Prado.

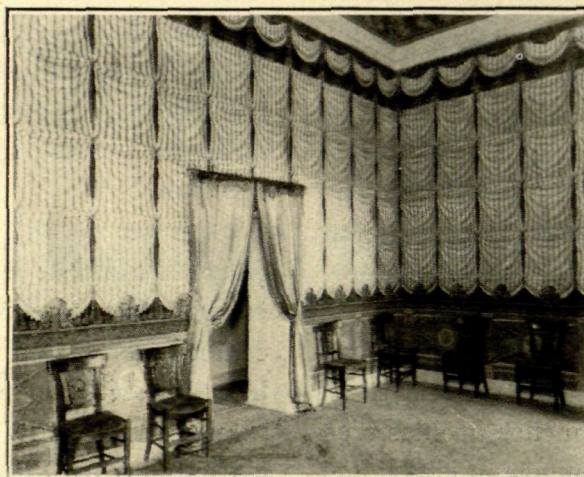
En la actualidad revisten sus paredes papeles pintados de la época de Fernando VII, que es quien reparó, tras su destierro de Valencey, los desperfectos causados en las posesiones de la Corona por los franceses. Se dice fueron fa-

bricados en Madrid en aquel tiempo en que hizo furor esta moda importada de Francia, juzgándola beneficiosa por su baratura y limpieza, comparada con la decoración de tapices usada hasta entonces, que muchas casas ricas poseedoras de ellos no vacilaron en cambiar sin bonificación por tales papeles, no necesitados de vigilancia para su conservación. Sean o no españoles, es difícil ya encontrar una serie de salones con un empapelado tan completo como éste, un poco chillón si se quiere y con el gusto decadente de ese período; papeles tan en boga hace unos años en países extranjeros, hasta el punto de haberse publicado diversas obras sobre los mismos. El mobiliario actual, fernandino,

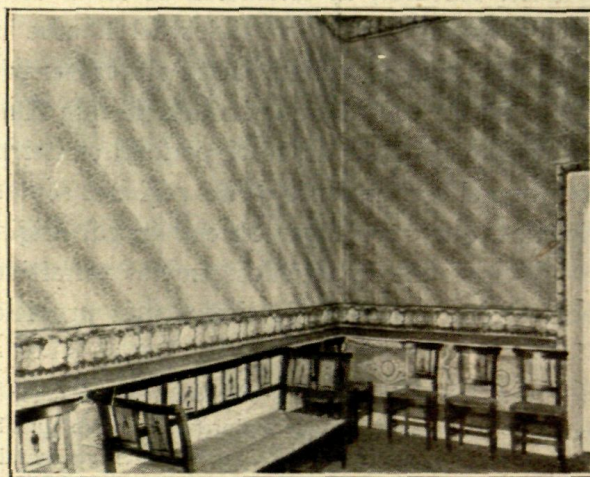
es sencillo y guarda relación con el destino reservado a esta finca: el de pasar unas horas en el campo. Recientemente ha sufrido una restauración cuidadosa.

Pensar que tan bello lugar está cerrado al público, cuando el espíritu imperante es el de rectificación de lo pasado, si ello es en beneficio de la cultura, es algo que no se explica. Esperemos

que pronto, realizados los pocos y fáciles detalles que faltan, se dará la orden de apertura.



Palacio de la Zarzuela. Gabinete.



Palacio de la Zarzuela. Gabinete.

NOTAS SOBRE LAS CULTURAS PRIMITIVAS DE MÉXICO:
SU ARQUITECTURA Y ESCULTURA

TEOTIHUACÁN - CHICHEN ITZÁ - UXMAL (1)

POR JOAQUÍN VAQUERO

ARQUITECTO

HAREMOS una breve reseña sobre los remotos pobladores del Continente Americano, ya que hemos de referirnos a su arquitectura y escultura.

Hay quien apoya la creencia de que América estuvo en un tiempo comunicada con Europa y Africa por la Atlántida, y que a través de ella llegaron sus primeros pobladores; quién supone que éstos entraron cruzando el Estrecho de Behring, por la cadena de las Islas Alautianas, y hasta quien afirma que la población americana es puramente aborígen.

Nada se sabe en concreto. No obstante, hay razones para pensar con mayor fundamento en la procedencia asiática de aquellos pueblos o en la aparición de un grupo humano en el NO. del Continente americano o en el NE. del Asiático, que poblara al mismo tiempo algunas regiones de Asia y de América, pues el parentesco étnico entre el hombre americano y el asiático es indudable. Además, la Atlántida se sitúa en el período terciario, y los vestigios del hombre no aparecen, como es sabido, hasta el cuaternario.

Sólo puede considerarse indudable que América estuvo poblada desde el período cuaternario y que el enfriamiento de las regiones septentrionales, que tuvo lugar en esa época, originó las emigraciones de aquellos pueblos primitivos hacia el Sur en busca de climas más propicios

para la vida, quedando, sin embargo, establecidos definitivamente algunos núcleos en las regiones frías, de los cuales descienden los esquimales.

Las investigaciones científicas aportan gran cantidad de datos que permiten conocer el camino que siguieron estas tribus en su larga emigración hacia el Sur, los lugares en que se establecieron y cómo se desarrollaron sus diversas culturas.

Tres son las inmigraciones más importantes en el territorio de México. La primera, cuya extensión cultural sólo se conoce por los restos de cerámica encontrados, es la de los Arcaicos, que llegando del Norte por la parte occidental se establecen en la región que comprende hoy los Estados de Nayarit, Jalisco, Colima y Michoacán, hasta el río Mexcala. Se extienden luego hacia el Este por la zona comprendida entre los ríos Lerma y Mexcala, llegan al centro y después siguen el curso del río Pánuco hasta llegar a la costa del Golfo de México. Sus construcciones primitivas han desaparecido casi por completo, y sólo tenemos como vestigios de estos primeros pobladores, objetos de barro.

* * *

La segunda inmigración es la de los Nahoas. Fué avanzando de Norte a Sur, siguiendo las dos vertientes de la Sierra Madre Occidental. La rama que va al interior penetra en la Masa Central, atraviesa la región desierta del Bolsón de Hapimí y se extiende por lo que hoy son los Estados de Durango y Zacatecas, hasta llegar

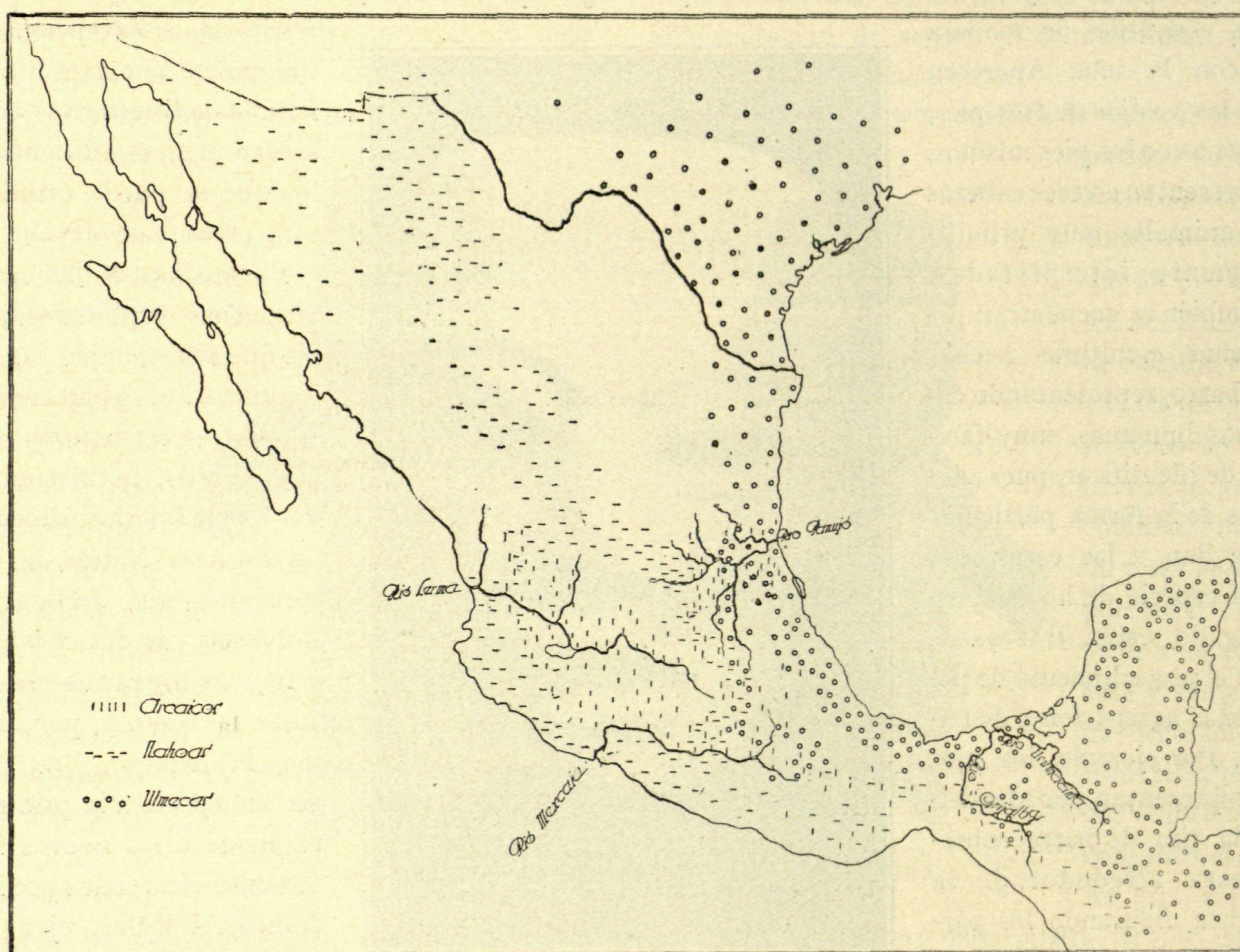
(1) Este artículo resume los estudios realizados por el Arquitecto D. Joaquín Vaquero durante el viaje que ha llevado a cabo con motivo del Concurso Internacional del Faro de Colón, en el cual obtuvo el tercer premio en colaboración con el Sr. Moya.

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

a Jalisco y Michoacán, en donde encuentra a los Arcaicos. Aquí se dividen los Nahoas en dos ramas, una que se dirige hacia la costa del Pacífico y sigue luego al Sur hacia Centro América, y la rama que va hacia el Este, dejando un núcleo de Arcaicos en Michoacán y yendo luego por Guanajuato, Querétaro y México hacia el

México llegan hasta la cuenca del río Pánuco. Estos pobladores son los Ulmecas, que son probablemente los Moint-Builders o constructores de montículos de los Estados orientales de América del Norte.

En el Pánuco se dividen. Unos se mezclan con los Arcaicos establecidos allí, y constituyen



Esquema de las tres inmigraciones más importantes.

Sudeste, dejando otro pequeño núcleo de Arcaicos al Este, que en parte se someten a los Nahoas y en parte se refugian en la Sierra de Querétaro. Los Nahoas siguen avanzando hacia el Sur, vuelven a encontrar en la cuenca del río Mexcala a la otra rama que había descendido por la costa del Pacífico y siguen hacia Centro-América, mezclándose con los pueblos Arcaicos existentes.

La tercera inmigración es la que procede de los valles del Misury del Ohio y del Mississipi, y descendiendo por la parte Norte del Golfo de

la civilización Totonaca. Otro grupo remonta el curso del Pánuco y llega hasta el centro, mezclándose en Guanajuato, Querétaro y México con los Nahoas, fundando la civilización Tolteca, y siguiendo luego hacia el Sur hasta Oaxaca, encontrando a los Arcaicos y Nahoas y fundando las civilizaciones Zapoteca y Mixteca.

Otros Ulmecas siguen recorriendo la costa del Golfo de México por los Estados de Veracruz, Tabasco y Campeche, desviándose algunos por el curso del río Grijalva y el resto por el Usumacinta, llegando hasta Chiapas y Centro-América,

en cuya región forman la cultura Maya, y siguiendo luego la costa oriental de la península de Yucatán, ganan de nuevo la costa del Golfo y crean un nuevo centro de cultura Maya.

* * *

La escultura arcaica la conocemos a través de su cerámica tosca y decorada con motivos rayados con útiles de madera o con la uña. Aparecen ya las vasijas de tres pies, cuya asa o los pies mismos, representan a veces cabezas de animales muy primitivamente interpretadas. También se encuentran pequeñas esculturas hechas en barro, representando cabezas humanas, muy fáciles de identificar, pues además de la forma particular que dan a las caras, con una especie de hocico prolongado, están trabajadas por el procedimiento de pequeñas agregaciones de barro. Por ejemplo, los ojos se representan por una delgada tira de barro sobrepuesta alrededor de la cuenca, figurando los párpados, o con una especie de lenteja con una incisión alargada. Se han encontrado también algunas de cuerpo entero, casi desnudo, con la cabeza adornada con una especie de turbante. La arquitectura arcaica, como queda dicho, ha desaparecido casi por completo. Sin embargo, en las cercanías de la ciudad de México se ha explorado debajo de una capa de lava, encontrándose un edificio arcaico que se puede considerar como el arquetipo de los edificios de la cultura tolteca.

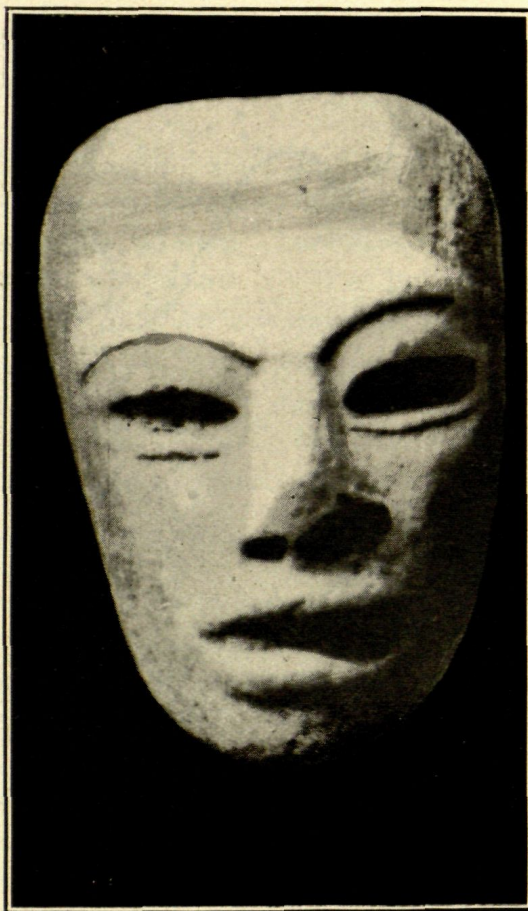
Es un edificio de planta circular que consta de cinco troncos de cono superpuestos, y cuya altura total es de 24 metros. Tiene restos de

escalinatas adosadas en la misma forma, que luego las tuvieron todos los edificios de las restantes culturas precolombianas.

* * *

Los Nahoas empezaron por hacer evolucionar la cultura arcaica, pero imponiendo su religión y su idioma, que se extendió por todo el territorio, a excepción de Chiapas y Yucatán. En el Estado de Guerrero se conservan algunos edificios en los que se puede estudiar esta primera evolución.

En muchas de las construcciones exploradas, de las que son ejemplo las de Teotihuacán, se han encontrado tres estructuras superpuestas, permitiendo ver que la inferior presenta un carácter Nahoá; la intermedia, que declara la influencia de los pueblos Ulmecas llegados de la costa del Golfo y, por último, la exterior, que por ser semejante a la primera responde a las nuevas invasiones efectuadas por los Nahoas. Un claro ejemplo de esto es la Pirámide o Templo de Quetzalcoatl en Teotihuacán.



*Escultura antropomorfa del tipo teotihuacano.
(Col. Vaquero.)*

La cerámica nahoa se caracteriza por sus dibujos geométricos y grecas.

Los Ulmecas trajeron una cultura muy superior a los pueblos anteriores, y sus elementos esenciales fueron el Calendario y los cultos que con él estaban relacionados. Imponen este calendario y estos cultos en todas partes, pero conservando el idioma Nahoá. Aparecen entonces las representaciones de divinidades y de figuras humanas en los monumentos, viéndose en ellas la evolución del traje, y se encuentra ya siempre el culto a Quetzalcoatl, representado por

muy diversas formas de serpiente emplumada.

Sus edificios varían mucho según el clima y los materiales de cada región, pero ya se establecen los tipos que, con ligeras variaciones, dominan en todas sus ciudades, a saber: distribución de edificios alrededor de plazas o patios cuadrados; basamentos piramidales escalonados; grandes escalinatas adosadas. Los detalles, en cambio, son completamente distintos de unas regiones a otras. Como tipo de las ciudades toltecas, estudiaremos la más interesante de todas, que es Teotihuacán, situada a 45 km. hacia el NE. de la capital de México.

He visitado estas ruinas en el año 1930. Después de haber seguido con interés los estudios y trabajos publicados sobre la exploración y reconstrucción de esta ciudad, y de conocer gran número de fotografías de cada monumento y de sus conjuntos, puedo afirmar que no sospechaba, ni remotamente, la impresión de belleza que estas ruinas producen en su contemplación directa. La deformación que siempre da el aparato fotográfico, exagerando las perspectivas y reduciendo los últimos términos, destruye por completo su grandiosidad.

La llegada a la Ciudad de los Dioses por la carretera que avanza hacia la Pirámide del Sol, el descenso a lo largo de la calle de los Muertos y el conjunto desde lo alto de la Ciudadela, son impresiones de una intensidad indescriptible. Los arquitectos de Teotihuacán poseían, a mi modo de ver, un sentido de la dimensión y de la proporción muy superior a cualesquiera otros

del antiguo México. En cuanto a belleza puramente arquitectónica, prescindiendo de la ornamental, solamente pueden compararse a éstos algún edificio de Mitla (Oaxaca), como el edificio principal del grupo de las columnas, y alguno de Yucatán, como el Templo de los Guerreros, en el que está bien clara la influencia tolteca. Sus formas, de un perfecto equilibrio, dan una sensación de reposo y de eternidad, que impresionan profundamente.

En estos edificios ha existido la única preocu-

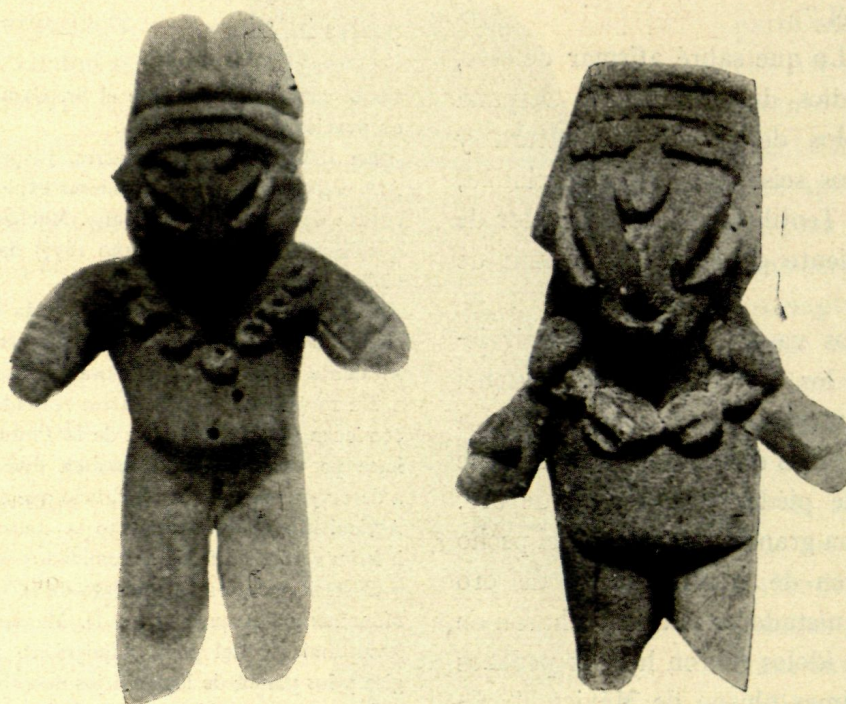
pación de dimensionar, al contrario de lo que sucede con los edificios de la cultura Maya, en los que a veces se ha olvidado esta cualidad, dando toda la importancia e interés a su profusa y simbólica decoración. Contribuye a dar emoción al conjunto, el color gris, rojizo

y a veces rojo oscuro de la piedra, de que están hechos los edificios, en medio de la gama de pardos de las montañas que rodean al Valle.

* * *

Las primeras noticias que tenemos sobre Teotihuacán nos las dan los cronistas que, como Fray Bernardino de Sahagún, Torquemada, Clavijero, Mendieta, etc., nos han dejado descripciones que pueden dar una idea del estado en que los conquistadores encontraron estas ruinas.

Sahagún: "Allí también se enterraban los principales señores sobre cuyas sepulturas se mandaban hacer túmulos de tierra, que hoy se ven todavía, y parecen como montecillos hechos a mano, y aun se notan todavía los hoyos de



Estatuillas de tipo arcaico. (Col. de D. Pío del Río-Hortega.)

donde sacaron dichas piedras o peñas de que se hicieron los túmulos; y los que hicieron al Sol y a la Luna son como grandes montes edificados a mano, que parecen ser naturales y no lo son..."

Mendieta: "... hay muchos templos o teucuales de éstos, digo las plantas de ellos o cepas, y en particular uno de mucha grandeza y altura, y en lo alto de él está todavía tendido un ídolo de piedra que yo he visto y por ser tan grande no ha habido manera para lo bajar de allí y aprovecharse de él."

Torquemada: "Lo que sabré afirmar de esto, es, que estos indios de esta Nueva España tenían dos templos de grandísima altura y grandeza edificados seis leguas de esta ciudad, junto a San Juan Teotihuacán... y alrededor de ellos hay otro asiento de otros, que pasan de dos mil..."

Clavijero: "Estos vastos edificios que sirvieron de modelo a los demás templos de aquel país, estaban consagrados uno al Sol y otro a la Luna, representados en dos ídolos de enorme tamaño hechos de piedra y cubiertos de oro. El del Sol tenía una gran concavidad en el pecho y en ella la imagen de aquel planeta, de oro finísimo. Los conquistadores se aprovecharon de aquel metal y los ídolos fueron hechos pedazos por orden del primer obispo de México..."

* * *

Hemos llegado al conocimiento de estas ruinas gracias a los constantes trabajos que desde mediados del pasado siglo han sido efectuados por investigadores eminentes, trabajos que habrán de continuar hasta explorar muchos montículos que todavía guardan su misterio (1).

(1) En 1864 la Comisión Científica de Pachuca, bajo la dirección del Ingeniero D. Ramón Almaraz, hizo el primer estudio serio de las ruinas, que aportó valiosos conocimientos, principalmente en lo que se refiere al plano de la ciudad arqueológica.

En 1877 D. Gumersindo Mendoza publica en los "Anales del Museo Nacional" un trabajo sobre Teotihuacán, con nuevos y más exactos estudios, y ya declara la existencia de estructuras superpuestas, aunque fundado probablemente en una base falsa. Esta existencia de estructuras superpuestas

EL ACTUAL TEOTIHUACÁN.

Los edificios no explorados aún, se manifiestan en forma de montículos redondeados y cubiertos de espesa vegetación. Estos montículos señalan únicamente los edificios de grandes dimensiones. Los pequeños apenas se acusan al exterior, y es necesario excavar para encontrar sus estructuras. Estos montículos han sido formados al derribarse las construcciones sobre sus basamentos, o bien las partes superiores y los tableros que decoraban los taludes sobre sus partes inferiores.

tas la confirma más tarde el Sr. Gamio, después de hacer excavaciones estratigráficas.

En 1884 D. Leopoldo Batres, Inspector de Monumentos Arqueológicos, inicia las primeras exploraciones oficiales por cuenta del Gobierno mexicano. Muchas de las afirmaciones que hace en su informe (año 1877) han resultado erróneas al hacer posteriores estudios.

D. Antonio García Cubas continúa en 1895 las exploraciones. Descubre partes de las aristas y escalinatas de la Pirámide de la Luna y explora un montículo.

En 1905 D. Leopoldo Batres reanuda las exploraciones y comienza la reconstrucción de la Pirámide del Sol. Además hace pequeñas exploraciones en diversos lugares. Vuelve a descubrir pinturas en el edificio que él llamó Templo de la Agricultura, y lleva a efecto la consolidación de la parte inferior de los edificios denominados subterráneos.

Posteriormente se hizo cargo de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos D. Manuel Gamio. Dispuso el levantamiento del plano topográfico de la zona arqueológica y los planos de los edificios descubiertos.

La zona arqueológica comprende una extensión de cerca de doscientas hectáreas. El levantamiento topográfico con curvas de nivel cada metro fué llevado a cabo por los Ingenieros D. Luis Artigas y D. Rodrigo Pérez Ayala. Con este plano como base se hicieron varias maquetas de conjunto, hasta estudiar una reconstrucción total de la Ciudad Arqueológica, guiándose por los fragmentos descubiertos de algunos de los monumentos.

La Dirección de Antropología bajo la dirección de D. Manuel Gamio, publicó en 1922 un extenso libro titulado *La población del Valle de Teotihuacán*, que hace un estudio muy documentado y completo de esta ciudad en todos sus aspectos. El capítulo III, correspondiente a Arquitectura y Escultura, que redactan D. Ignacio Marquina la parte de Arquitectura y Hr. Hermann Beyer la parte de Escultura, estudia y describe con un gran detenimiento todos y cada uno de los edificios, sus sistemas de construcción, materiales empleados, etc.

Este último libro principalmente y el publicado por la Secretaría de Educación pública, titulado *Estudio arquitectónico comparativo de los monumentos arqueológicos de Méjico*, pueden considerarse como los más documentados, y en ellos he hallado antecedentes de gran interés para estas notas.

La ciudad tiene un eje principal sensiblemente orientado de Norte a Sur, que es el de la gran avenida llamada "Calle de los Muertos", que tiene de extremo a extremo unos 2 km. de longitud y 40 m. de ancho, a los lados de la cual se distribuyen los diversos edificios, aislados o en grupos ordenados, según ejes perpendiculares al primero.

Para dar una idea exacta de su disposición, reproducimos aquí el plano levantado por el arquitecto Sr. Marquina. La ciudad se extiende en un terreno en declive, que alcanza un desnivel de 30 m. desde un extremo al otro de la Calle de los Muertos, y para salvar la pendiente presenta escalones de trecho en trecho. En muchas de las excavaciones practicadas se puede ver que las calles estaban pavimentadas con un hormigón muy resistente, cuya superficie la constituía una capa de mezcla de cal, teñida de rojo y bruñida.

La ciudad tenía un sistema de desagües, consistente en conductos de gran pendiente, de sección rectangular, contruídos de piedra, enlucidos y cubiertos con lajas. Estas características de la ciudad nos dan idea del grado elevado de cultura que había alcanzado este pueblo.

LOS EDIFICIOS.

Aunque no han sido explorados aún todos los edificios, es bastante la labor efectuada, para poder caracterizar sus diferentes tipos y para conocer sus sistemas y materiales de construcción. La forma más usada es la pirámide. Desde los basamentos piramidales de los edi-

cios aislados hasta la superposición de troncos de la misma, en las Pirámides del Sol y de la Luna. Como constructores no llegaron a la misma altura que como artistas, sus sistemas de construcción son muy primitivos y se repiten, con escasas diferencias, en todos los edificios.

No existe cimentación ninguna, y en realidad se explica, pues dado el tipo de construcciones

sobre basamentos macizos, de gran extensión y de poca altura, la carga se reparte en una gran superficie. Así pues, solamente se levantó la capa de tierra vegetal hasta llegar al tepetate, aprovechándose aquélla para hacer adobes. No conocieron el problema de los empujes, puesto que no tenían bóvedas; y el deslizamiento de tierras en las pirámides lo evitaron dando a aquéllas una pendiente, de acuerdo con el ángulo de deslizaciones y reforzando la construcción en muchos casos, con estructuras interiores.

Después de levantada la capa de tierra vegetal se procedía a construir la estructura de muros toscos de piedras unidas con barro,

de adobes o de tepetate cortado, limitando la forma general del edificio. A veces esta estructura selimita a un muro de contención que recorre todo el perímetro. Otras veces este muro está reforzado con otros perpendiculares a modo de contrafuertes, hacia dentro. Las esquinas no estaban trabadas. Una vez terminada de este modo la estructura, se rellenaba todo con piedras y tierra. Conseguida así la forma total del edificio, se terminaba aplicando una capa de piedras más pequeñas unidas también con barro, con la que regularizaban las superficies, y sobre ella, por último, un revestimiento de hormigón que

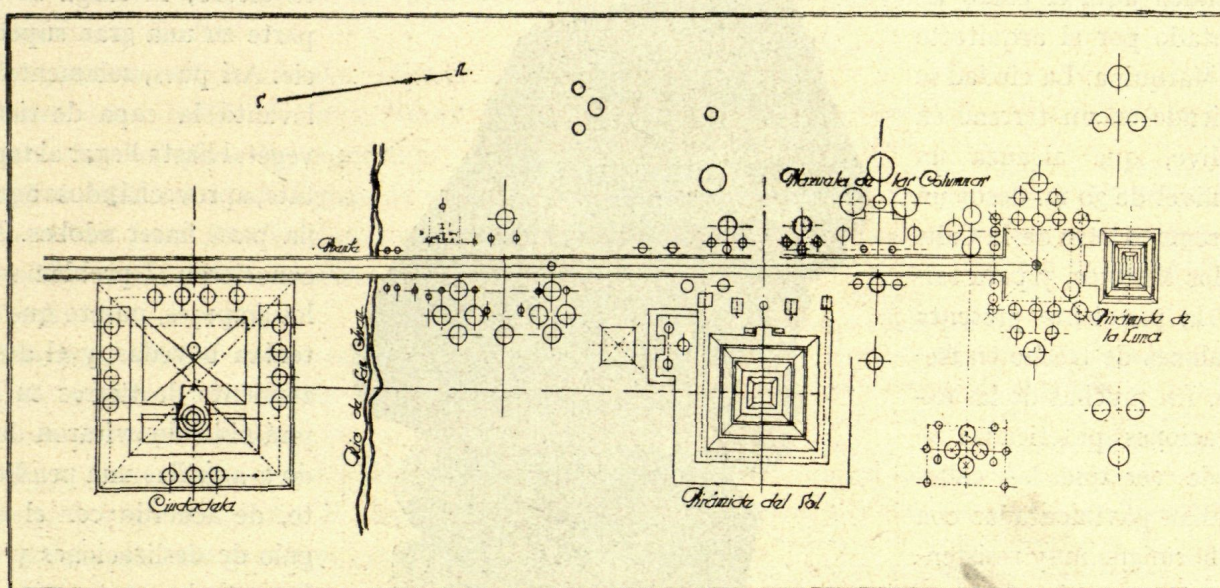


*Cabeza de tipo zapoteca, procedente de Milla?
(Museo Arqueológico, de Madrid.)*

alcanzaba espesores hasta de 40 cm. Los tableros y las impostas que decoran muchos de los basamentos se sostienen por medio de lajas empuotradas. Se empleaba raras veces piedra de cantería. Los sillares son pequeños, de distintos tamaños, y se acomodaban unos a otros haciendo a veces cortes en los ángulos o cajas. Su aparejo está hecho de manera irregular. No ligaban los sillares con ningún mortero; únicamente estaba revestida la fábrica con una capa

última capa de concreto se extendía una muy fina de cal, teñida de rojo generalmente, y muy bien bruñida. Empleaban para bruñir unas piedras lisas de diversas formas que se conservan en gran número.

Los pisos y revestimientos de hormigón que se han conservado en bastante buen estado en algunas ruinas, están formados por una capa de mezcla de barro y arena de tezontle. Para los revestimientos se aplicó, directamente sobre la



TEOTIHUACÁN. Tomado del libro "La población del Valle de Teotihuacán".

de mortero de cal teñido de rojo la mayor parte de las veces, y bruñido.

Los muros y apoyos aislados son de adobe y revestidos de la misma capa de hormigón. Se conservan bases de pilares de forma de tronco de pirámide, construídas de la misma forma. El fuste del pilar era unas veces de madera y otras de piedra de sección cuadrada o circular, formada por tambores de un metro de altura aproximadamente y unidos con caja y espiga. (Museo Local.) Los pavimentos y revestimientos, muy resistentes, se han conservado en buen estado aun en los lugares en que estuvieron durante muchos años expuestos a la intemperie. Estaban formados por capas alternadas superpuestas de tepetate, concreto y barro, con un espesor total de unos 25 cm., y a veces, como en las pirámides, mucho más grueso. Sobre la

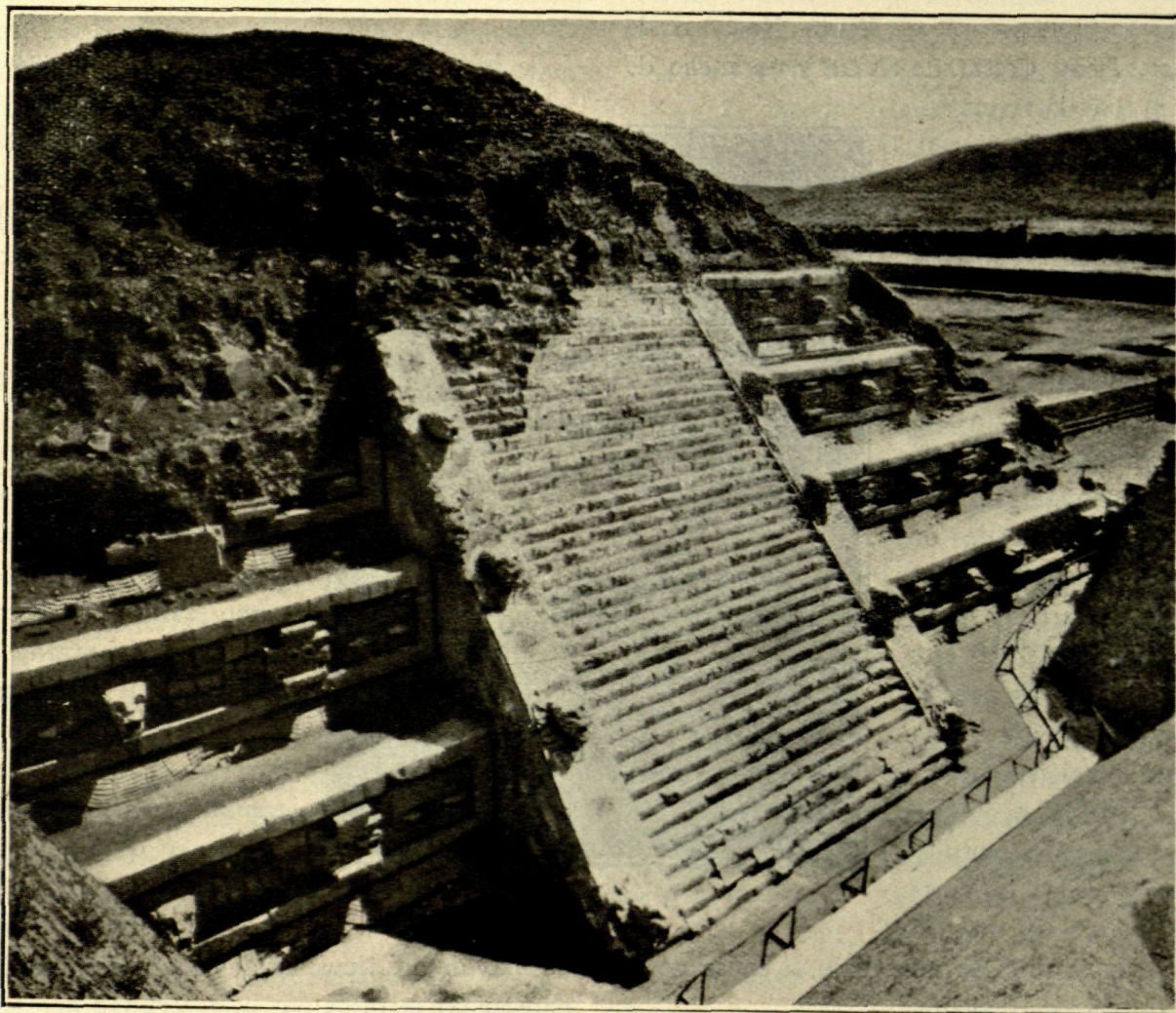
mampostería, una capa de este hormigón, de 6 a 10 cm. de grueso. En pisos lo emplearon de distinta manera según la resistencia del suelo. Sobre el tepetate solamente aplicaron una capa de hormigón. En otros casos la capa de hormigón la extendieron sobre otra u otras dos, y en el caso de terrenos muy blandos, extendían primeramente una capa de 10 a 20 cm. de piedra suelta menuda de tezontle, luego otra del mismo espesor de tepetate bien apisonada, y ya sobre ésta el hormigón con un espesor de unos 10 cm. En algunos casos, sobre esta última capa de hormigón extendieron otra de tepetate y otra de hormigón. Por último, el tendido de cal bruñida.

Del sistema que hayan empleado para las cubiertas de los edificios nada se conoce, pero es de suponer que hayan empleado vigas de

madera, pues no conocieron la bóveda, y los vanos a veces eran bastante grandes. Además se han encontrado en algunos sitios fragmentos de maderos quemados; todas las puertas son rectangulares. No se conoce la clase de cerramiento que tuvieran, pero algunas llevan al inte-

los en relieve o decoración de triángulos, volutas, etc.

Como elementos ornamentales podemos citar también los braseros decorados con diversos motivos distribuidos por bandas, y cuyas formas más comunes son: la de dos troncos de cono



TEOTIHUACÁN. *Templo de Quetzalcoatl. Ciudadela.*

rior cuatro perforaciones, dos de cada lado, que parecen hechas para atar una puerta.

Estos edificios carecen casi por completo de decoración, limitándose ésta a algunas molduras y a la policromía plana, aparte de algunas pinturas murales que se han encontrado en el "Templo de la Agricultura"; la mayor parte son motivos florales, pero algunas también con animales y figuras humanas.

En el Museo de Teotihuacán existen muchas piedras labradas, de fajas y cornisas, con círcu-

invertidos y unidos en su parte más estrecha por una ancha faja saliente, y la de un cilindro de poca altura ahuecado colocado sobre la cabeza de una figura de hombre sentado con las piernas cruzadas hacia adelante, las manos cóncavas sobre las rodillas, la espalda encorvada y la cara surcada de profundas arrugas. Se han encontrado en los edificios muchos pedestales de mampostería sobre los que probablemente estarían colocados estos braseros.

Las grandes esculturas encontradas en Teoti-

huacán son sumamente toscas. Hay representaciones de seres humanos y de animales. Las estilizaciones están bien hechas, pero el resultado es pobre.

Entre las figuras humanas, la más notable es la llamada "Diosa del Agua", que se encontró enterrada al lado de uno de los montículos que cierran la plaza de la Pirámide de la Luna, y que se conserva en el Museo Nacional de México. Tiene 3,15 m. de altura y un ancho de 1,65 m. con la forma total de un paralelepípedo, y está tallada en un solo bloque; su proporción achatada, con las piernas muy cortas; sobre la enorme cabeza lleva un gran ensanchamiento a modo de capitel. Su vestido consiste en una especie de huipil, y una faldilla corta decorada con bandas de volutas y ángulos. En los pies lleva "cactlis", grandes pendientes en las orejas y un collar de tres filas de cuentas. En la fila inferior, en el centro, hay un agujero en el que seguramente estaba encajada una piedra brillante o una placa de oro. El relieve de la talla es muy bajo, a causa de la gran dureza de la piedra.

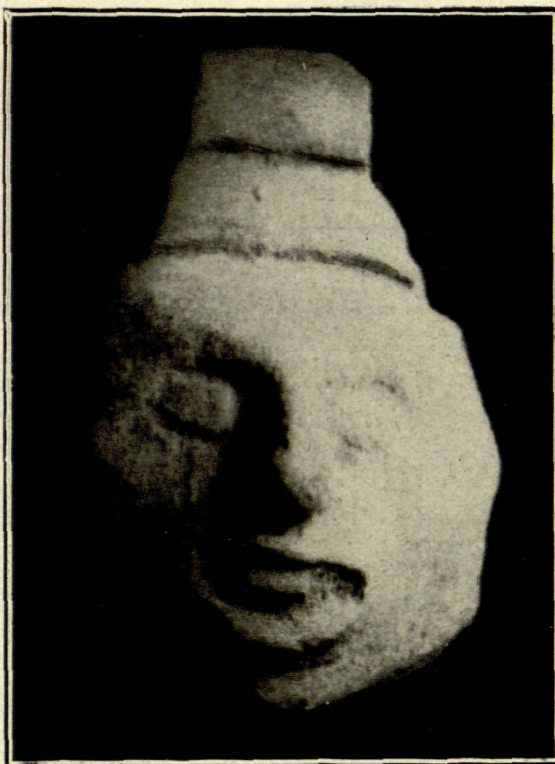
Cerca de la Pirámide del Sol se han encontrado dos gigantescas calaveras talladas en piedra. Como en los códices del período azteca, presentan la lengua saliendo de la boca entreabierta, y en la parte posterior del cráneo, un adorno a modo de cresta, de plumas estilizadas. Estas calaveras están pintadas de rojo y la parte del adorno posterior de amarillo, del mismo color que aparecen representadas las cintas de cuero en los códices. Tienen un aspecto al mismo tiempo grotesco y terrible.

En general, en las piedras esculpidas, como sucede en las pinturas murales, se observa una

decadencia de estilo. Sus composiciones son inexpresivas por la arbitrariedad con que están concebidas. Es verdaderamente inexplicable el hecho de que un pueblo haya producido una arquitectura tan viril y tan noble, y una decoración tan insubstancial y decadente.

* * *

Se ha hallado también un gran número de pequeñas esculturas, talladas en piedras de diversa naturaleza o modeladas en barro. Las de barro, especialmente, por su fuerza de expresión y su perfección en el modelado, se identifican perfectamente con la arquitectura teotihuacana. Son de dimensiones muy reducidas, pero están concebidas en grande y tratadas como grandes esculturas; y se han encontrado incompletas. La mayoría son representaciones de formas humanas, pero también hay de animales, plantas y de objetos diversos. Entre las que representan figuras humanas



Escultura antropomorfa del tipo teotihuacano.

hay de dos tipos: las de cabeza desnuda, que parecen ser retratos por la diversidad de expresiones muy caracterizadas, y las de cabeza adornada, que probablemente son deidades por su expresión hierática. Estas últimas son muy inferiores a las primeras. Algunas se han encontrado con cuerpo entero, y muy pocas con brazos y piernas articulados. Algunas cabezas, vistas de frente, presentan el cráneo hendido, y otras bastante prolongado hacia arriba. La mayoría tienen grandes aretes en las orejas.

Por la clase de modelado y por los distintos tipos de estas estatuillas puede deducirse claramente la evolución de la escultura teotihuacana desde su origen, en la de tipo arcaico, hasta su

floreCIMIENTO en Teotihuacán. Después de la escultura arcaica que ya hemos caracterizado, viene un período de transición y llega, como decimos, en Teotihuacán, a producir obras perfectas, modeladas unas veces y moldeadas otras.

Muchas veces han representado en sus esculturas figuras de animales, en forma realista o estilizada. Todas las esculturas estaban policromadas con colores brillantes, siendo los más empleados el rojo, verde, amarillo y azul. Usaban como materiales para las tallas el jade, la andesita, la diorita, la pizarra, etc., y para las modeladas, la arcilla. También emplearon, para tallar, la obsidiana.

Las pequeñas máscaras de barro representan muchas veces las deidades que ocupaban la parte central de los braseros. Por esta razón, es de suponer que las grandes máscaras pertenecieron a altares de grandes dimensiones. Estas tienen el globo del ojo sobrepuesto, hecho de hueso o de esteatita, o pintado de blanco, y la pupila tallada en obsidiana.

Decoración pintada. En muchos lugares se han conservado muestras de la decoración pintada. El procedimiento es distinto según sea hecha en interiores o exteriores. En el primer caso, las pinturas son verdaderos frescos, como los que se encontraron en el Templo de la Agricultura. Los colores empleados son diversas tierras, desde el bermellón y carmín hasta el amarillo claro, varios tonos verdes y el negro para líneas y fondos.

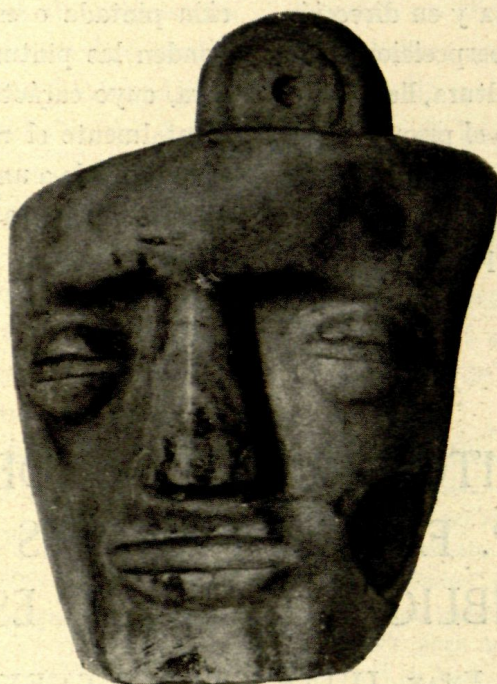
Cuando la decoración era exterior, entonces mezclaban el color con la cal del aplanado, bruñendo perfectamente después. Los colores empleados eran el rojo oscuro, el verde y el amarillo. Muchas veces los contornos de las figuras están rayados en el aplanado de cal.

En los frescos del Templo de la Agricultura, los motivos empleados son muy diversos, habiendo composiciones de flores y conchas de mar caracoles; otras representan escenas con figuras humanas y animales. En todas ellas, pero especialmente en los frescos que representan flores, caracoles, etc., la composición es mala y los colores siempre en franca desarmonía. Por otra parte, sus composiciones y detalles no tienen el menor sabor primitivo; por el contrario,

son composiciones de una refinada decadencia, que pudieran estar hechas en la época del "Art Nouveau". La obra citada *La población del Valle de Teotihuacán* reproduce en colores un número de estas pinturas, asignándoles gran belleza plástica. Siento estar en este punto en completo desacuerdo con el autor, creyendo que solamente bajo la mirada del arqueólogo pueden tener interés.

En los Subterráneos y en la Casa de Barrios también se han encontrado frescos con las mismas características; pero los que representan sacerdotes en la Casa de

Barrios, como los que representan escenas con figuras humanas en el Templo de la Agricultura, son muy superiores. Los de la Casa de Barrios corresponden a la tercera época. Aunque los pequeños trozos de pintura al exterior que se han conservado no son suficientes para formar una idea exacta del efecto que producirían, es fácil imaginárselo, por el escaso número de colores planos empleados y por la sobriedad de éstos, y el resultado debía ser maravilloso. El rojo empleado en los exteriores es un carmín terroso, parecido al color natural del tezontle. Yo he visto estas ruinas bajo una espesa lluvia de chubasco, que no ocultó el sol. El tezontle, resaltado de color por el agua y el



*Cabeza de tipo mixteca. Procedente de Caxaca.
(Museo Arqueológico, de Madrid.)*

brillo de las superficies mojadas y de la vegetación de los montículos, producía un efecto sorprendente.

En casi todos los edificios de Teotihuacán se encuentran dos o más superposiciones de estructuras en las que se ve que la inferior nunca está aprovechada ni relacionada con la superior, sino utilizada como núcleo. Estas superposiciones deben responder a mejoramientos llevados a cabo por épocas de florecimiento. Es muy curioso ver que en la Calle de los Muertos, a partir de la Pirámide de la Luna y en dirección al Sur, los edificios presentan superposiciones que aumentan progresivamente en altura, llegando a alcanzar hasta 4 m., y lo mismo el piso de la calle. No solamente han rectificado en altura, sino también en alineación, lo que prueba un mejoramiento de la calle en alguna época floreciente.

El proceso seguido en estas superposiciones consistía en derribar la construcción superior o templo propiamente dicho, hasta la altura conveniente, rellenar los vacíos de las habitaciones, y esa superficie, extendida, servía de base al nuevo edificio.

En los edificios intermedios que podemos llamar de la segunda época, se encuentra un mayor empleo de la piedra labrada y los ejemplos más ricos, aunque, a excepción del templo de Quetzalcoatl, los más decadentes, de decoración pintada o esculpida. A esta época corresponden las pinturas del Templo de la Agricultura, cuyo carácter en las tres épocas es fundamentalmente el mismo, pudiéndose considerar que responde a una misma civilización, que tuvo una fase más rica en la época intermedia.

(Continuará.)

UN MANUSCRITO, INÉDITO Y DESCONOCIDO, DEL P. FR. JUAN ANDRÉS RIZI, EN LA BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL

POR FRAY JULIÁN ZARCO CUEVAS
AGUSTINO, BIBLIOTECARIO DE EL ESCORIAL Y ACADÉMICO
DE LA HISTORIA

I

CUANDO en 1924 publiqué el tomo primero de mi *Catálogo de Manuscritos Castellanos de El Escorial* (1), al llegar al signado b. I. 18, cuyo título reza: *Imagen, o espejo de las obras de Dios, donde se conoce algo de su infinitud según nuestra finita capacidad*, después de describirlo (2), insinué la sospecha de que su autor tal vez hubiera sido monje benedictino.

Quedó allí expuesta mi hipótesis, sin que hasta

ahora haya sido confirmada o contradicha; y tal vez jamás hubiera yo vuelto a ocuparme de aquel manuscrito, caído para mí, como la mayor parte

meradas, escritas en papel, a dos columnas, de letra muy metida y autógrafa del P. Rizí. Tiene 320 por 220 milímetros de caja total, y se halla encuadernado en pergamino. Fué escrito después, o por los años de 1659, fecha que se lee en la pág. 287, c.^a 1.^a Carecen de escritura las págs. 45-48, 53-55, 71-72, 91-94, 97, 101-102, 121-122, 137-140, 154-158, 161, 206, 322, 330-332, 349-350, 376, 381-382, 404-406, 410, 412-414, 430, 446, 448 y 455-456.

Trata el ms., hasta el capítulo XV, de los signos del Zodíaco.

Desde el cap. XV—págs. 163 y sigs.—empieza a describir las Imágenes celestes, estrellas y planetas: Hércules, Perseo, Marte, etc.

Las págs. 243-329 y 383-402 las ocupa una especie de dic-

(1) Madrid, Imprenta Helénica.

(2) Páginas 31-32.

El manuscrito de que aquí trato, consta de 457 págs. nu-

de los reseñados en mi *Catálogo*, en la indiferencia y el olvido, de no haber llegado a mis manos hace poco tiempo, el tomo tercero de la colección que con el título de *Dibujos españoles* viene imprimiendo el doctísimo investigador de arte y buen amigo mío—a quien agradezco el envío y cortés dedicatoria—D. Francisco Javier Sánchez Cantón. Recibir el nuevo libro y ojearlo rápidamente todo fué uno; y al contemplar las láminas 235 y 236 y examinar la grafía de las explicaciones que las acompañan e ilustran, recordé haber visto años atrás un manuscrito con la misma clase de letra e idéntica distribución en la escritura a las que muestran las dos páginas reproducidas por el Sr. Sánchez Cantón. Luego averigüé dónde paraba el manuscrito cuya imagen y rememoración me acababan de sugerir y suscitar los dibujos y texto que tenía delante de mis ojos; y a los pocos minutos, con impaciente ansiedad y no sin cierto vago temor de equivocarme, tomé en mis manos el manuscrito escurialense al cual se dirigieron mis presunciones y anhelos, y, con la natural alegría y satisfacción, pude comprobar que el estudiado por Sánchez Cantón y el que yo manejaba eran de la misma letra y puño: es decir, que el autor de ambos lo había sido el insigne y conocido

cionario latino, hebreo y griego, con la traducción también de muchas palabras en alemán, francés e italiano, mezclado todo ello con numerosas noticias acerca de la Mitología. A veces, además de las palabras, copia frases y modismos, especialmente latinos.

En las págs. 333-338 se habla de la Luna. Págs. 351-354: Esfera del fuego contigua al cielo de la Luna (trae mucho de Vulcano). Págs. 355-360: Esfera del aire. Págs. 361-375: Esfera del agua. Págs. 377-380: Esfera, o elemento de la Tierra. Pág. 403: Africa. Pág. 407: América (muy deficiente y con manifiestas equivocaciones). Pág. 409: Tierra, mujer de Titán. Págs. 415-424: Plutón. Págs. 425-428: La muerte. Pág. 429: El infierno. Págs. 431-432: Los Campos Elíseos. Págs. 433-445: El purgatorio. Pág. 447: El Limbo. Páginas 449-454: El Infierno.

Tienen dibujos a compás, con algunos sombreados de líneas cruzadas, las págs. 1, 19, 20, 205, 214, 237, 241, 321, 335, 337, 357, 371, 372, 411 y 457.

Por no tener firmas, ni indicaciones de ninguna clase, no puedo precisar de dónde procede este manuscrito del P. Rizi, ni cuándo entró en la biblioteca de El Escorial; sólo es seguro que ya se hallaba en ella a mediados del siglo XVIII, a juzgar por la signatura actual.

pintor madrileño, y eruditísimo religioso benedictino—según vamos a ver—Fray Juan Andrés Rizi (1).

II

Ya queda indicado que el núcleo principal del manuscrito escurialense del P. Rizi lo componen y nutren las ficciones de la Mitología, la descripción e influencias de los signos del Zodiaco, de algunas estrellas y planetas, con varias particularidades tocantes a historia y geografía, y, en especial, un Diccionario, o *Comprehensorium*, en latín, hebreo, griego, alemán, francés e italiano, que no sólo traduce y copia cientos y cientos de vocablos de las mencionadas lenguas, sino que, frecuentemente, no contentándose con las palabras escuetas, transcribe frases e idiotismos.

No sigue el Vocabulario de que hablo riguroso orden alfabético, sino más bien agrupa y encadena palabras afines que representan diferentes modalidades de un mismo pensamiento, aunque,

(1) Las láminas 235 y 236, reproducidas en el tomo tercero de *Dibujos españoles*, del Sr. Sánchez Cantón, han sido tomadas del manuscrito del P. Rizi intitulado *Pintura sabia*, actualmente en curso de publicación, del cual ya dió noticia Palomino; pero del manuscrito escurialense nadie, que yo sepa, tenía conocimiento.

El P. Fr. Juan Andrés Rizi, en opinión de todos los autores, nació en Madrid el año 1595. Fué hijo de un oficial de Federico Zúccaro, Antonio Rizi, que vino con el fastuoso fresquista italiano al Escorial, en 1586. Un hermano del P. Rizi, Francisco, fué también, como éste, notable pintor, y falleció en el Sitio de El Escorial cuando bosquejaba el pasmoso lienzo de la *Sagrada Forma* para el Monasterio, cuadro que rehizo y acabó en 1690 Claudio Coello. El Padre Fr. Juan Andrés tomó el hábito de benedictino en Montserrat el año 1626, y, terminada su probación, estudió en Irache y en la Universidad de Salamanca. La Orden de San Benito aprovechó las cualidades y práctica de pintor que al entrar en ella llevaba ya el P. Rizi, y éste trabajó en Salamanca, Santo Domingo de Silos, Burgos, San Millán de la Cogolla y Sopetrán, lugares que se repetirán adelante en el presente artículo. Murió el P. Rizi en Montecasino en 1675, aunque algún escritor fija esta fecha en 1681. Véanse: Palomino, *El Museo Pictórico*, tomo III, págs. 384-385. Madrid, 1724; Ceán Bermúdez, *Diccionario*, IV, págs. 210-214; La Viñaza, *Adiciones a Ceán*, III, págs. 315-316; Mayer, *Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1928, págs. 415-419, y Julio Cavestany, *El retablo de fray Alonso de San Vitores pintado por fray Juan Andrés Ricci...*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», año XXXVIII, IVº trimestre de 1930, págs. 267-273, Hauser y Menet, Madrid.

en ocasiones, no guía al autor otra regla que el sonsonete, semejante al que emplean los niños en sus juegos: «San Isidro el labrador, muerto lo llevan en un serón; el serón era de paja, etc.». Se ve que el P. Rizi iba escribiendo según le venían las cosas y los hechos a la memoria y a los puntos de la pluma. Intentó, a lo que parece, organizar la inmensa copia de noticias y curiosidades almacenadas en el manuscrito, remitiendo de unas hojas a otras cuando contienen igual o similar asunto y señalando con siglas marginales las palabras substantivas, o de mayor nota, de cada línea, sin duda para en su día ordenarlas por orden de alfabeto.

Y es de lamentar que no lo realizara; pues, de haberlo hecho, nos habría dejado un completísimo tratado de Mitología y una no despreciable colección de sentencias y dichos filosóficos y cristianos de los clásicos y doctores eclesiásticos acerca de las virtudes y de los vicios, siempre confirmados con la cita exacta del libro y capítulo donde se dijo, amén de los que del propio P. Rizi se leen en abundancia.

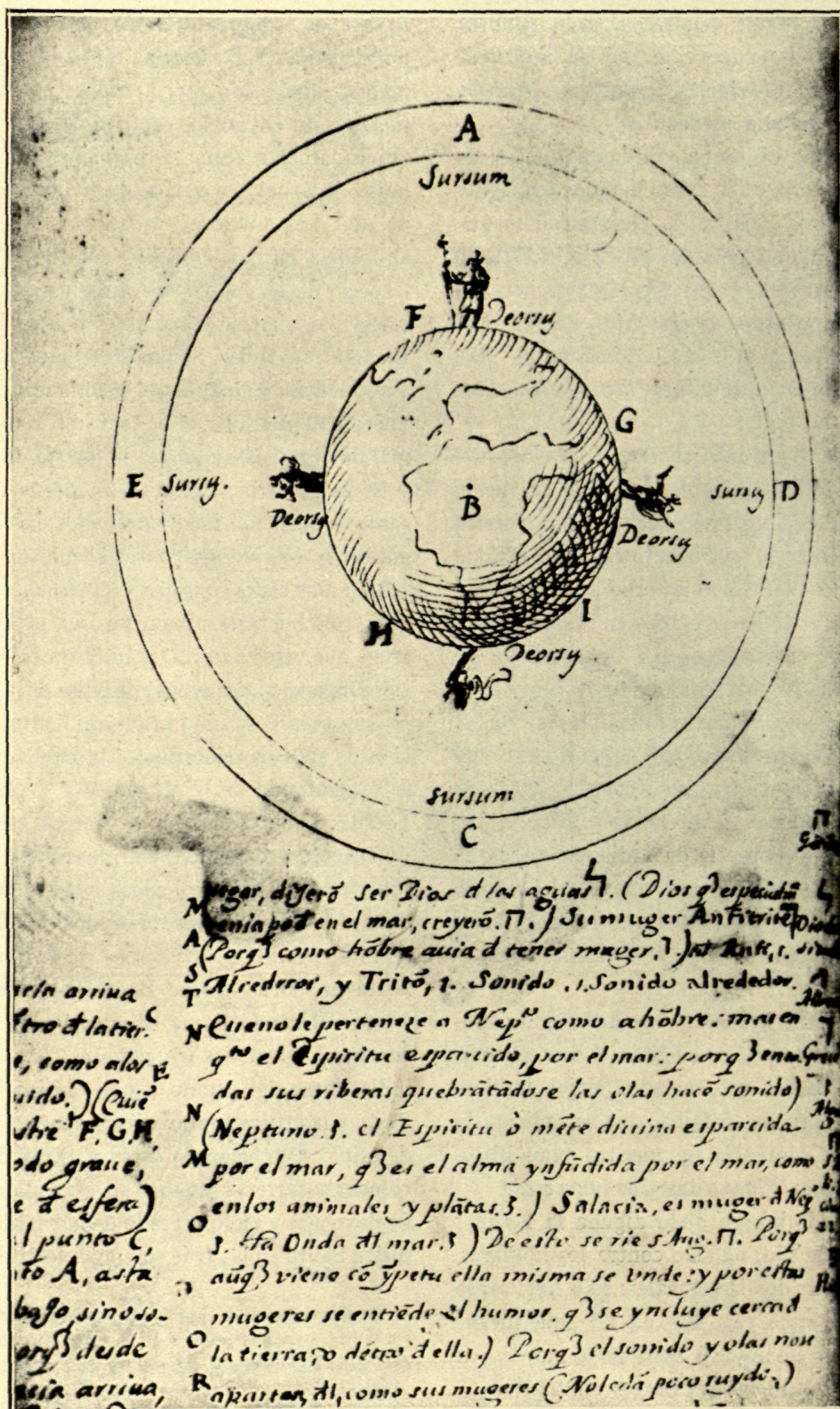
«Por tres cosas se sabe mucho—escribió el P. Rizi—: o por estudiar mucho, o por leer mucho, o por andar mucho» (pág. 81, c.^a 1.^a); y a fe que el monje benedictino aprovechó bien lo que afirmó; porque este manuscrito escurialense nos le manifiesta como hombre de pasmosa lectura y no, en verdad, de corrida y puro pasatiempo. Podría afirmarse que cuantos autores hablaron de Historia, Geografía, Mitología, Teología, Filosofía y de otras ciencias y disciplinas, los repasó y rumió detenidamente. Vayan en prueba del aserto los siguientes nombres, que he entresacado en las diez primeras páginas del manuscrito: La Sagrada Escritura, en todos sus libros; los Padres de la Iglesia Griega, Lira, San Agustín, Euclides, Platón, S. Beda, S. Isidoro, S. Bernardo, S. Gregorio, papa, Sto. Tomás, S. Jerónimo, Luciano, Ausonio, Tertuliano, Jenofonte, Luis Vives, Ovidio, Diodoro Sículo, Varrón, Eurípides, Virgilio, Plinio, Pausanias, Estacio, Horacio, Abraham Ortelio, Suetonio, Homero, Baldo, Fray Martín Polono, Calvete de Estrella, Lucano, Juvenal, Eliano, Cicerón, Séneca, Ma-

crobio, Claudiano, Alciato, Estrabón, Lucrecio, Alejandro de Hales, Cayetano, Lactancio, J. Bautista Mantuano, S. Antonino, Casaneo, Tácito, Solino, Vitrubio, Beroso, Pedro Lombardo, Apolodoro, Dictis Cretense, Julio Firmio Materno, Erasmo, Hesíodo, S. Alberto Magno, Pierio Valeriano, Quintiliano, Marcial, Columela, Amiano Marcelino, Dionisio de Alicarnaso, Antonio de Nebrija, Aulio Gelio, Plutarco, Flavio Josefo, Propertio, Pomponio Mela, algunos Rabíes y otros incontables que, al correr de la obra, salen millares de veces. Con sola esta enumeración de autores sagrados y profanos, sacada de las primeras cinco hojas del manuscrito, podemos vislumbrar hasta dónde llegaron el ansia de saber, la continua lectura y la erudición—ahora mejor que nunca proverbialmente benedictinas—del P. Juan Andrés Rizi.

III

Respecto a las opiniones del P. Rizi, he de confesar que tuvo sus ribetes de astrólogo judiciario. Aceptaba sin reparo la influencia y sino de los astros sobre las acciones y vida de los mortales, y así, según hayamos nacido debajo de tal o cual signo celeste, será buena o delicada y enfermiza nuestra complexión, gozaremos de excelente o mala salud y de corta o larga vida y la fortuna nos será más o menos reidora y halagüeña. «El que naciere en Aries en su ascendente—escribe en la pág. 17—, será ingenioso, prudente, noble de ánimo, hablador y pasarásele presto el enojo. Hablará entre sí; no será rico mucho, ni muy pobre; será fiel a sus amigos y tendrá que vivir *mortuorum causa*. Tendrá una señal notable en el cuerpo y daño por animal cuadrúpedo, y golpe de hierro, y padecerá infortunios algunos y trabajos. Una peligrosa enfermedad antes de 20 años, de que si libra vivirá 75, y a los 22 *forsam ducet uxorem* (1). Si fuere mujer, será iracunda, muy viva en sus acciones, de buen parecer y desenvuelta. Si casada, enviudará, y tendrá una enfermedad peligrosa en la cabeza

(1) Acaso se case.



REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

o rodilla de los 7 años a los 12, y vivirá 49. Y así hombre como mujer vendrán a gran penuria, pero después lo recuperarán por su industria. Domina en las provincias Inglaterra, Francia, Alemania y Polonia menor.»

Y esta misma cantilena, con las naturales variantes, la entona el P. Rizi en todos los signos y constelaciones celestiales. Desgraciadamente, no era él sólo quien mostraba en el siglo XVII tan amplias tragaderas. Otros muchos hombres sabios cayeron en tamaños desvaríos, que siempre ha sido aplicable el famoso aforismo de San Agustín: *Magna magnorum deliramenta Doctorum*.

No es menos crédulo cuando relata algunas fábulas y prodigios. Hablando de la salvación del emperador Trajano, escribe: «[A] Nuestro Padre San Gregorio, por haber orado por el alma de Trajano, condenado al infierno, se le dió penitencia, o que estuviese dos días en el purgatorio, el cual le fué enseñado, o que tuviese dolor de estómago toda su vida, como le tuvo» (págs. 435, c.^a 1.^a). Y después, sobre el mismo tema, vuelve a escribir: «Nuestro Padre San Gregorio libró del infierno a Trajano con sus ruegos, y Dios le resucitó, y haciendo penitencia se salvó. Pudo Dios detener la sentencia de Trajano a perpetua condenación, porque sabía que San Gregorio había de rogar por él, y así aun en el infierno pudo ayudarle para que no se condenase» (páginas 452, c.^a 2.^a).

Por este estilo trae otros portentos, fundándolos en autores que los cuentan, y aun algunos que él dice haber presenciado. Mejor hubiera sido, para honra de su fama, que se aplicara la tan conocida sentencia de nuestro gran historiador Mariana: *Plura transcribo quam credo*.

También admite sin duda alguna la fascinación, o mal de ojo, no sólo contra los hombres, sino aun contra los irracionales: «No hay varón sabio—narra en la pág. 107, c.^a 1.^a—que niegue la enfermedad de aojo. A hombres o mujeres de días se les consumen las partes subtiles de la sangre con que se recuece y queda gruesa y obscura, quedando así los espíritus vitales que en- vía, con la virtud visiva, empozoñados, con que

daña lo más cerca y capaz, como niños o mujeres, mozas de sangre delicada, y aun animales nuevecicos... Y la persona moza, que tiene esta malicia, daña con ella a todos, por tener más fuerza para enviar los espíritus visivos contra el objeto. Muchos animales previenen sus nidos con hojas de árboles o yerbas para librarse del mal de ojo. Las torcazas, milanos, cirios, cuervos, abubillos, harpas, que son contra los triorches (especie de alcones como milanos), garzas, zorzales, cogujadas y águilas ponen la piedra Etites en sus nidos. Sanan los aojados mirando al ave caladrio, o gálgulo por otro nombre, o letero. La cabeza del lobo es eficacísimo remedio para mal de ojo, y así se pone a la puerta de las casas, y en su lugar la fliga (y la mano de tejón). La santa Inquisición tiene aprobados exorcismos de *maleus malificatorum* contra el mal de ojo».

Dejemos estas consejas y niñerías, y digamos, para concluir este apartado, que el P. Rizi, al igual que otros autores, manifiesta creer en repetidos lugares que muchos episodios de la Mitología no son otra cosa sino adulteramiento y corrupción de sucesos relatados en la Biblia. Y ya que estoy tratando de la Mitología y de la Sagrada Escritura, no dejaré en el tintero que nuestro buen religioso apellida continuamente a los santos con nombres mitológicos; y a Cristo Nuestro Señor le da los dictados de todos los dioses, diossecillos, semidioses y héroes de la antigüedad, hasta apodarle «divino Baco» (pág. 66); y a la Virgen María la llama «divina Venus y Palas», con otras no menos irreverentes comparaciones, indicadoras del estado a que habían llegado el gusto y la crítica sagradas en España a mediados del siglo XVII, cuando estas y otras denominaciones chocarreras sonaban sin escándalo en libros de devoción y en lo sagrado de la cátedra del Espíritu Santo en las más solemnes festividades (1).

(1) Para que no se juzgue que exagero, citaré dos casos: En la pág. 69, c.^a 1.^a, dice el P. Rizi que San Juan Bautista es el gallo de los Santos, porque así como el gallo anuncia la venida del sol, así el Precursor anunció la salida del Sol Divino Cristo. En la pág. 66, c.^a 2.^a, va hablando de la Vía Láctea, y escribe: «La Vía Láctea propiamente hizo María Señora nuestra criando a Christo Señor nuestro. *Ego sum via*». Y por este estilo pudiera aducir infinitos ejemplos.

IV

Ya he advertido que el P. Rizi comenta y moraliza determinados asuntos y hechos. Pláceme trasladar aquí algunas agudas observaciones sobre cosas curiosas y modos de ser y pensar de la sociedad de sus días.

Escribe de las Vestales: «No podían traer toca,

Muéstrase enemigo de las guerras y de los demasiados tributos para sostenerlas, con las siguientes palabras: «Decía el emperador Antoino Pío que más quería defender un ciudadano, que matar mil enemigos. Pocos Píos hay ahora, pues antes tratan de hacer de cada ciudadano un San Bartolomé» (pág. 173, c.^a 1.^a).

También ataca la institución de los mayoraz-



Fragmento de la página 371 del Manuscrito b. I. 18 de El Escorial,
autógrafo del P. FR. JUAN ANDRÉS RIZI.

sino vendada la frente y el cabello con cintas tranzado y suelto por las espaldas. No podían afeitarse, ni traer galas, ni flores, ni lascivos adornos. Deprendan las monjas católicas de las gentiles, pues si las viéramos juntas nos equivocáramos, y aun sin equivocación escogiéramoslas por católicas, y repudiáramos las católicas» (pág. 78, c.^a 2.^a).

Tratando de las Amazonas, reconoce que la unión, aun, en las cosas flacas, engendra la fuerza: «Que aunque sean unas mujeres—dice—, si se aúnan, se apoderarán del mundo» (p. 113, c.^a 2.^a).

gos, como contrarios a la justicia y equidad. «Es símbolo—advierte—[la golondrina] de la igualdad y justicia distributiva, según los Egipcios, porque reparte igualmente la comida con sus hijos, y si alguno se adelanta a tomar porción no se la da segunda vez, hasta que los demás hayan llevado otro tanto. Mal guardan esto los fundadores de mayorazgos, y así se ven en afrenta los que no tienen que comer: guardan la hacienda y pierden los hijos» (pág. 81, c.^a 1.^a). Justa lamentación en tiempos en que muchas hijas de casas nobles no tenían más camino abierto en la

vida que la clausura de los conventos, y los segundones, que formaban catervas de hambrientos hidalgos de gotera —de los que nos dijo Quevedo que se alimentaban con el almidón de las gorgueras y traían continuamente el palillo entre los dientes para simular que habían comido—, se veían forzados a elegir, si no querían sucumbir a la necesidad, entre la Iglesia, el mar o la casa real.

Sobre las galas y vestidos de las mujeres y su honestidad, copio lo siguiente: «Los antiguos las pintaban [a las Gracias] vestidas y muy adornadas en compañía de Venus desnuda. No debían ser tan antiguos, pues desnuda Venus no correspondía con sus hijas. De estos tiempos debían de ser, que las hijas mozas visten galas, y las madres viejas andan desnudas» (pág. 273, c.^a 1.^a).

«Los zuecos significa el encerramiento de la casada, porque el zueco es grillo. No sin algún origen usan chapines y chinelas las mujeres. Mas algunas, aunque más grillos tengan!...» (p. 278, c.^a 2.^a).

Véase, para conclusión de este párrafo, el ingenio con que describe el P. Rizi la familia, genealogía y descendencia de los *Modorros*.

«*Tiempo perdido* casó con Ignorancia; su hijo Penséqué casó con Juventud, cuyos hijos [fueron] No sabía, No pensaba, No miré en ello y Quién dijera.

Quién dijera casó con Descuido, y tuvieron por hijos a Bien está, Mañana se hará, Tiempo hay, Otra ocasión habrá.

Tiempo hay casó con la Señora Doña Nopen-saba, y sus hijos son Descuidéme, Yo me entiendo, No me engañará nadie, Déjese de eso, Yo me lo pasaré.

Yo me entiendo casó con Vanidad; tuvieron por hijos a Aunque no queráis, Salir tengo con la mía, Galas quiero; sus hijos son Holguemos y la Desdicha.

Desdicha casó con Poco seso; sus hijos [son]: Bueno está eso, Qué le va a él, Paréceme a mí, No es posible, No me diga más, Una muerte debo a Dios, Venga lo que viniere, Ello se dirá, Verlo héis, No me den consejos, Aunque me maten, Diga quien dijere, Este es mi gusto, Preso por mil preso por mil y quinientos, Qué se me

dá a mí, Nadie murió de hambre, No son lanzadas que dinero son.

Galas quiero enviudó y casó [con] Necedad, y gastó su patrimonio. Dijo el uno al otro: Tened paciencia, que a censo tomaremos dinero con que holguemos este año, y el otro, Dios proveerá; y aconsejados con *No faltará* lo hicieron así, y cayendo el plazo no hubo con qué pagar los réditos, y el *Engaño* púsolos en la cárcel. Visitólos *Dios hará merced*; y la Pobreza llevólos al hospital donde murieron la autoridad de Galas quiero y No miré en ello. Enterráronlos con su bisabuela la Necedad, y dejaron muchos hijos y nietos derramados por el mundo.

En esto pára el que se rige por sí, y no mira el día de mañana. No pararán mal si no paran en el infierno, que allá camina esta prosapia.» (Págs. 453-454.)

V

Por relacionarse con temas actualmente muy estudiados, quiero poner aquí una opinión del Dr. Huarte de San Juan (*Examen de ingenios*, capítulo XV), que el P. Rizi resume así: «Estando la criatura en el vientre de su madre se convierte de un sexo en otro, como sucede también fuera. Conoceráse el que en el vientre materno de mujer se volvió en hombre en ciertos movimientos mujeriles, voz blanda y melosa, y tienen inclinación a cosas mujeriles; y si de varón se volvió en mujer dentro de su madre, se conoce en que tiene aire de varón, así en hablar como [en] movimientos y obras.» Aduce algunos casos acaecidos en la antigüedad, y añade: «En Esgueira, cerca de Coimbra, una señora María Pacheca, llegando a la edad de su costumbre, se convirtió en varón y [le] llamaron Manuel, y se casó por hombre. Una monja de Santo Domingo en Madrid, alzando un gran peso, se convirtió en hombre y se llamó Rodrigo Montes (1), que fué

(1) Recuerdo haber leído este caso en una relación de la Nacional, de Madrid, ya hace años. Gallardo, *Ensayo*, tomo II, Apéndice, pág. 108, c.^a 2.^a, trae citada una «Relación de cómo una monja se convirtió en hombre en Úbeda», signat. L, 122, que se imprimió, si no estoy equivocado, en las «Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII», publicadas por la Sociedad de los Bibliófilos Españoles.



FR. JUAN RIZI: *Retrato de Fray Alonso de San Vitores.* (Museo Arqueológico de Burgos.)

después. fraile» (pág. 104, notas marginales).

Menciona el tabaco en estos términos: «Consagróse a Baco la yedra porque resiste mucho la embriaguez, y sana dolores de cabeza causados de vino. Pudieran consagrarle el Tabaco, o Necociana, o *Herba Demonii*, porque los borrachos hallan evacuación en él, con que se alivian, y así lo empezaron a usar» (pág. 82, c.^a 1.^a).

VI

No faltan en manuscrito tan curioso y repleto de noticias algunas relativas a cosas o costumbres españolas. He aquí las que me han parecido más dignas de transcribirse.

Cree el P. Rizi en los Reyes fabulosos de España, la cual—según él—se llamó Hesperia, de su rey Héspero, a quien destronó su hermano Atlas Lybico, hacia el año 2325 después de la Creación (pág. 5, c.^a 1.^a); y afirma (pág. 24-25) que en la isla de Cádiz está enterrado el gran Gerión, cuyos hijos, los tres Geriones, fueron despojados por Hércules, otro de nuestros monarcas.

Hablando de la *Saltación Pyrrica*, inventada por los griegos, asegura que «era muy parecida al *Villano*, que se baila en España, brevísimo y acelerado, bailando unos contra otros como escaramuza, acometiendo y retirándose» (página 168, c.^a 2.^a).

También nos recuerda que San Antonio de Padua era abogado de las cosas perdidas (página 325, c.^a 1.^a); y no se deja en el tintero la alusión a la tarasca y al pelele de Judas, objeto de algazara y burla para los muchachos en la Semana Santa (pág. 254, c.^a 1.^a).

VII

Poco se encuentra en el manuscrito escurialense acerca del sentir del P. Rizi sobre las Bellas Artes; pero aun así, todavía podemos recoger y espigar algún que otro pensamiento.

Escribe de la Arquitectura: «Enseñó Minerva la Arquitectura y edificó una casa en competencia de Vulcano (Es propio de la Sabiduría edificar, *Sapientia aedificavit sibi domum*), a que

puso falta de un tornillo el Momo para volver las espaldas a un mal vecino (que es propio de ignorantes Momos, y ociosos, poner faltas en lo que no saben, y es que no tienen otro resto). La Arquitectura es segunda entre las artes mecánicas (San Antonino de Florencia, 1.^a part. *Summae*, tít. 1.^o, cap. 3.^o, § 3.^o). Es subalterna de la Geometría, que es ciencia, que sólo las Matemáticas lo son, porque hacen evidencia a priori. *Scire est rem per causas cognoscere...*» (página 7, c.^a 2.^a).

«Era sacrilegio estrechar la Divinidad con término, por grande que fuese [para los germanos]. Como Dios se ha reducido a simetría humana, quiere limitarse a proporción de Arquitectura, que se funda en la humana. Que la Toscana y Rústica, se tomaron de rústicos, y la dedicaron a silvestres dioses y faunos. La Dórica, de hombres fuertes y bizarros, y dedicáronla a fuertes dios[es], Hércules y Júpiter. La Iónica, de una matrona, dedicada a diosas casadas. La Corintia, de la doncella corintia, y la dedicaron a diosas vírgenes...» (págs. 7-8.)

«Edificaban con tal atención los antiguos, que en viéndose el templo, o la traza, se conocía a qué Dios era dedicado. Los edificios hipétreos a Júpiter, Cielo, Sol y Luna, debajo del aire, porque las especies y efectos suyos son en lo más descubierto y resplandeciente del mundo. Los dóricos a Minerva, Marte y Hércules, que por su virtud sin deleite (y fortaleza) les pertenece. Los corintios a Venus, Flora, Proserpina y Ninfas de fuentes, selvas y montañas, porque como son hermosas y delicadas, se les acrecienta la hermosura con flores y adornos de este Orden. Los jónicos a Juno, Diana, Baco, y los otros dioses, que fué orden dedicada a las matronas romanas. Y el primero templo que se edificó jónico, se dedicó a Diana (1). Dedicóse a Diana el jónico, porque participa esta diosa de delicada y fuerte (2).

Cinco son los órdenes de Arquitectura: toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto (3). Añádense rústico antes del toscano, y salomónico

(1) Vitrubio, lib. IV, de Archit., c. 1.

(2) Pierio, lib. 49, hier. c. de aris. et columna.

(3) Vitrubio.



FR. JUAN RIZI: *San Benito.* (Academia de Bellas Artes de San Fernando.)

después del compósito... Del Templo de Salomón se originó todo, que estos son juguetes que se han añadido, o, por mejor decir, degenerado» (págs. 343-344).

De la Escultura casi nada dice, y sólo he visto que al hablar de Fidias (pág. 9, c.^a 2.^a), afirma que fué tan gran escultor por haber sido primero gran pintor, «que el dibujo hace al escultor».

De la Música trata largamente (págs. 289-296 y 305-307.)

De la Pintura sostiene que es infinito su valor (pág. 152, c.^a 2.^a), y que «ha menester todas las ciencias con perfección para ser eminente» (página 290, c.^a 1.^a), definiéndola: «*aggregatio omnium naturae perfectionum artificiose disposita*» (pág. 180, c.^a 2.^a), por lo cual Zeuxis, para pintar una hermosa doncella, se valió de la hermosura de todas las hermosas damas agridientinas.

VIII

Para dar remate y fin a esta nota, apuntaré cuanto en el manuscrito escurialense he hallado relacionado con la vida y pinturas del P. Rizi.

«D. Fernando de los Ríos, procurador general de Filipinas—escribe en la pág. 15, c.^a 1.^a—, me dió la rótula (choquezuela de la rodilla humana) de un gigante que sustentaba la ciudad de Manila, y le asestaron dos piezas de artillería para matarle, porque si no le daban tan presto lo que pedía, arrancaba un árbol con que birlaba una calle de hombres; y me certificó que su sombrero de clérigo entraba con falda y todo por las cuencas de los ojos de la calavera, que era como un aposento, y proporcionando yo el hueso de la rodilla, era la simetría del cuerpo como una torre muy grande. Túvele el año de 1624.»

De su estancia en Salamanca, donde se ayudó para estudiar, ya religioso, de su pericia pictórica, recuerda: «Es más sana la comida a la noche, porque mejor se digiere con el sueño, y más hombres de estudios. El maestro Curiel (1) comía

cuando se iba a acostar, y yo, viendo que necesitaba de ese orden, le usé en Salamanca, con miedo por mudar la hora de la comida en la cena, y me aseguraron con decirme los Maestros que Curiel usaba eso, y todas las veces que por ocupaciones lo usé mucho tiempo, me fué mejor, y no lo dejé sino porque en la religión no se puede observar siempre; y así el adagio: «Come poco y cena más», es verdadero y sano...» (págs. 107-108).

«A mí me sucedió ir por un monte en San Salvador de Leyre—narra en otro lugar—, y salir dos grandes mastines a mí, que parecían mayores que mi mula; y me dieron gran cuidado, porque el criado iba muy lejos de mí (como lo tienen de costumbre, no servir cuando son menester), y porque los perros venían muy feroces y llegaban ya cerca; mas haciéndoles yo halagos y hablándole[s] con cariño, me hicieron fiestas, *blandimento caudarum suarum gaudebant*, y dixe: «Bendito sea quien os crió, que me dió tal traza para amansaros»; que aun hasta los animales quieren buenas palabras. Y esto fué el año de 1634» (págs. 64, c.^a 1.^a).

Moró varios años (¿1642-1646?) en el monasterio benedictino de Santo Domingo de Silos (1), y a la huerta del cenobio alude con las siguientes palabras: «Cuando algunos se casaban, enramaban con parras las puertas de los desposados, por que no entrase algún hechizo, y el novio esparcía nueces a los muchachos... En el parral de Santo Domingo de Silos hay un nogal que llaman del novio» (pág. 279, c.^a 1.^a).

Desde Silos fué a Burgos por los años de 1645 y 1646, y, andando el tiempo, residió larga temporada en la capital castellana (2), de la que guardaba buena memoria por las truchas de su río (pág. 37, c.^a 1.^a).

(1) El cuadro de la muerte de Santo Domingo de Silos, que hoy adorna el altar de la Cámara Santa del monasterio de este Santo, fué pintado por el P. Rizi y se dice que el pintor se retrató en el monje que aparece arrodillado en el lienzo con un breviario en la mano. Véase al R. P. Juan Pedro Rodrigo, *Recuerdo del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, pág. 53, Madrid, 1916. El P. Rodrigo da como fecha de la muerte del P. Rizi, en discordia con los demás autores, que la fijan en 1675, el año 1681.

(2) Años de 1656 a 1659, en los que pintó varias magníficas obras para la catedral. Véase al Sr. Cavestany, en el

(1) Juan Alonso Curiel nació en Palenzuela, diócesis de Burgos. En 1569 se licenció e hizo el magisterio de Artes en Alcalá. Desempeñó con grande fama de sabio y hombre virtuoso varias cátedras en Salamanca, donde murió el año 1609.

Trabajó también el P. Rizi algunos cuadros para el monasterio de San Millán de la Cogolla, en 1653, y en el altar mayor de la iglesia representó al Santo montado a caballo y defendiendo a los navarros contra los moros. Pues bien; en el manuscrito escurialense se lee este episodio que, a lo que creo, se refiere a dicho cuadro: «Un caballo—escribe el P. Rizi—, viendo una yegua pintada comenzó a relinchar. Y en San Millán de la Cogolla, viendo un caballo (1) su retrato (que está en el altar mayor) acabado de pintar, relinchó; y dió una recreación al convento de och[o d]ías, por el suceso, el Abbad» (pág. 118, c.^a 1.^a).

La última fecha que hay en el manuscrito corresponde al año 1659, y dice de este modo: «Yo ví una urraca toda blanca en un curato de Nuestra Señora de Sopetrán (2), en el lugar de

ya citado artículo: *El retrato de Fray Alonso de San Vitores...*

Lo que trae el P. Rizi de las truchas de Burgos, suena así: «*Lupus*. Pece que le tenían por el mejor los romanos, particularmente los del Tíber entre puente y puente (como las truchas de Burgos)». Pág. 37, c.^a 1.^a

(1) De las cualidades que debe tener un caballo, escribe el P. Rizi: «El caballo ha de ser alegre, atrevido, no pajarero, ni espantadizo, cabeza y orejas pequeñas, ojos negros, abierto de narices, cuello corto, ancho encorbado, crines largas y espesas, pecho ancho, espalda alta, espinazo acanalado, anca redonda, cola delgada y muy poblada, hundida por el asiento, piernas derechas y descarnadas, cuartillas cortas, uñas duras y redondas, testículos pequeños y iguales, venas gruesas, cuerpo airoso y levantado» (págs. 109-110).

(2) Del monasterio benedictino de Nuestra Señora de Sopetrán, en la provincia de Guadalajara, partido de Brihuega, término de Hita, no se conserva más que el claustro grecorromano y algo de la iglesia. Véase la *Guía arqueológica*

Heras, un cuarto de legua del convento, año de 1659» (pág. 287, c.^a 1.^a).

Omito otros particulares de menos importancia al objeto que me he propuesto; pues ya hay materiales bastantes para poder formar juicio exacto del contenido y disposición del manuscrito original y autógrafo del P. Rizi que se guarda en El Escorial.

Y pongo punto final, con la satisfacción—siquiera no haya atinado por entero en el desempeño de mi intento—de que no a todas horas se tropieza con un manuscrito ignorado de tratadistas y escritores; y tanto mayor es mi satisfacción en el caso presente, por cuanto se añaden nuevos lauros a la fama de quien se sobrevive por sus obras, y figura con personalidad propia entre los excelsos maestros de su arte y profesión. Porque desde hoy en adelante, a los méritos de pintor del P. Fr. Juan Andrés Rizi, habrá que acrecerle el de varón de los de más vasta lectura y laboriosidad entre los eruditos de su época, aunque hayamos de confesar, en tributo de homenaje a la verdad, que no tejió ni labró demasiado tupidamente el tamiz crítico por el que cernió su creer y su pensar.

Biblioteca de El Escorial, 10-VI-932.

y de turismo de la provincia de Guadalajara, de García Sáinz de Baranda y Luis Cordavias, pág. 89. Guadalajara, 1929.

Para el monasterio de Sopetrán—escribe La Viñaza, obra citada, III, pág. 315—ejecutó el P. Rizi dos lienzos: *La Coronación de Nuestra Señora por la Trinidad* (de 16 pies de alto) y la *Asunción de la Virgen* (de 24 por 14 pies).

HONORÉ DAUMIER, EL MIGUEL ANGEL DE LA DEMOCRACIA

POR RAYMOND ESCHOLIER
CONSERVADOR DEL MUSEO VÍCTOR HUGO, PARÍS

(CONCLUSIÓN)

EL golpe de Estado indignó a Daumier, su odio contra el Imperio no debía acabar nunca. El artista detestó de tal manera al *homme de Décembre*, que jamás pudo pronunciar su nombre sin temblar.

Un día de fiesta, en que se paseaba con su familia por los Champs Elysées, se oyeron de repente sonos acompasados, y una línea de cascos y sables refulgió: Napoleón III volvía a las Tullerías. Madame Daumier, como buena parisiense, hubiera querido de muy buena gana ver el paso del Emperador. Pero Daumier tuvo esta vez una hermosa cólera: —No, no he visto ni quiero ver a este hombre funesto—decía. Y, fuera de sus casillas, arrastró por la fuerza a su madre y a su mujer lejos de los Champs Elysées.

El Imperio de los últimos días, celoso de atraerse a los liberales, debía, sin embargo, de ofrecerle la cruz al mismo tiempo que a Courbet. Daumier la rechazó simplemente con una gran dignidad, y nadie supo nada... —¡Soy demasiado viejo!— dijo, no sin ironía.

Albert Wolff nos cuenta una escena a la que asistió el día en que los dos pintores rechazaban la cruz:

"Era una noche de verano. Había pasado todo el día con la simpática familia de Jules Dupré. Courbet había venido, y, entre el almuerzo y la cena, paseamos por el campo. Jules Dupré estaba lleno de entusiasmo por la Naturaleza que nos rodeaba, mientras que Courbet no hacía más que hablar del "bofetón que acababa de dar a Napoleón". A eso de las nueve de la noche, Jules Dupré nos volvió a la estación de

la Isle Adan. Allí nos encontramos con Daumier. Al verle, se escapó del ancho pecho de Courbet un grito de alegría, se precipitó en sus brazos y le dijo: —¡Ah! ¡Cuánto te quiero! ¡Has rechazado la cruz como yo! Pero has hecho mal en no rechazarla con brillantez; había que haber metido bulla con este negocio.

Y Daumier, moviendo su vieja cabeza y contemplando a Courbet con una mirada profunda: —¿Para qué?—dijo, con un tono de reproche—; yo he hecho lo que he creído que debía hacer; estoy contento; pero esto no le importa al público.

Nunca sabré deciros—añadía Wolff—con qué dignidad exquisita pronunció Daumier estas palabras. Su orgullo parecía revolverse al solo pensamiento de que alguien pudiera suponerle capaz de explotar su repulsa como un medio de reclamo. Courbet quedó completamente cortado ante esta lección, y en el momento de subir al vagón, me dijo: —Nunca se podrá hacer nada de Daumier; ¡es un soñador!"

Ciertamente la admirable maestría del pintor del *Enterrement d'Ornans* no podía dejar insensible a un Honorio Daumier; lo cual se vió cuando puso en boca de un artista en el Salon de 1865 estas palabras: *¡No sea usted tan "bourgeois"! ¡Admire por lo menos este Courbet!* Y, sin embargo, este provincial fanfarrón y ligero de boca de Courbet no parece nunca haber sido muy simpático al modesto y sobrio Daumier. Servido siempre por un buen sentido a lo Crysale y por su instinto del ridículo, Daumier parece haber siempre desconfiado un poco de los "emballés".

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

¿Cómo ocupaba Daumier sus pocos ocios, ya que entre la litografía, la pintura y el ver esculturas le quedaba bien poco tiempo libre? Cuando venía el buen tiempo, muchas veces desertaba del taller y se encaminaba, su pipa en la boca, hacia los baños fríos que con sus pontones de lavanderas rodeaban la Isla. Era entonces la época de oro para estos baños de río, que hoy han decaído tanto. Los parisienses contemporáneos de Jerónimo Paturot y de la mejor de las Repúblicas, afluían a los baños como los romanos del tiempo de Augusto. Alejandro Dumas se instalaba durante la canícula semanas enteras. Daumier se delectaba ante estas academias ventrudas o extenuadas. Su ojo captador estudiaba en ellas las deformidades del animal humano en movimiento. Y se debe a este frecuentar los baños fríos el que este artista, que siempre trabajó sin modelo, no perdiera, sin embargo, nunca el contacto indispensable con la Naturaleza.

Otras veces, dejando su *brenée de pierres*, se marchaba, como en aquellos tiempos en que era pasante, a vagar por las calles espiando a los *bons bourgeois* que nadie ha sabido pintar como él y escuchando las agudezas de Gavroche.

Cuando había decididamente demasiado indigo en el cielo, y uno empezaba a ahogarse bajo los techos de cinc, Daumier llevaba a su madre y a su mujer al campo, a los alrededores, donde se cruzaban con las familias de los boneteros y de los carniceros, cargados de vituallas y de hijos, extasiados ante una mata de amargón, horrorizados ante la vista de un sapo. Estos encuentros nos valdrán estas series tan sabrosas y reales que se llaman *Parisiens aux champs*.

Algunas veces se dejaba llevar más lejos de París, hacia los frescos verdores de Aubert-sur-Loire, donde se había instalado Daubigny; hacia los exuberantes pastos de Valmondois, donde un día plantara su tienda de campaña, donde su querido amigo Geoffroy-Dechaume le enseña a gustar de los placeres del campo tocándole al dar las cinco de la mañana aires de coro de caza que, renegando, le hacen levantar

de la cama, o bien pide hospitalidad a Barbizon, a Millet y a Rousseau.

De tarde en tarde, una carta de los parientes de Marsella recordaba al artista el perfume natal fuertemente azafranado y picante de ajo. José Felipe, primo hermano de Daumier (su padre era hermano de Madame Jean-Baptiste Daumier) expedía de tiempo en tiempo la langosta y los mariscos necesarios para hacer una buena bullabesa a la moda de "chez Pascal". Estos días, la vieja y alerta mamá de Honorio se ponía un gran delantal y daba a su nuera una lección de cocina provenzal.

En invierno, cuando no subía a *tailler une bavette* en casa de Daubigny, Jules Dupré o Fernand Boissard, Daumier leía. Le gustaba sobre todo la lectura de *Don Quijote*, cuyo verbo picaresco y buen sentido caluroso le encantaba. *Don Quijote* debía inspirarle algunas pinturas épicas.

Este hombre tuvo por el arte griego la admiración del niño para el cual la galería de los Clásicos había significado la primera escuela. Sin ser en ningún modo un erudito, leía a Sófocles en una traducción y sentía entusiasmo por Edipo y por Antígona. Jean Gigoux, en sus *Causeries*, se maravilla de ver a Daumier devolver, contrariamente a como es costumbre, los libros que le han sido prestados: "Daumier se metió un día en la cabeza el ilustrar el *Telémaco*, después la *Iliada*, después *La Odisea*, a su manera. Vino a pedirme los libros que no sabía dónde encontrar. Yo se los envié por uno de mis rapaces, y figuraos que ¡tuvo el cuidado de devolvérmelos después de haberlos leído!" El teatro le gustaba mucho, como a su amigo Corot, tanto por sus contrastes de iluminación como por los planos acusados, como por el bullir de los personajes simplificados bajo la luz brutal, como por el interés de las obras en sí. Toda su obra litográfica y pictural se halla fuertemente influenciada por el teatro. Ha aprendido a gustar de Molière y a comentarlo admirablemente.

Hemos visto hasta qué punto los odios políticos de Honorio Daumier han sido profundos y vivos. Sin embargo, no hay que imaginarse al

autor de *Enfoncé, Lafayette!* bajo los trazos de un polemista feroz y virulento. Por el contrario, lo que no cesó de caracterizar a este hombre es la serenidad, la *bonhomie*, las cuales no excluían de ningún modo el ardor juvenil de las convicciones, el horror a la injusticia y la fe en un ideal liberador.

Por lo demás, en cuanto el enemigo estuvo derrotado, sus odios más tenaces se acallaron generosamente. Al día siguiente de la Revolución de 1848, Daumier, hablando con Champfleury, le aseguraba que, a pesar de todas las sollicitaciones, renunciaba a ridiculizar al soberano caído:

—Estoy cansado—decía al crítico—de los ataques contra Luis Felipe. Un editor me encarga una serie, pero yo no puedo...

La serenidad, ésta es realmente la dominante del carácter de Daumier.

Durante sus paseos por las Galerías del Louvre, Daumier gustaba de detenerse delante del *Mendigo* de Ribera.

—Ved—decía al amigo que le acompañaba—, este pequeño miserable es contrahecho, sus harapos son ciertamente insuficientes para preservarle del frío, sin duda no posee ni un ochavo en el bolsillo, y, sin embargo, ¡se ríe!... Se ríe, ¡y nosotros, que tenemos miembros robustos, que tenemos salud, que a pesar de las dificultades de la vida encontramos lo suficiente para no morir de hambre, nosotros y los nuestros vamos a dejarnos abatir, vamos a rehunciar a este tesoro: el buen humor y la serenidad de espíritu!

La risa del pobre modelo de Ribera: he aquí toda la filosofía de Honorio Daumier.

IV

Desaparecida *La Caricature*, Honoré Daumier se consagra al *Charivari*. En esta hoja satírica fundada en 1832, donde pronto se encontrará con Gavarni, aparecerán en lo sucesivo la mayor parte de sus estampas litográficas hasta que el lápiz se escape de sus manos entorpecidas por la edad.

El 18 de Agosto de 1833, el *Charivari* publica

dos magníficos retratos, hechos por Daumier, de los asesinos Sebastián y Roberto, que acababan de comparecer ante la Audiencia del Sena, acusados de asesinato y violación. Sobre la fisonomía bonachona del primero, de la *facies* terrible, del cráneo aplanado de Roberto, un esqueleto — el de la víctima — se balanceaba, con esta breve noticia que prueba que las parisien- ses de ahora no tienen que envidiar a las de entonces:

"Esta siniestra pieza de convicción ha influido mucho en el sentimiento de curiosidad que ha llevado a más de doscientas damas a desafiar la fatiga de estos largos y tristes debates."

El 20 de Diciembre de 1835, en una de las láminas de su serie de los *Filibusteros parisien- ses* — *Le Tirage* —, hace una discreta e irónica alusión a los rigores de la legislación de la Prensa, que amenaza al *Charivari* como amenazó a *La Caricature*.

La escena, "bosquejada al vuelo", nos traslada ante el almacén de la casa Aubert, "donde la muchedumbre se aprieta con redoblada curiosidad al aproximarse el Año Nuevo". Allí los rateros trabajan, fingiendo que les empujan, o bien empujándose y desvalijando a los bobos, por delante y por detrás. Esta ratería, afirma la leyenda, prueba que los rateros son los únicos a quienes la policía consiente dejar "la facultad de aprovechar la libertad de la Prensa".

Estos *Filibusteros parisienses*, entre los que ciertos tipos son a veces un poco forzados, nos llevan insensiblemente hacia Robert-Macaire y su acólito Bertrand.

¿Quién no conoce a estos dos inseparables creados por el genio de Frederick-Lemaître y de Daumier? Muchas veces se ha referido cómo el gran actor romántico cambia *L'Auberge des Adrests*, melodrama serio, en una bufonada sangrienta y atrevida, presentando a Robert-Macaire como un moralista forzado, un *dandy* desharrapado, un fantoche feroz, encantador e insensato, manteniendo en el marco de su vulgar tragedia una vasta sátira literaria y política.

Por un instante corrió el rumor de que el

Gobierno iba a prohibir las representaciones de la obra en la que Frederick-Lemaître triunfaba todas las tardes. Los redactores del *Charivari*, olfateando todo lo que el tipo de Roberto Macaire, tal como lo había colocado Frederick, podía tener de subversivo y peligroso para la Monarquía de Julio, decidieron que el espectáculo continuaría, a pesar de todo, en el periódico, aunque no continuara en la escena.

Se hablaba mucho entonces de una colección de cuentos titulada *Los ciento y uno*. Philippon pidió a Daumier le hiciera *Los ciento y uno*, *Robert Macaire*. Fueron hechos *Los ciento y uno* en 1836 a 37, y añade Duranty, hasta "el editor Dutag, no creyendo aun agotada la vena, encargó a su vez cuarenta cuentos más al artista; pero renunció a esta segunda serie para no cansar al público".

"Lo bello es lo feo", proclamaban los románticos. La asiduidad en los baños fríos había de inspirar a Daumier la más magnífica colección de monstruosidades anatómicas que se puede concebir.

El ideal que nos hacemos de la plástica femenina gime delante de estas revelaciones despiadadas de academicismos debilitados e hinchados, delante de estas *bañistas* de cabellos estirados, de garganta arrugada, de vientre adiposo y lacio, de muslos planos, de tobillos enormes. Aceptamos más fácilmente la ridiculización de la desnudez masculina; el espectáculo de los tritones — buenos burgueses y padres de familia — nos sofoca menos que la contemplación de las náyades de los pantanos y de la ciudad. La exclamación trivial, chocarrera y, consternada en el fondo, de ese bañista que desliza entre dos tablas — mal unidas — una mirada indiscreta en el "baño de señoras a veinte céntimos", podría servir de epígrafe a esta graciosa serie en la que la mujer sale algo desvalorada:

Mirad a la gruesa Fifí. Habría jurado que era una Venus. ¡Es un descrédito!

Estas notas, recogidas por Daumier en los baños fríos, habían de ser aprovechadas por el pintor después de serlo por el caricaturista.

Allí encontró Jordaens los modelos ventrudos, con la carne pesada y plegada — tan de su gusto —, cuya belleza crapulosa él mismo exaltó en su *Sileno*.

Daumier, ¿ha gustado alguna vez de las líneas delicadas y ligeras? Para decirlo todo en una palabra: ¿ha gustado alguna vez de lo bonito?

Ciertos críticos han pretendido encontrar en su obra figuras encantadoras. Unos han citado en la segunda lámina de la serie de las *Divorceuses*, el grupo de la mamá joven haciendo saltar a su niño sobre las rodillas. Otros han mostrado la pareja de enamorados dichosos al escaparse de los celos del marido viejo. A decir verdad, los raros personajes señalados son siempre de segundo término, a menudo muy ligeramente indicados.

La prueba de que el poderoso dibujante de la *Calle Trasnain* no tenía en ningún grado el sentido de la gracia, es que nunca ha logrado expresar el encanto de dos seres tan naturalmente graciosos como la joven y el niño.

Daumier ha representado, sin embargo, muy a menudo, al niño, bien en *Les papas*, bien en *Les bons bourgeois* o en *Professeurs et moutards*. Pero ordinariamente les ha dado rasgos que no son de su edad, signos de vejez prematura.

En los recién nacidos de Daumier, el cuerpo es demasiado musculoso; su fisonomía no tiene nada de pueril; su boca está atormentada por un gesto senil. Son enanos; no son niños.

La joven linda, elegante, de Gavarni, cuyo pie diminuto desaparece en las polainas de satén turco, cuyo talle se afina en la amplia bata de muselina estampada y cuya carita sonríe entre la vasta aureola de la pámela, le es completamente desconocida. A veces, es verdad, en *Les mœurs conjugales*, veremos pasar, fugitiva, lejana, alguna agradable silueta de burguesita adúltera; pero más a menudo la vemos de espaldas, disimulada por la capota de crespón, embozada en el chal de Gro de Nápoles.

Como buen caricaturista, Daumier se detiene sólo en las mujeres feas y ridículas. A aquéllas las conoce bien, no tiene rival para retratarlas. Clemente con las tiernas esposas de los sombre-

teros y de los tenderos de ultramarinos, que viven estúpida, pero sanamente, su buen sentido, fortificado por una áspera vena cómica, no se empleará sino a costa de las mujeres que quieren escapar a los deberes femeninos; atacará ferozmente a las *Bas Bleus* (1844) y a las *Divorceuses* (1848).

Las mujeres de talento que hoy honran las letras francesas, deben ponerse en guardia. Honoré Daumier fué el adversario encarnizado de las letradas de su tiempo, a cuya cabeza iba Madame Sand.

El artista veía en ellas un disolvente de la familia. Nos muestra sus *Bas Bleus* (y en verdad las cosas no llegaron a este punto), intrigando en las oficinas de redacción para colocar sus abundantes escritos, y llevando al marido como un juguete, haciéndole contar la ropa para la lavandera, para no interrumpir sus trabajos literarios, fumando opio a fin de procurarse sensaciones exóticas.

La Revolución de 1848, que agitó tan profundamente todos los espíritus, nos ofrece las *Vesuviennes*, celebradas por Cham y De Beaumont, hizo subir a la *Bas bleu* de la sala de redacción a la tribuna de las arengas. Daumier respondió a las fogosas predicaciones feministas con su serie de las *Divorceuses*.

Estos seres disecados, devorados por el orgullo, despreciando a su marido, sacudiendo la sujeción de los hijos; estas *irregulares*, inspiran a Daumier una de las páginas más bellas y más atrayentes. En un jardincillo contiguo a una modesta casa de campo, dos *divorceuses*, una fuerte y gruesa, peinada a lo chino; la otra delgada, con los cabellos a lo sauce llorón, miran con un desprecio soberano a una madre joven que juega con su pequeño.

En una ráfaga de luz, al lado de estas matronas asexuales consagradas al celibato por sus teorías y por su fealdad, está toda la alegría serena de la naturaleza; la canción de la vida.

—¡Cuántos seres embrutecidos y atrasados hay todavía en Francia! — exclama una de las *divorceuses* —. ¡He ahí una mujer que, en nuestra hora solemne, se ocupa neciamente de sus hijos!

Daumier fué más indulgente con su modelo preferido, con el personaje honrado y mediocre del que nos ha dejado inolvidables retratos: el burgués parisién.

"Ninguno como él — ha escrito Baudelaire — ha conocido y amado — como aman los artistas — al burgués, a ese último vestigio de la Edad Media, a esa ruina gótica cuya vida es tan penosa, a ese tipo a la vez banal y excéntrico." Daumier ha vivido íntimamente con él, lo ha espiado día y noche, ha captado los misterios de su alcoba, se ha relacionado con su mujer, con sus hijos; conoce la forma de su nariz y la construcción de su cabeza; sabe qué espíritu anima la casa.

Sean los *Bons bourgeois*, en la *Journée d'un celibataire*, en los *Canotiers parisiens*, en las *Moeurs conjugales*, en los *Papas*, en los *Plaisirs de la chasse et de la campagne*, en las admirables *Pastorales*, siempre Daumier nos retrata fielmente y sin exageración los rasgos vulgares, el asombro tonto, la vanidad satisfecha del pequeño burgués parisién.

El idilio burgués en el campo, celebrado por Paul de Kock; las parejas de rentistas perdidos entre los trigos; la necedad inveterada del comerciante de la ciudad en los áridos alrededores, la comida a pleno sol, el horror innato a la verdadera Naturaleza, el sobresalto ante las bestezuelas que la pueblan, han inspirado a Daumier sus atrayentes y graciosas *Pastorales* (1845-46).

Despierto al amanecer por el canto del gallo, el buen *burgués* protesta con aquel humor en el cual Daumier nos recordará a Valmondois, cuando al alba, Geoffroy-Dechaume toque su cuerno de caza bajo la ventana:

—¿Vas a callarte con tus quiquiriquís? No vale la pena venir al campo para no dormir tranquilamente. Todos los días me despierto a las tres de la mañana. Dormía mejor en París, a pesar de estar con mi mujer.

Una pareja con buena fortuna se esconde delante de un espantapájaros que realmente parece agitarse con el viento... Aquí, en el campo raso, el buen parisién suda tinta acarreando una cesta pesada llena de provisiones

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

destinadas a la famosa comida al aire libre, sueño de las excursionistas del domingo. Se vuelve a su mujer y rezonga como en los otros días de fiesta:

—Ya no me cogerás más para comer en el campo. Hace dos horas que estamos andando y aun no hemos encontrado sitio a propósito.

classiques (1841) y *Physionomies tragiques* (1851).

Su asiduidad al teatro clásico, la costumbre de ver muy a menudo aparecer entre los bastidores a un Tito y un Orestes con caracterización caprichosa, llevaron insensiblemente al artista a imaginar sus parodias de la Historia Antigua. Scarron con su *Virgile travesti* y Marivaux



H. DAUMIER: *Vieja y joven.*

Si lo hubiera sabido, hubiera traído en el fondo de la cesta nuestro tapiz verde.

Hemos dicho ya cuánto agradaba el teatro a Daumier. Encontraba en él fuentes de inspiración siempre nuevas. Le encantaba la mímica, el contraste irrisorio entre el héroe trágico y el pobre actor que lo interpreta, la fuerza del alumbrado. Su desprecio hacia los convencionalismos escénicos, su sentido crítico, despierto por las vulgaridades y los defectos de la interpretación, nos valieron las curiosas *Physionomies tragico-*

con su *Homère travesti*, habían dado la fórmula de este género, en el cual lo absurdo brotó del contraste entre la leyenda heroica de los personajes y la expresión trivial o ultramoderna que se les asigna. Como ha dicho M. Henry Marcel, "la originalidad de Daumier fué abstenerse tanto como le fué posible de estas prácticas y buscar casi exclusivamente lo cómico en la deformación de los personajes presentados como modelos de belleza".

Las *Physionomies tragiques* y *L'Histoire An-*

cienne fueron para Daumier pretextos para reír mucho, francamente, sin pensar en nada, sin mezcla de tristeza. Pero al encararse con las *Gens de Justice* cambia extraordinariamente.

Aquí no sólo el pie — frecuentemente de Daumier — se hace agresivo, cruel, sino también difamatorio. Pero sobre todo es feroz el dibujo, tumultuoso, rehundido, profundo.

Dueños de la barricada, con el rostro orgulloso e insolente, encuadrado entre los favoritos bien peinados, abogados famélicos, secos de envidia, emboscados en la Lonja como en una madriguera; defensores de asesinos, cínicos y consumidos, agitando vehementemente sus mangas negras, dándose golpes de pecho y protestando hipócritamente de la inocencia de su cliente; abogados intrigantes, traficando en la penumbra de los pasillos con su conciencia y con la bolsa de los clientes; magistrados seniles, embrutecidos, sordos y somnolientos, a los cuales está confiada la pesada carga de juzgar a sus semejantes... bordeando todos diariamente el crimen y la estafa con la conciencia más o menos ajada por este perpetuo contacto.

Son admirables las palabras que comentan estas sangrientas sátiras:

—¿Tenías hambre? — replica perentoriamente un presidente al acusado —. ¿Tenías hambre? No hay razón. Porque yo también tengo hambre casi todos los días, y no robo por eso.

Aquí dos abogados antes de penetrar en el Pretorio se entretienen con el programa matinal:

—¡Tenemos una gran representación hoy, señor Galuchet!

—Caramba, sí señor... ¡Un asesinato adornado con una violación!

Este detenido ingenuo acaba de hacer confidencias a su defensor. Parece arrepentirse:

—Aunque le jure, aquí para entre nosotros, que he robado al P. Jérôme, no me abandone por eso.

—¡Amado ladrón!—responde el abogado—. Conoce usted muy mal mi corazón. Si no hubiera rateros, no habría abogados... Ahora, que estoy cierto de que ha dado usted el golpe, yo cogeré el "alhigui".

Pero el detenido se inquieta:

—Lo que me asusta es que estoy acusado de doce robos.

—¿Hay doce? Mejor. Aprovecharé la monomanía.

Luego la litografía no bastará a Daumier. Transportará al mundo de la pintura este medio hormigueante del Palacio de Justicia.

Su pintura al óleo o a la acuarela será tan satírica como su dibujo sobre la piedra. Privadas de leyenda, sus fogosas composiciones no hablarán menos, con una elocuencia corrosiva, a lo Juvenal, cuyas señales conservarán mucho tiempo las *Gens de Justice*.

La inmediata Revolución del 48 permite por algún tiempo a Daumier tomar de nuevo su lápiz de polemista.

En una soberbia lámina de color y de técnica, *Dernière Conseil des ex-Ministres* (9 de Marzo de 1848), muestra a la joven y luminosa República tocada con el gorro frigio, entrando bruscamente en el gabinete donde los ministros del régimen caído se aplastan para ganar la única salida que queda libre: la ventana. Cinco días antes, en una bella y curiosa litografía, *Le gamin de Paris aux Tuilleries* — que sería interesante comparar con cierta página de Flaubert en *La educación sentimental* —, Daumier había trazado una escena muy pintoresca. "¡Cristo, cómo se meten ahí!", grita el golfillo de París saltando sobre el trono, mientras que otro chico cubierto con el gorro frigio saluda desde el suelo a su camarada.

Si fustiga la pusilanimidad de los *Amigos del orden*, el jacobino Daumier no quiere pactar con los doctrinarios del comunismo. *Las mujeres socialistas* son la irrisión de las matronas que abandonan la familia por el Club, las manifestaciones y los banquetes — ocasiones propicias — y llevan a las elecciones legislativas sus candidaturas ilegales.

Estas críticas contra el feminismo y el socialismo no carecían de peligro. Las *sufragistas* del 48 meditaron el castigo del audaz caricaturista; los *partidarios* lo tomaron muy a mal. Más de una vez los cristales del *Charivari* fue-

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

ron hechos pedazos, y las oficinas estuvieron a punto de ser invadidas por los resueltos partidarios de Augusto Blanqui.

La empresa de Luis Napoleón contra la República animó aún más al gran satírico de la política. Daumier fué uno de los primeros en olfatear el peligro bonapartista. Desde el 9 de Junio de 1848 había intentado luchar contra la manía popular, anotando este diálogo entre tres buenos burgueses, uno de ellos guardia nacional:

—Yo digo que he visto a Bonaparte en el Hipódromo.

—Es imposible, porque acabo de oírlo en la Asamblea Nacional.

—Estáis equivocados los dos: hace un momento, al pasar por la Plaza Vendome, estaba encima de la columna.

La clarividencia de Daumier había de ser inútil. Después de algunos fusilamientos en París; algunos asesinatos en la Nivernais; algunas revueltas en el Languedoc y Provenza, la fuerza reinó, apoyada por el plebiscito.

Condenado exclusivamente a ocuparse de anodinas *actualidades*, se redujo a los globos del Hipódromo, a los festivales de orfeonistas, a los turcos del Campo de Saint-Maur. Desde este momento, 2 de Diciembre, decae. Parece interesarse cada vez menos en su primitivo papel de cronista satírico.

Las cuestiones extranjerías le dieron ocasión de dar suelta a su bilis. A expensas de los cosacos devoradores de fuego, del terrible Nicolás I, cuyos favoritos popularizó con los ojos desorbitados, con el casco griego emplumado y la coraza de plata; en detrimento de los *Kaiserlicks* y de sus generales, siempre retrasados, como los carabineros de Offembach, hizo reír de nuevo a Francia.

En él encuentran un defensor las nacionalidades oprimidas: Irlanda, Venecia. Los sucesos prusianos ocurridos en la guerra contra Austria le sugieren su terrible sueño del inventor del fusil de aguja, personaje gracioso con la cara llena de cicatrices, contemplando sonriente la inmensa llanura sembrada de cadáveres. En esta ocasión el artista recibió otra carta de Michelet:

”¡Sublime, querido amigo, Sublime! ¡El inventor del fusil de aguja! ¡Nada habéis hecho tan grande ni tan original! Os estrecho la mano, J. M.”

El cielo se ensombrecía cada vez más; pesadas nubes se acumulaban sobre Europa, erizada de bayonetas y cañones. Después de habernos mostrado a la ogresa, bigotuda, acorazada, *demasiado gorda* — Prusia —, Daumier tuvo una visión profética: representó a la *Paz* armada amenazadora, devoradora de armas.

Estalla la guerra franco-prusiana. Lleno de esperanza, el viejo jacobino hace que el voluntario del año II salude al movilizado del 1870. Después de los primeros reveses, se proclama la República, llamando a las masas, y los batallones de guardias nacionales van seguidos por las mujeres que les presentan a sus hijos.

Ante el desastre, Daumier se indigna aún más violentamente que en los tiempos del asesinato de la calle Trasnonain. A pesar de los molestos reportajes, nunca su talento de polemista ni su terrible genio satírico llegaron a tanta elevación. Aquí asistimos a *Una pesadilla de M. de Bismarck*. Un esqueleto sardónico se estremece ante un hombre de Estado dormido en una butaca y se extiende frente a ellos un vasto campo de batalla abarrotado de muertos.

Otra imagen de la *Paz* (*Idilio*). Entre los esqueletos y las osamentas, la Muerte toca la flauta cubierta con un sombrero de pastora.

Estas ruinas, este rincón de la aldea devastada recuerda las láminas más bellas de los *Desastres de la Guerra*, de Goya. Encima esta sencilla leyenda, extraída del discurso de Burdeos: *L'Empire c'est la paix!*”

Allá por el año 1871, “asustada por la herencia”, aparece bajo la forma de una mujer vestida de luto, oculto el rostro para no ver el amontonamiento de las víctimas del Año Terrible, 1872; hay que reedificar a Francia deshecha. Los partidos se destrozan, sin pensar en el superior interés de la Patria. Daumier los amonesta aún. Cerca de una casa en ruinas unos albañiles riñen: *Si los obreros luchan de este modo, ¿cómo quieren que el edificio termine de reconstruirse?*

V

"Ce que le bourgeois collet monté, tout en gravant dans sa mémoire, en traits indelebiles, la plupart de ses types, c'était de faire laid."

Viollet-le-Duc tenía razón... Lo que bajo el Segundo Imperio provocó las protestas de los suscriptores del *Monde Illustré*, era precisamente este agravio: que Honoré Daumier, en el sentido burgués de la palabra, "hacía dibujos feos".

Únicamente ansioso de buscar el carácter o, como ha dicho Rodin, de poner en evidencia "la verdad intensa de cualquier espectáculo natural, bello o no", Daumier — escribe Henry Marcel — hizo con gusto "una hermosa fealdad", en el sentido que J. J. Weiss decía: "un hermoso crimen". Es lo que nunca comprendieron sus contemporáneos, si se exceptúan algunos artistas y escritores, y lo que, al mismo tiempo, determinó indudablemente las dificultades de su vida.

No habría que creer, sin embargo, que este sentido de lo feo provino, como ocurre en ciertos naturalistas, de un estudio, atento en extremo, de la anatomía humana; de una contemplación demasiado larga de la Naturaleza. Habiendo recibido sus primeras lecciones de uno de los teorizadores del dogma davidiano; participando después, dígame lo que se quiera, del gran movimiento romántico que sacrificaba cómodamente la seca corrección lineal al modelado de las masas, a la armonía de valores, o al contraste patético del colorido, Honoré Daumier, estilista arrebatado, no trabajaba nunca ante la Naturaleza, si se llama *trabajar* al manejo de los pinceles o el lápiz ante el modelo elegido. En realidad — y es lo que explica la faceta más viva de su obra —, *reflexionaba* en la Naturaleza, como ha dicho con exactitud M. Ad. Geoffroy.

Sus ojos penetrantes habían logrado recoger las características fisonómicas, y con esta visión su memoria no perdía nunca el recuerdo. Baudelaire, que lo conocía bien, declara:

—Como artista, lo que le distingue es la certeza: tiene una memoria maravillosa, casi divina, que le sirve de modelo.

Cuando Champfleury relataba que al empezar el reinado de Luis Felipe, Daumier asistía a las sesiones del Parlamento con el barro en la mano, se engañaba. Este error fué rectificado por Burty después de una conversación con el viejo maestro.

"Desde la tribuna de los periodistas o desde el Pretorio, examinaba con una intensidad de observación asombrosa a aquellos hombres que eran sus enemigos políticos, y a su regreso, en su casa, modelaba sus asuntos en barro. De estas terracotas policromadas, copiaba en sus composiciones retratos de un cruel parecido."

Dos anécdotas van a probarnos la gran repugnancia del artista a ejecutar sus obras directamente ante la naturaleza:

Daumier había prometido a Henry Monnier hacerle su retrato y se regocijaba de hacer ponerse en guardia al creador de *Joseph Prud'homme*, su antiguo compañero de lucha en *La Caricature*; solamente tenía horror el trabajo de *pose*. La víspera del día en que su alegre modelo debía llegar, resueltamente, a todo evento, *construyó* en dos horas el retrato de Monnier. Cuando se lo mostró, éste, encantado, sólo pudo exclamar:

—¡Soberbio! ¡Guárdate de tocarlo!

La otra anécdota la relató M. Ad. Geoffroy:

Fué en Valmondois. Geoffroy-Dechaume se iba a poner a jugar a los bolos con sus hijos y los de Daubigny. El viejo Daumier apareció encarnadísimo:

—Querido Geoffroy, no sé cómo hacer un pato y tengo necesidad de modelarlo. Enséñame uno.

—Muy bien; vamos la acequia.

La acequia, la Sausseron, corría al fondo del jardín del escultor. En el agua verdosa se movía una multitud de patos. Inclinado sobre el puentecillo, Daumier miró largo rato las plumas tornasoladas, las cabezas redondas y los picos cuadrados.

—¡Vaya!—dijo Geoffroy-Dechaume—. ¿Quieres un álbum y un lápiz? ¿Tienes que tomar un apunte?

Pero Daumier movía la cabeza sonriendo:

—Gracias, Geoffroy; sabes perfectamente que *no puedo dibujar directamente de la naturaleza*.

Y con la imagen de los patos bien grabada en su memoria, el viejo Daumier volvió a su modesto taller. La semana siguiente, el *Charivari* publicaba unos patos de escrupulosa veracidad con la firma de Daumier.

Tengamos por cierto que gracias a esta agilidad de visión que Daumier pudo conciliar durante largos años con la infalibilidad de su memoria, las exigencias del oficio litográfico en que vivía, y la pintura (a la cual consagró más horas de lo que generalmente se piensa) pudieron convivir juntamente en él.

Por este método de trabajo pudo ejercer libremente sus facultades generalizadoras, eliminando el detalle insignificante, dando valor preeminente a las características, buscando, ante todo, las grandes masas de iluminación y las líneas del conjunto.

¿Cuál fué la técnica de Daumier como litógrafo? Es difícil creer, con Henry Bouchot, que desde 1833, "aprovechando los perfeccionamientos de Engelmann y de Senefelder, abandonó la pura litografía al lápiz por el procedimiento de la aguada, que le permitió obtener con el raspador las acentuaciones claras, ofreciéndole un nuevo medio para explicar su idea".

Resulta un poco forzado seguir la idea de Bouchot. Como Gavarni, Daumier obtuvo, efectivamente, gracias al pincel, sus hermosos negros velados, y a la vez debió al raspador la mayoría de los efectos luminosos. No es lógico que el artista haya utilizado la aguada litográfica desde 1833. A decir verdad, en 1842, con el frontispicio del 1 de Enero del *Charivari*, el pincel aparece en la obra de Daumier.

No hay que asegurar, desde luego, que Daumier abandonase nunca la litografía pura: el lápiz graso.

Para traducir el dibujo sinuoso de sus personajes reales — tan reales —, el lavado no le hubiese concedido la precisión necesaria. Apenas podía recurrir a la tinta para avivar el negro de las pupilas, para dar mayor transparencia a los efectos nocturnos, de que él gustaba tanto. No; el lápiz litográfico fué, ante todo, el arma de Daumier.

Por lo demás, los útiles le importaban poco. Banville, que muy frecuentemente le vió trabajar, dice:

"Dibujaba siempre con los restos de los lápices; se decidía a renovarlos cuando ya le era imposible continuar con ellos; pero más a menudo los utilizaba, los resucitaba, sacando punta a los trocitos insignificantes que le quedaban, encontrando un ángulo que se prestase al capricho febril de la mano ágil, ángulo mil veces más vario e inteligente que la estúpida y perfecta punta obtenida con el cortaplumas y que en el calor de la composición se rompe o se aplasta. Yo diría que, gracias a su costumbre de utilizar estos residuos y sobras, estos restos de lápiz que, aunque pedían gracia y descanso no la obtenían, Daumier consiguió algo de la amplitud y del atrevimiento de su dibujo, en que el trazo grueso y vivo es de la misma calidad que las sombras; lo diría, si no supiera que no se pueden explicar tales resultados por tan pequeñas causas."

Henry Marcel ha completado magistralmente esta página de Banville: "Daumier, con algunos rasgos indica los planos del modelo; las divisiones principales del cuerpo; lo proyecta y lo hace moverse en el espacio, con la ayuda de amplias localizaciones de sombra y luz obtenidas por la reserva de la piedra intacta y por el poderoso y fuerte resbalar del lápiz litográfico. No quiere un útil excesivamente limpio, con la punta afilada para producir rasgos finos y menudos; lo golpea sobre la mesa para que su rotura irregular manche la plancha con acentos violentos, de ásperos arañazos. Acaricia, profundiza los negros; los aterciopela cariñosamente. Les debe el fondo sobre el cual entonarán modulaciones finas y ligeras, los valores diferentes de grises y blancos. Obtiene las medias tintas, o por raspadura para deshacer y aminorar los negros, o, más a menudo, por un juego de claridades infinitamente vario, cuyo enrejado a veces suelto, a veces apretado, procura todas las gradaciones necesarias, desde el tono más claro al más oscuro, siempre que no llegue a ser la sombra absoluta... Una bella lámina de Dau-

mier es algo singular y tal vez único, a la vez áspero y dulce: Una fuerza enorme, que tan pronto se desborda como se doma; es la miel de la Escritura recogida en las fauces del león."

Daumier, sin embargo, se cansaría del oficio litográfico. Si sus series del Segundo Imperio a menudo carecen de interés, es indicio de que el artista se cansa poco a poco.

A menudo empezaba ocho litografías a la vez, moviéndose sin cesar, yendo de la una a la otra, "borrando o añadiendo; tan pronto acentuando una intención como modificando una expresión".

"Más de una vez ocurrió — nos dice M. Arsène Alexandre — que las litografías comenzadas fueron acabadas en una noche, y durante el día trabajaba en sus cuadros y en sus acuarelas."

Sin embargo, confesaba el mismo Daumier, que a pesar de que su procedimiento honrado (pues no dibujaba sino cuando la idea, el asunto y las actitudes estaban bien claras en su cabeza) le hizo el trabajo menos fatigoso, "cuando había dado fin a una buena *hornada* de pideras, necesitaba descanso".

Hemos hablado de *cuadros*. Es un hecho que, en la segunda mitad de su vida, desde 1848 hasta el final, Honoré no pensó más que en la pintura.

¿No eran cualidades de pintor las que se destacaban en sus más hermosas láminas de la Monarquía de Julio? Antes de que se hablase de las pinturas de Daumier, Baudelaire halló en el dibujante al colorista:

"Lo que completa el notable carácter de Daumier como un artista especial perteneciente a la ilustre familia de los maestros, es que su dibujo está naturalmente coloreado. Sus litografías y sus grabados sobre madera despiertan ideas de color. Su lápiz contiene algo más que el negro limitador de los contornos. Hay que adivinar el color como el pensamiento."

¿No comenzó a pintar Daumier hasta 1848? Sería peligroso afirmarlo. Hemos visto al joven Honoré pintar en colaboración con Jeanron una muestra de comadrona. M. Henry Rouart posee un cuadrito llamado por Klossowski *El litógrafo* o *El grabador*, que podría proceder de la juven-

tud de Daumier. También conserva aún la familia Geoffroy-Dechaume una curiosa escena parisiense, *Un hombre tirando su perro al agua*, considerada como la primera obra importante de Daumier.

Sea como sea, la verdadera pasión de la pintura no apareció en Daumier hasta 1848. La República, cuyos jóvenes destinos dirigía Lamartine, pretendía hacer mucho en favor de los artistas. El amigo Jeanron, el hombre de las conspiraciones y de las barricadas, había llegado a ser director de nuestros Museos nacionales, donde introdujo felices reformas. Durante algunas semanas la fraternidad de los hombres y de los pueblos no fué una palabra vana. Se quiso eternizar el rostro de esta República efímera. Se abrió un concurso entre todos los artistas franceses para simbolizar a la Libertadora.

"Por un instante — relata M. Riat —, Courbet tuvo la idea de hacer el boceto del cuadro de la República destinado a reemplazar el retrato de Luis Felipe. Pero renunció, y en compañía de Bonvin fué a ver a Daumier a la Isla de San Luis para testimoniarle su admiración y animarle a tomar parte en este concurso. Daumier aprovechó este aviso, pero no obtuvo el premio."

Envió un boceto robusto y atrevido. Una Mariana gigante, medio desnuda, con los rudos cabellos esparcidos bajo el gorro frigio, ofrecía sus pesados senos a dos obreros. Con una mano apretaba con fuerza los tres colores revolucionarios; con la otra, con un gesto poderoso y dulce a la vez, retenía a uno de sus hijos. A sus pies, amparado en la sombra de su manto de pliegues esculturales, leía otro niño.

A decir verdad, Daumier no expuso nunca más que el boceto de esta *República*, boceto que, según el testimonio de Champfleury, fué muy notorio. "El pintor, un poco indeciso por demasiado inteligente — relata Champfleury en su crítica del Salon de 1849 —, no envió su cuadro al concurso. El boceto figura en la colección Moreau-Nélaton, en el Museo de Artes decorativas".

Al año siguiente, como acabara de exponer, sin éxito alguno, el *Molinero, su hijo y el asno*,

inspirado en Lafontaine, la Dirección de Bellas Artes quiso hacer algo por Daumier. Le encargó *un cuadro religioso para una iglesia de provincias*.

El autor del *Ventre legislativo* dió prueba de una buena voluntad estimable. Amontonó boceto sobre boceto, pero reconoció en fin de cuentas que no había nacido para decorar iglesias provincianas al gusto de las fábricas. Sin embargo, se conserva de él en Inglaterra un hermoso Cristo escarnecido; pero es probable que el Cristo del expansionista de Santa Pelagia hubiera espantado a estos burgueses.

Su viva afición por el teatro le inspiró composiciones muy libres, de valores contrastados: ante la iluminación brutal, las cálidas sombras.

En una pintura perteneciente al doctor Viau acumula en el primer plano, tenebroso, al público anhelante: las caras, apiadadas o indignadas, los cuellos que se estiran, las bocas entreabiertas, las manos que quieren aplaudir. Al fondo, sobre la escena iluminada, el eterno trío romántico del último acto: el de *Ruy Blas*, el de *Hernani*, el héroe agonizante, el malo declamando con gestos exagerados; la heroína caída, despeinada, moribunda.

Allí, después de haber modelado en el claroscuro los tipos de la vieja comedia — Scapin, Geronte, Lisette, el doctor (notemos que Isabel y Angélica están ausentes) —, Daumier interpreta a Molière... Nada es más curioso ni más atractivo que ciertas escenas del *Enfermo imaginario*, llevadas a la tela por el maestro de la calle Transnonain. ¡Qué ansiedad en la mirada de Argan, fija en el medio bestial Purgon, que le toma el pulso con desprecio, mientras en la penumbra astuta lucen los ojos inflamados del boticario y la punta de su jeringa! Y allí, en esta luminosa acuarela, ¡qué escalofrío de espanto se escapa del grueso Argan, mientras que el medicucho, con la cara apergaminada de viejo absurdo, cuenta atentamente las pulsaciones!

Los *aficionados al arte* que sirvieron de tema a un gran número de pinturas de Daumier, nos encaminan a la vida moderna. En los *Buscadores de estampas* de la antigua colección Jules

Strauss, encontramos — cosa rara como hemos visto en la obra del artista — una deliciosa silueta de mujer delicada, menuda, bajo su delantal, a pesar de la amplitud de la crinolina bajo el chal. Una ráfaga de luz dorada la envuelve, mientras el joven que la acompaña, el obrero, la vieja y el buscador de estampas que lanza una mirada rápida a las láminas expuestas, aparecen en la penumbra cálida del contraluz.

Como los holandeses, Daumier piensa que esas escenas familiares son dignas de su pincel, porque le ofrecen tipos característicos de humanidad, de efectos de luz o de atmósfera.

El mismo se halla representado en el cuadro vendido con la colección Georges Feydeau. A la caída de la tarde se nos aparece con su frente despejada, la fina cabellera encanecida ya, su alta estatura. Próximos a él, dos aficionados: uno de espaldas y el otro — correctamente vestido — cubierto a lo hombre de mundo. Los tres miran con gran interés los cuadros que cubren los muros de la galería. Cerca del aficionado mundano, una estatuilla vivamente iluminada parece palpar. Hay una perfecta armonía entre la sobriedad del color y las actitudes simples y bien pensadas. Estamos entre gentes selectas: en un medio artístico.

"Frecuentemente — hace notar M. Henry Marcel —, Daumier acaba menos sus producciones, deja a propósito su obra un poco indeterminada para dar amplitud a las formas y libertad a los movimientos. Intencionadamente hace luces y sombras graduando o contrastando los valores al modo de los holandeses y Decamps. Gusta de los tonos cálidos y sordos: los rojos, los dorados, los verdes de esmalte sobre los cuales hace brillar a menudo vivos azules o amarillos. A veces los modela con el mango del pincel, trazando surcos en un sitio, dejando masas de colores en los lugares donde se refugia la luz. Hace poco uso de las transiciones suaves que deslíen la forma. Sus negros son de una calidad admirable; no son nunca ni débiles, ni demasiado planos; no producen nunca efecto de sequedad y conservan en sí mismos un desconocido ardor secreto, como los rojos que los acom-

pañan. Esta técnica, esta paleta, convienen exactamente a sus asuntos: los seres que pinta son de músculos firmes, de piel tersa, de articulaciones determinadas; ya se trate de los amplios pectorales de un luchador, de los hombros de una lavandera, de los brazos velludos y musculosos de los "fuertes", la decisión y la amplitud de su trazo les dan la masa y el relieve apetecidos."

Este sentido del movimiento, que Géricault poseyó en tan alto grado, gracias a una evolución espontánea de los tiempos, en Daumier, el pintor lo dominó tanto como el caricaturista. M. Henry Marcel cita oportunamente el cuadro de la venta Lutz, que representa a una lavandera que trepa por la escalera que une el ribazo con el muelle; la mujer da la mano a una niña cuyas piernecitas apenas tienen la altura de los escalones y que sube cada uno arrastrada por su madre. El contraste de los dos movimientos, uno tranquilo en el que el cuerpo guarda su verticalidad, el otro compuesto de oscilaciones sucesivas, es de un realismo maravilloso.

Más sorprendente aún desde este punto de vista es la composición de las *Lavanderas del muelle de Anjou*, el hermoso cuadro de la antigua colección de Souches, magníficamente litografiado por Lunois. En lo alto de esta misma escalera, una mujer se ve agobiada bajo la carga de la ropa. Sobre la punta de su pie izquierdo apoya el cuerpo; está sorprendida en plena marcha. Su silueta se mueve realmente sobre el gris del cielo. Pero es más admirable la lavandera del primer plano: la que acaba de bajar. El peso de la ropa la hace curvarse sobre la cadera izquierda; su pie derecho acaba de posarse sobre el ribazo, mientras el otro pie da fin al último paso. Es una curiosísima *instantánea* realizada por un gran artista.

El equilibrista, reducido a un boceto, se mueve a lo largo de la cuerda que lo sostiene. Este hombre que se balancea en el espacio nos daría el vértigo si lo contempláramos largo tiempo.

Por razones de pura técnica es posible preferir las acuarelas de Daumier a sus pinturas al óleo.

En ellas, sin duda, es más personal; más libre. A decir verdad, son más bien dibujos realzados que puras acuarelas. Una preparación a pluma, muy ligera, constituida por finas líneas sinuosas que envuelven las formas en una débil red; después un lavado de tinta china y azul; aquí, allá, un punto de tierra de Siena. El *gouache* produce las luces. Se observa que las acuarelas de Daumier no son acuarelas propiamente dichas.

Esta vaporosa fluidez de la acuarela, a la que no menospreció, como en *Al teatro*, la maravilla de la colección Ernest Brouart, no le habría servido para traducir las fisonomías y los gestos de las *Gentes de Justicia*, a las que, sobre la piedra, había atacado tan duramente. Pero sus dibujos realzados, parece ser que indican definitivamente el fin.

En ninguna parte es posible que la expresión fisonómica brille con más franqueza y verdad que en estos *gouaches* sobre la gente quisquillosa del Palacio de Justicia.

Es grande la intensidad dramática de la bella acuarela de la colección de Madame Snault-Pelterie: *Una causa criminal*. En el rostro duro, en la mirada dilatada del abogado que, de pie, medio de espaldas conversa al oído de su terrible cliente, hay casi tanta fría crueldad como en la cara, atrozmente atenta, del asesino. Es porque en esta hora, por la fuerza de los acontecimientos, se establece momentáneamente entre estos dos hombres, un algo de complicidad moral.

¿Y qué decir del arranque oratorio de ese gran abogado de la Cour d'Assises, de ese rival de Lanchaud, que agita en el aire sus largas mangas, que encuentra lágrimas en sus ojos secos, y que con las dos manos suplicantes, sin perder de vista a los señores jurados, designa a la víctima débil, o mejor, a la criminal, bizca prostituída, con la mirada comprometedora, que intenta por su parte, y a su manera, conmover al jurado? A lo lejos, en un fondo tal vez un poco *obtuso*, la muchedumbre inmóvil, absorta, fascinada, admira.

El realismo sintético del movimiento y de la

expresión no podría ser llevado más lejos. Y, sin embargo, es una obra, un simple dibujo realizado con tinta china y sepia: *La abogacía*, de la colección Henry Bouart, que sobrepasa en interés artístico, en intensidad de vida palpitante a esta obra maestra: el bello *gouache* de la colección Lemaire. Mientras, embrutecido por tanta elocuencia, el siniestro criminal parece preguntarse:

—Si después de todo no soy inocente, ¿para qué el gran tenor de la Cour d'Assises agita las mangas, levanta el brazo tembloroso, argumenta, se indigna, truena, da vueltas y parece a la vez dispuesto a caer y a volar?

La Administración de Bellas Artes, ante lo imposible, le encargó un cuadro de asunto no religioso, pero excelente. ¿Qué ha sido de esta pintura?, preguntaba en 1878 Viollet-le-Duc. Esta pregunta ha quedado siempre sin respuesta.

Los Salones de 1850 y 1851 recibieron dos envíos de Daumier: *Mujeres perseguidas por sátiros* y *Don Quijote y Sancho yendo a las bodas de Camacho*. El Salón de 1861, *Una lavandera*, que llamó la atención. En 1869 los *Aficionados en un taller* y dos acuarelas: *Juicios de la Cour d'Assises* y *Los médicos*. En esta ocasión Bonvin apela al jurado desde los periódicos para recomendar a un hombre que — según decía — no valía menos que Hogart o Goya, sino que los superaba.

Pero sus apariciones en el Salon sólo pueden dar una idea insignificante del esfuerzo continuado del pintor durante veinticinco años. De sus varias telas de género y de carácter, muchas han emigrado a Inglaterra, a Alemania, a Holanda, a Escandinavia, al Japón y a América, donde la reputación de Honoré Daumier es considerable y donde han sido publicadas acerca suyo importantes obras críticas.

Para tener una idea de la obra pintada de Daumier, basta dirigirse al Catálogo de la Exposición organizada en 1878. Figuran, al lado de gran número de acuarelas y de dibujos, noventa y cuatro pinturas, entre las cuales hay una admirable serie de *Don Quijote*, de escenas de saltimbanquis o del teatro de Molière, de aficionados

a estampas, de abogados, de lavanderas, de las calles de París, de interiores de vagón de tercera clase... Muchas de estas telas son de considerables dimensiones.

Después de esto, ¿puede decirse que Daumier fué sólo un pintor de ocasión y que es infima su producción de colorista?

Realmente, a partir del concurso de 1848, el litógrafo casi sólo piensa en la pintura. Si descuida las composiciones que una necesidad vital le obliga a hacer cada mes para el *Charivari*, si a veces en un día, o una noche, destruye sus piedras, la culpa es de ese maligno demonio de la pintura, al que se abandona con pasión.

Algunas de estas planchas hechas apresuradamente, a menudo admirables, tienen, desde otro punto de vista, la franqueza, el acento espontáneo de una exquisita pintura. Litografías como *El señor Director*, *Recuerdo de una cantora* y *La posada* y muchas otras, inspiradas frecuentemente en el teatro o en el concierto mundano, son sobre todo litografías de pintor, un pintor modernísimo, cuyos croquis elípticos anuncian ya a Degas y a Lautrec.

¡Qué encanto para Daumier manchar su tela con algunos trazos; después unir los tonos en la paleta, tonos simples y ambarinos, profundos y cálidos; rodear los contornos con una brocha amplia; aplicar el color vivo y misterioso!

No ha olvidado a sus queridos maestros holandeses. También él buscará, en el claroscuro o contraluz, la simplificación de las líneas y la transparencia de las masas, la preciosa calidad de los rojos y de los verdes de esmalte, bañados en la penumbra luminosa.

Ciertamente Daumier olvidaba entonces el compromiso con los impresores o los comerciantes; los asuntos encargados, ejecutados con disgusto; los descorazonamientos de la vida necesitada. La *charrette* yacía alejada, tirada en un rincón, despreciada por un puntapié. Los humildes con los que se cruzaba en la calle u observaba desde su ventana; los charlatanes de miserables oropeles y de rostro descolorido; los ciegos cantores, los organilleros, las fregatrices que vuelven del barco-lavadero, con el espi-

nazo doblado bajo el peso de la ropa mojada; las viejas y los colilleros acodados en los vagones de tercera — Daumier no conocía otros — que los llevaban a Barbizon o a la isla Adam; los carniceros y los herreros; los jugadores de dominó, los fumadores en pipa y los bebedores de cerveza... son los modelos que pintaba con todo cuidado y cariño.

Pero si por casualidad, franqueando los puentes, entraba en Palacio para escuchar alguna queja oficiosa, alguna severa requisitoria, la cólera de los antiguos días de batalla le llegaba al corazón... y de vuelta a su taller, su odio implacable contra las *gentes de justicia* estallaba en trazos virulentos, en oposición de planos, en reflejos de rayos y sombras, de donde se desprendían movidas, en torbellinos, rabiosas o cautelosas, pérfidas o embrutecidas, las siluetas de los hombres de toga emboscadas en la Galería de los Comerciantes o gesticulando en el Pretorio.

Sus lecturas a veces — Lafontaine, Cervantes sobre todo — le arrastraban a un mundo irreal, a través de la Mancha árida: en el ardiente país del ensueño y la epopeya, seguía con su fantasía al Caballero de la Triste Figura y a su honrado Sancho Panza.

Tan pronto el inmortal hidalgo sobre su Rocinante enflaquecido avanzaba abrazando la lanza, seguido a distancia respetuosa por su plácido escudero — puro espíritu el uno, el otro embebido en la materia —, como pintaba cerca de Sancho dormido a Don Quijote velando sentado en tierra, apoyado en el tronco de un árbol con los ojos llenos de visiones. Pinturas, acuarelas, dibujos: el Catálogo de Llossowski no comprende menos de veintiocho composiciones de Don Quijote.

Tenemos ante los ojos toda la obra del artista: sus apuntes rápidos a pluma o lápiz; este brazo completamente escorzado; esa manga ondeante en la gran tempestad oratoria. Sin embargo, la obra es definitiva: tal es su poder de expresión, que la *Defensa* podría ser expuesta sin desventaja junto al más patético y magistral dibujo de Miguel Angel.

Miguel Angel... Nada más escultural — lo hemos visto — que el dibujo de Honorio Daumier. Su dibujo evoca el relieve. La línea le seduce cuando se curva: es para él la característica de la vida. Con más frecuencia los medios planos, violentamente acentuados, están modelados con el pulgar. Además, sabemos que llegó a modelar la arcilla del mismo modo.

No sólo sus bustos de *La Caricature* fueron reproducciones de maquetas de tierra cocida, que por desgracia mutiladas figuran hoy en la colección de M. Lacarrec. Tallando en piedra la estatuilla de *Ratapoil* y los dos bajorrelieves de los *Emigrantes*, Daumier hizo obra de escultor propiamente dicho.

Hemos descrito a *Ratapoil*, el flaco agente bonapartista, apoyado sobre un enorme palo, cimbreado el talle, torciendo el cuello, y bajo la giba despiadada, su cara aguda llena de puntos, y los bigotes dardeando al cielo. Esta estatuilla — documento histórico — es también una obra maestra. En los *Emigrantes* asistimos a una magnífica escena de éxodo. La situación de los planos y las figuras, la belleza robusta de los proletarios desnudos, el sobrio horror de ciertos detalles, la marcha hacia lo desconocido y la esperanza del hombre que lleva un niño en brazos y otro de la mano, la indicación de los modelados cruzados por sombras poderosas... Todo en estas escenas evoca la maestría de Constantino Meunier y permite afirmar que Daumier, si hubiera querido, hubiera podido ser un gran escultor.

No nos causa sorpresa que Daumier haya sido comparado con Goya. Unas líneas de Champfleury deben ser citadas, porque representan el paralelo hasta de la fisonomía de ambos artistas: "Daumier y Goya no sólo se parecen por la llama interior: estoy asombrado por ciertas analogías fisonómicas. A primera vista, una apariencia burguesa, ojillos interrogantes y sobre todo un labio superior de una longitud particular. Este detalle se encuentra firmemente acusado en el autorretrato de Goya que figura al frente de su *Caprichos*. Los artistas que han dibujado la figura de Daumier no han indicado bastante

este rasgo característico tan notable en Talleyrand, un político que conocía a los hombres.

"No escribo sin motivo el nombre de Goya: existen secretas analogías entre el español y el marsellés: el mismo fuego interior, el mismo ardor político y la misma improvisación."

Pero el mejor elogio de Daumier fué pro-

VI

El 2 de Diciembre de 1851 fué una fecha fatal para Daumier. Sufrieron en él el republicano y el polemista condenado a retratar las necias *actualidades* y abrumado frecuentemente por la censura. Royendo el freno, sofocó una



H. DAUMIER: *Dibujo*.

nunciado por Corot sin una sola palabra.

El buen Corot en su habitación sólo tenía dos telas: una, el retrato de su madre; otra, el cuadro de los *Abogados*, el mismo que tanto sedujo a Gambetta. Al levantarse el paisajista dedicaba un tierno pensamiento a la madre querida y anciana, y una mirada de camaradería a la obra sólida del amigo Daumier. Entonces comenzaba contento su jornada.

Este gesto del viejo Corot ¿no es más elocuente que todos los ditirambos de los críticos?

parte de su genio; pero la existencia material de Daumier fué desde entonces más difícil, teniendo diariamente trabas al libre impulso de su arte, encaminándose a la más dolorosa de las decadencias físicas.

Sus bellas caricaturas, cuyas series alcanzan hoy considerables precios, se le pagaban al bajo precio de 50 francos la lámina. Nos lo atestiguan una carta de Daumier y un contrato con Dutacq con fecha 2 de Febrero de 1839. El *Charivari* no le proporcionaba más de ocho

encargos por mes, lo que producía, ni más ni menos, veinte luises. Su modestia en las relaciones con los compradores de cuadros era tal, que sus pinturas no se vendían casi.

Había ilustrado varios libros en otras ocasiones, entre ellos *Versalles antiguo y moderno*, del Conde La Borde (1841), o la *Némesis médica* (1840), colección de sátiras por Francisco False, fóceo y doctor, a quien las admirables composiciones de Daumier aseguran la inmortalidad. Pero el ardiente litógrafo no se sentía a gusto en la ilustración de libros. Fuera del *Charivari*, su renta más limpia era la de los cuadros parisienses dados al *Mas de Illustré*, y los encargos del *Journal Amusant*. Pero eran realmente precarias. Desde 1862, el satírico, tan popular bajo la Monarquía de Julio, dejó de gustar. Burty escribía por esta época las siguientes condolidas líneas:

"Daumier vive ahora en medio de una cruel penuria. Tenía Geoffroy una decena de dibujos suyos que vende en 50 francos. Los ejecuta a pluma, ligeramente manchados con tintas planas. No hace litografías ni graba en madera. Los periódicos no quieren nada de él. El *Charivari* no ha renovado su contrato. El *Monde Illustré* no continúa sus series. "Sus grabados en madera — me decía Champfleury — provocan el descontento."

A pesar de la opinión de la mayor parte de los biógrafos de Daumier, es manifiesto que no abandonó por propio impulso, de 1860 a 1863, el lápiz de periodista para dejarse llevar por la pendiente del arte puro. Cuando dejó de ser para él la caricatura el medio para ganar el pan diario, el artista recurrió a la pintura al óleo y a la acuarela, sobre todo, para obtener de ellas los recursos que le faltaban. Esta revisión parecerá menos adúladora que la primera; pero desgraciadamente la verdad es humilde y amarga a menudo.

Vivió entonces horas difíciles sólo mitigadas por el cariño firme de su mujer y la admirable serenidad de artista, feliz, a pesar de todo, al realizar su más querido sueño: manejar el color; lavar el papel con listre, con azul, con verde.

Fijar sobre la tela la parte dorada y transparente.

La *charrette*, sin embargo, era cada día más difícil de arrastrar; las acuarelas no vendidas se acumulaban en los cartapacios. La situación de la casa era de las más críticas cuando a fines de 1863, la dirección del *Charivari*, comprendiendo al fin que había perdido un lápiz magistral, le preguntó si aceptaría de nuevo su puesto de caricaturista.

Daumier, que había dejado la Isla de San Luis para alojarse en el boulevard Rosechat, aceptó en seguida, y el número del 18 de Diciembre de 1863 el *Charivari* publicaba la siguiente nota que sin duda no correspondía a la realidad concretamente: "Anunciamos con satisfacción, que será compartida por todos nuestros suscriptores, que nuestro antiguo colaborador Daumier, que hace tres años había dejado la litografía para consagrarse exclusivamente a la pintura, se ha decidido a empuñar de nuevo el lápiz que tantos éxitos le ha procurado. Ofrecemos hoy una primera lámina de Daumier, y a partir de este día publicaremos cada mes seis u ocho litografías de este dibujante, cuyo raro talento consigue, hasta de sus caricaturas, verdaderas obras de arte."

Con ocasión de su vuelta al *Charivari*, se ofreció a Daumier un fraternal banquete en la casa de Champeaux por los amigos de letras y artes. Aquel día conoció la satisfacción de sentirse querido por émulos y rivales.

Sus relaciones y amistades crecieron y extendieron. A Daubigny, Jules Dupré, Corot, Geoffroy-Dechaume, Jean Gijoux, Blanes, Jeanron, se unieron Boulard, Mesonier, Carrier-Bellause-Carjat, en cuya casa una tarde de 1888 Daumier encontró a un joven abogado meridional de palabra alucinante. Después de reír como un niño oyendo *La Lerrette en panetor*, de Augusto de Chatillon, el caricaturista había conversado largo rato con el abogado, rodeado por Lausier y Rane. Al marcharse, Daumier predijo a Caijat:

—Ese es un muchacho con la cabeza firme. Le juro que irá lejos. Es tuerto, pero eso no le impide ver con toda claridad.

Seis meses después, el defensor de Delesclure debilitaba el Imperio y hacía célebre al mismo tiempo el nombre de Gambetta, el abogado meridional que hemos visto en casa de Carjat.

Daumier se alegró:

—¡Ah!—decía—. No me equivoqué. ¡Tenía la certeza de que sería alguien!

Daumier y Gambetta debían encontrarse en varias ocasiones. Cuando en 1878 se abrió la exposición de pinturas y dibujos de Daumier en la Galería Durand Ruel, Gambetta fué uno de los primeros en visitarla. Guiado por Geoffroy-Dechaume, el gran orador se detuvo particularmente ante los grupos de abogados, considerando atentamente ya al insignificante y semihelado, como al regocijado gordinflón.

—Es asombro vuestro, Daumier—exclamó Gambetta—. No hay ninguno que no sea conocido por él. Aquí M. X... G. M. Y. Y ahí Z..., de ademán tan inocente... y, sin embargo, tan cazarro y disimulado. Y aquel tan hinchado de orgullo. ¿Los ha atrapado a todos al vuelo?

A lo que contestó Geoffroy-Dechaume moviendo la cabeza:

—Daumier no ha visto nunca los personajes que ha citado usted. Piensa sólo en que hace diez años no ha franqueado las puertas del Palacio de Justicia. Pero conoce a los abogados mejor que se conocen ellos mismos. Durante cuarenta años ha analizado los tipos principales: de ahí la razón del parecido tan sorprendente que usted encuentra.

En 1878, Daumier, casi ciego, no vivía ya en París. Después de dejar el boulevard Rosechat, donde se había instalado en 1860, tuvo por domicilios sucesivos: el 26 de la calle de la Abadía y el 36 del boulevard de Clichy. Pero durante los meses soleados del verano, desde 1864, vivía en el Valmendaís, en la residencia de su amigo Geoffroy-Dechaume.

Daubigny, en tiempo de la infancia, había arrastrado a Valmendois a su camarada Geoffroy. Los días de fiesta eran acogidos allí con los brazos abiertos por dos buenas personas: la nodriza de Daubigny y su marido; la madre y el padre Bazobt.

Cuando Geoffroy-Dechaume en 1861 conquistó por su cincel medios para ser propietario, pensó en el Valmendois de su infancia y compró a algunos pasos del Sausseron, de la acequia que riega aquellos verdes paisajes, un rincón de tierra sombreada y en él construyó un estudio, algunas habitaciones e invitó a su querido Daumier a instalarse allí.

Daumier fué en primer lugar por su amigo. Mucho quería a la calle parisién para dejarla. Después, a medida que los años fueron más duros, más amargos, a medida que la *charrette* fué más pesada para su vejez, Honoré Daumier se hizo más amigo de los grandes prados floridos, de las innumerables calles extendidas entre los álamos y las cañas, líneas de olmos y de sauces de las riberas del Oise, de las casas de campesinos cubiertas con tejas violáceas.

Poco tiempo antes de la guerra, el caricaturista alquiló al viejo Guede, maestro albañil de Valmendois, un pequeño pabellón acabado de construir en el camino de las costas de Orgiveaux, más acá del Sausseron. Allí había de morir.

La casa existe aún. Una puerta se abre sobre el jardín accidentado. Una vez traspuesta se llega por la derecha, a cincuenta pasos, a una especie de hangar cerrado con cristales: el estudio.

Al ser inquilino del viejo Guede, Daumier había estipulado que se le construiría esta pieza indispensable a un artista, y refunfunando, el maestro albañil acabó por hacer honor a su palabra.

El estudio está intacto, ha llegado a nosotros tal como lo dejó Honoré Daumier, gracias a la piedad de sus propietarios.

Aquí, su canapé de terciopelo rojo, un canapé al que Madame Daumier prodigaba todos sus cuidados de excelente ama de casa; allá su butaca de peluche rojo, estropeada por los años. Acullá, su respetable paleta.

No es una paleta brillante. Estamos ante el buen camarada del gran Corot, que pensaba que la ciencia de los valores bastaba. Pegotes de ocre amarillo, de morado rojizo, de tierra de

Siéna. Una paleta para Van der Mer, Eferdingen o Van Goyen.

En las paredes, el Hamlet de Delacroix litografiado por Villain; robustos croquis sobre vidrio; una cabeza soberbia dibujada sobre la misma pared por Daumier. En un ángulo, una estatuilla — encargo de Luis Felipe — con esta inscripción: "Je reçois toujours avec un nouveau plaisir", que nos recuerda el período heroico de la *Poire* y Santa Pelagia.

Allí, en este taller apacible y claro, Honorio Daumier conoció la prueba suprema: la que ataca a los artistas en los ojos. En 1873 renunció a deslizar el lápiz sobre la piedra litográfica. Pintó aún, con voluntad soberbia, viviendo pobremente del producto de la venta de sus acuarelas, encontrando sin embargo el medio de ser socorrido.

En el jardín de Valmondois, ninguno de los supervivientes faltaba a la cita: Boulard, Michel Pascal, Jules Dupré, Willet, Daubigny, Geoffroy-Dechaume charlaban con él de las batallas de su juventud.

"En la primavera de 1868 — relata M. Moreau Nelaton en su obra sobre Corot —, Daubigny recibe a Corot en Auvers, en su hogar, donde frecuentemente se reunían los vecinos del Valmondois y los antiguos camaradas del muelle de Anjou: Boulard, Geoffroy-Dechaume, Daumier. Este había esgrafiado sobre el muro virgen del taller un *Don Quijote*, que necesita un *pendant*. Corot lo ejecuta."

Corot era el alma de estos ágapes encantadores. Tenía una hermosa voz y cantaba de buen grado en la mesa los *Amantes de Tourenne*, *Madre Juana* y *Se atan las cintas*.

A veces Corot hacía una breve aparición en Valmondois, se encontraba en cierta manera en su casa.

Cuando fué preciso renunciar definitivamente a colaborar en el *Charivari*, cuando se nubló la vista de Daumier, la existencia, bien modesta por entonces, del artista y su mujer fué amenazada cruelmente. Debían muchas mensualidades a Guede, que amenazaba con el deshaucio. Por mediación de Daubigny, Corot, al saberlo, com-

pró la casa, y el día del santo de Daumier le escribió esta hermosa carta:

"Viejo amigo:

Tenía en Valmondois, cerca de la isla Adam, una casita, y no sé qué hacer de ella; me ha venido la idea de ofrecértela, y como he encontrado la idea buena, he ido a que la registre el notario.

No lo hago por ti. Es por fastidiar a tu casero.

Tuyo,

Corot."

Fué éste — como dice Jean Gigoux — un momento de bellas emociones para estos dos buenos corazones. Al día siguiente Corot fué a desayunar a Valmondois. Daumier, con los ojos llenos de lágrimas, se echó a su cuello diciéndole:

—¡Ah, Corot! Eres el único de quien puedo aceptar un regalo parecido sin sentirme humillado.

Pero la vista de Daumier se nublaba cada vez más. En 1877 sólo veía con intermitencias. La República, por la que el gran artista había combatido tan fielmente, había de asegurar su ancianidad. El Estado creyó haber hecho bastante concediendo al antiguo detenido de Santa Pelagia una pensión de 2.400 francos. No fué ésta la opinión de los amigos de las artes. El 1.º de Mayo de 1878 Ph. Burtier escribía en *La République Française*:

"Se ha llamado la atención a los departamentos de Bellas Artes en favor de este viejo tan honorable, modesto y simpático; pero no ha producido el efecto que teníamos el derecho de esperar. El socorro concedido no es digno, ni de Francia que lo concede ni del maestro a quien se ofrece."

Este aviso sirvió a la vez para revelar al gran público qué clase de artista era Honoré Daumier y para socorrer al viejo maestro. Sus amigos organizaron en la primavera de 1878, en las galerías Durand Ruel, en la calle de Le Peletier, una exposición de pinturas y dibujos de Daumier.

El presidente del comité era Víctor Hugo, quien a causa de la magnífica litografía de

Los Castigos, había tratado a Daumier como colaborador de su pensamiento y de su obra. Era el mismo Víctor Hugo quien sin duda en los lejanos tiempos de la Monarquía de Julio y de la Segunda República, Daumier había atacado por su moderación; pero también aquel por quien desde el 2 de Diciembre no había cesado de manifestar la mayor admiración. Víctor Hugo, el mismo artista maravilloso en el que el Romanticismo encarnó su mejor floración plástica y que fué uno de los primeros en descubrir a Honoré Daumier como pintor incomparable.

La República, a la cual se había vuelto a incorporar tanta gente, trajo consigo un acercamiento de muchos de sus antiguos enemigos hacia el autor del *Ventre legislativo*. Y así, poco tiempo después de la guerra de 1870, Daumier, invitado por Leon Say a una reunión de artistas, de escritores, de hombres políticos, vió venir, sorprendido, hacia él, con la mano tendida, con el rostro radiante de vivacidad marselesa, al antiguo ministro de Luis Felipe, M. Thiers, tantas veces caricaturizado. Habían cambiado los tiempos. Los dos Foccos se apretaron la mano.

Tres acontecimientos vinieron a comprometer el éxito de la exposición Daumier: el entierro del papa Pío IX, la inauguración de la Exposición Universal y, en fin, una estudiantina sevillana que hacía furor atrayendo la masa del público.

El éxito artístico, sin embargo, fué detonante. En la prensa, Bourty, Paul Fauchar, Camille Pelletan hicieron el panegírico de la obra de Daumier. En el *XIX^e Siècle* (18 de Mayo de 1878) Violet-le-Duc escribía este hermoso elogio que conservará el futuro:

"Daumier es el pintor del pueblo, Daumier ha sabido discernir en este mundo en que la vida se pasa no en el crepúsculo, sino en la oscuridad, la faceta viviente, pensante, humana. Y grande, en consecuencia, para nosotros los humanos. No es humilde, no es vil, no es jactancioso ni vulgar... Es humano: no encuentro otra expresión para explicar mi pensamiento."

En la misma época, en Abril de 1878, leemos en el *Journal des Goncourt* esta justísima nota:

"En Daumier la realidad burguesa tiene a veces una intensidad tal, que llega a lo fantástico."

Mas las alabanzas de los críticos no bastaron a atraer al público: la hora de la gran consagración popular no había sonado para Honoré Daumier. Los gastos no se cubrieron y el comité pagó una nota de 4.000 francos.

El éxito artístico, sin embargo, bastó a Daumier. A pesar de las tinieblas invasoras, que hicieron a este mediterráneo hijo de las playas soleadas sufrir más que a nadie, guiado por su excelente compañía, animado todos los días por la presencia de Geoffroy-Dechaume y de los Daubigny, el artista se encaminaba con dulce serenidad hacia la noche eterna.

Atacado repentinamente de parálisis cerebral, cuando paseaba hablando por su jardín, murió al cabo de dos días, el 11 de Febrero de 1879.

El jueves 14 de Febrero, un poco antes del mediodía, se apeaba en la pequeña estación de Valmondois una muchedumbre de artistas y literatos. Entre ellos estaban Karl y Bernard Daubigny, Jules Dupré, Champfleury, Français, Carjat, Ph. Burty y Nadart. Por los estrechos caminos que conducen a la aldea, desfiló un largo cortejo "en el que la prensa republicana estaba representada, y en el que las señoras llevaban coronas y flores".

Ante la puerta de la casa de Daumier estaban Geoffroy-Dechaume y su hijo Adolphe Geoffroy. Arriba, en su pobre alcoba, Madame Daumier, extenuada, sollozaba. En el cementerio, antes de dejar la palabra al alcalde de Valmondois, Champfleury, después de expresada la maestría soberana del artista, al que comparó con Aristófanes, concluyó con estas palabras:

"En el mercado de Rotterdam se ve la imagen del viejo Erasmo meditando sobre las locuras de la Humanidad. Veréis mañana la estatua de Daumier, meditabundo, en la plaza principal de Marsella."

Sabemos cómo Marsella, olvidadiza, no había de realizar esta predicción.

Sin embargo, Honoré Daumier no reposa en el pequeño cementerio escarpado de Valmondois. Según su voluntad, expresada hacía tiempo, el 16 de Abril de 1880, fué trasladado su cuerpo al Père Lachaise, cerca de la tumba de Corot y de Daubigny. Ni la muerte pudo separar a estos tres grandes amigos.

Madame Daumier murió el 14 de Enero de 1895 en la isla Adam. Vivió bastantes años para ver elevarse la gloria de Honoré Daumier.

La Exposición de la Caricatura francesa en 1888, la Exposición de 1889, la de la Litografía en 1894 en la Escuela de Bellas Artes determinaron la indiscutible superioridad de Daumier litógrafo, caricaturista y retratista.

Desde este punto de vista, nada más típico que el rasgo siguiente, relatado por el llorado pintor-litógrafo Alexandre Lunois:

En 1894, el comité organizador de la Exposición de la Litografía delegó en Lunois, cerca del Duque de Aumale, el ruego del préstamo para exposición de la bella serie de Charlet y de Raffet.

El historiador de los Condé, tan enterado de las cosas de arte, consintió en ello de muy buen grado, no poniendo más que una condición a este préstamo: la de poder visitar la Exposición antes de la inauguración oficial.

Se celebró una reunión, y en la fecha establecida, el Príncipe, guiado por Lunois, comenzó su visita. En la primera sala nada sucedió; no había allí más que planchas de Pigal y Marlet. En la sala siguiente, el *cicerone* tuvo un momento de duda, que no dejó de sorprender al Duque de Aumale. Los muros estaban llenos de obras de Daumier. Ante el hijo de Luis Felipe se mostraban las composiciones terribles y sublimes: —*Ne vous y frottez pas, ¡Enfoncé, Lafayette!*, *Le Ventre Législatif*, *La Paire*, simbólica, tronaba sobre una amarga leyenda.

Se sonrió el Príncipe. Después, valientemente, como si estuviera bajo el fuego del enemigo, dió la vuelta a la sala lentamente parándose ante las más célebres láminas.

Dijo al fin:

—Daumier fué un gran artista. Sobre todo sorprendía los rostros con una rapidez inverosímil. Hace tiempo, en las Tullerías, recorríamos en secreto mis hermanos y yo las páginas de *La Caricature* y el *Charivari*. Lo que nos asombraba más y, ¿por qué ocultarlo?, lo que nos divertía singularmente era descubrir cómo Daumier, que había visto rápidamente dos o tres minutos en su vida a nuestro padre volviendo con su escolta de alguna solemnidad, había cogido al vuelo las actitudes del rey, y lo que es más, una característica que no era conocida más que por nosotros... No hablo de la alegoría de *La Paire*, que no era digna del talento de Daumier.

Años después de la muerte de su compañera, creció de repente la reputación de Daumier en el dominio de la pintura: se desenvolvió, se impuso el juicio de los críticos y de los artistas clarividentes contemporáneos del viejo maestro. Del viejo Teódulo Ribot era esta frase profética:

"Para mí, la obra de Daumier será grande entre las más grandes para el honor del arte francés."

El centenario de 1900 consagró la gloria del pintor, y en los estudios sobre la escuela francesa, Roger Marx, a quien en gran parte se debió esta victoria, dice:

"La ironía de sus acuarelas — médicos, aficionados, magistrados —, de sus litografías, es soberana: es lástima que hayan absorbido para sí toda la admiración. Salvo una minoría, nadie se preocupaba de los cuadros que son de una importancia primaria, dignos, por la sugestión moral, de un Molière o de un Balzac..."

El centenario de 1900 hubiera encontrado una razón para justificarse aunque no hubiera logrado más que proclamar la paridad de Daumier con los maestros de la pintura.

En la primavera de 1901, una exposición general de las obras de Daumier, organizada por la Escuela de Bellas Artes, a instancias del Sindicato de la Prensa Artística, reunió las maravillas de las colecciones Bureaux, Durand-Ruel,

Esnault-Pelterie, Desouches, Lutz, Feydeau, Sarlin. Desde entonces su reputación como pintor es incontrastable. Inglaterra, los Estados Unidos, el Japón y sobre todo Alemania, buscan no sólo las litografías, sino también las acuarelas y las pinturas del maestro. Una tela vendida por Daumier por 500 o 600 francos, vale ahora 300.000 en subasta pública.

Si Marsella tarda mucho en cumplir la profecía de Champfleury, poniendo en una de sus más bellas plazas la figura de Honoré Daumier, es también deplorable que París no haya puesto aún un busto sobre la pobre tumba del Père Lachaise. Gracias a la Asociación de Humoristas ha sido colocada una placa en la casa del Quai d'Anjou. El pequeño Ayuntamiento de Valmondois ha sido más consciente de lo que debía a la gran memoria de Daumier.

El 5 de Agosto de 1900, un busto de mármol, debido al cincel de M. Ad. Geoffroy-Dechaume, fué erigido en la plaza Mayor. El

9 de Agosto de 1908, con ocasión del centenario del artista, hubo grandes regocijos en el país, donde el recuerdo del "père Daumier" vive aún.

No hay amigo de las artes que hoy no se vea obligado a depositar este verde laurel, que nace en las riberas del Oise, sobre la tumba de Honorio Daumier. Al condenado de Santa Pelagia, al pensionista necesitado de la República, al pintor desdeñado, debe hacérsele justicia. No en vano ha podido escribir M. Henry Marcel:

"El pintor ha tomado sitio entre los hombres ilustres de la Escuela francesa."

De los jucios de nuestros críticos, sería posible componer una magnífica corona.

Para resumir al hombre y al artista en aquello que tuvieron de mejor, nos atenemos a esta palabra, tan acertada, de otro artista, del gran e implacable J. L. Forain:

"¡Oh, Daumier! ¡Cuán distinto de nosotros...! ¡Fué generoso...!"

UN PINTOR DE ITALIA Y DE HOY

POR EUGENIO D'ORS

(CONCLUSIÓN)

ENCUENTRANSE en las aludidas confesiones escritas por el artista, de que anteriormente hemos hecho mención, un pasaje tan revelador como conmovedor. Se refiere a su infancia en los primeros años de este siglo, a orillas del lago Mayor, frente a las Islas Borromeas — no olvidemos, para aquilatar el grado de influencia, la influencia alcanzada por ciertas visiones en el secreto de la formación del alma del niño, que esa decoración, tenida turísticamente por risueña, es también la de ciertas melancólicas y siniestras fantasías de Boecklin —, y ante la cadena grandiosa de los Alpes, azules y blancos a la luz del sol, pero terribles, espantosos, virulen-

tamente pánicos en las tormentas. Allí, en el pueblo de Suna, ejercía la profesión de médico su padre, descendiente de patricia estirpe boloñesa, lo mismo que la madre; antes de subir tan al norte, los dos esposos habían peregrinado en frecuentes desplazamientos profesionales, por las Marche y la Umbría; Mario había venido al mundo en uno de ellos, en Fossembrone, cerca de Urbino, el Urbino de Rafael Sanzio. En Suna, no había éste visto más pintura que la de las señoritas inglesas, que se sucedían, siempre en los mismos lugares, con sus sillines y sus estuches de acuarela. Un día, sin embargo, venida de no sabemos dónde, una idea vino a habitar en él. La de que la pintura — la Pintura, gran arte,

manera heroica de existir —, era otra cosa que las labores de aquellas señoritas; que había, lejos, inasequibles, casi legendarios, unos seres que se llamaban pintores, y que hablaban de tú, en el panteón de la gloria universal, a los grandes poetas, a los grandes sabios, a los Profetas y Capitanes. Su ensueño maravilloso fué desde entonces llegar un día a convertirse en uno de ellos. Más tarde, mucho más tarde. Como una recompensa, que necesitaba a la vez, para lograrse si acaso, de todos los esfuerzos de la conducta y, para colmo, de un milagro, que los viniese providencialmente a premiar. Por esto, en el episodio a que nos referimos, vemos al niño que ha llegado a conocer la existencia, lejos de allí, de escuelas de pintura y que estas escuelas se llaman Academias, dirigir a Dios su plegaria de la noche, suplicándole que le permita un día alcanzar el ser un pintor; pero no olvidándose de añadir: "... *pasando por la Academia*".

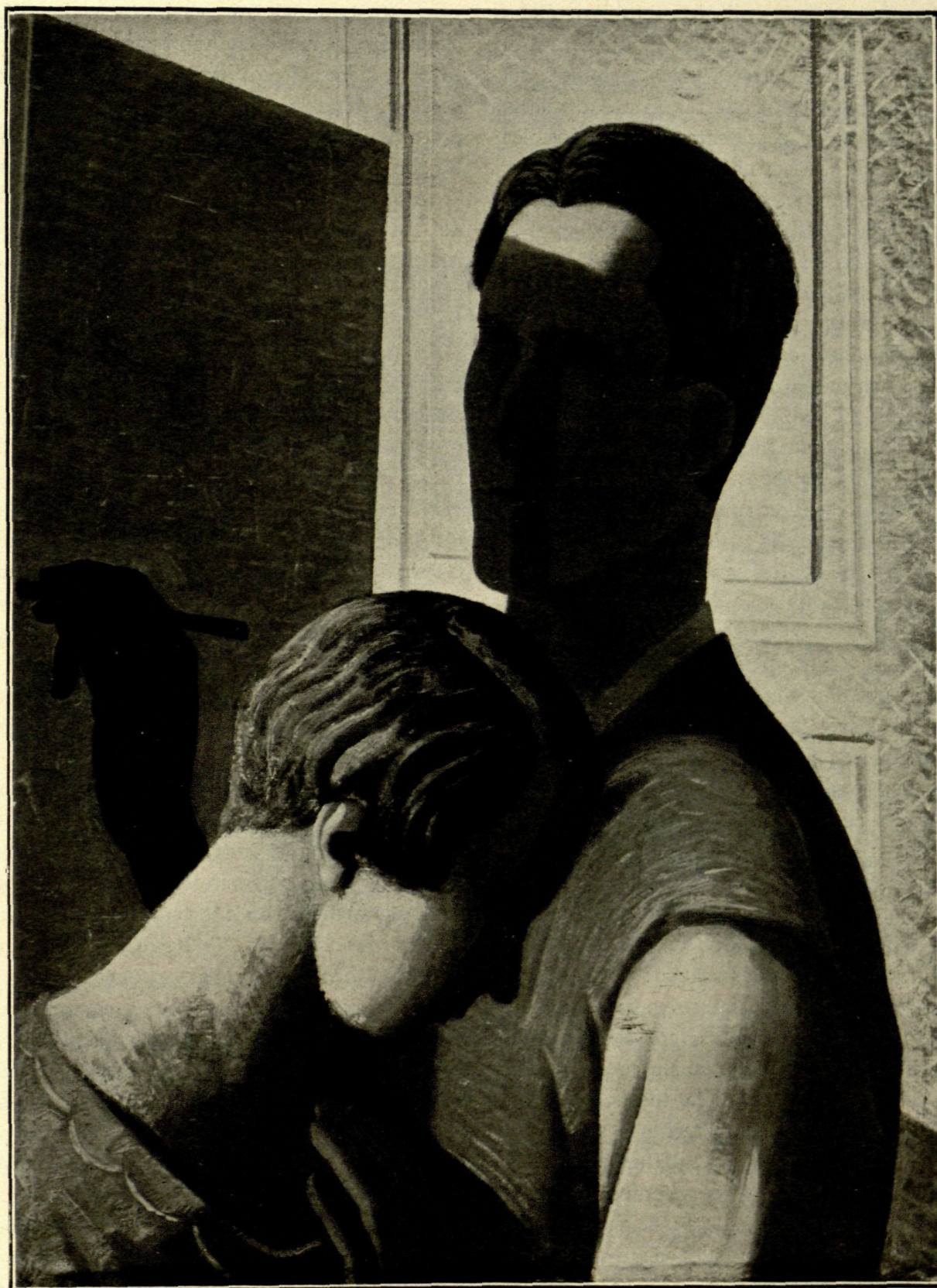
La dualidad de esta alma de artista se dibujaba ya así. La Tentación y la Coerción se unen, casi indistintas, en el protoplasma del deseo. Aquí amanece un espíritu que será clásico, *para defenderse* de una íntima turbación, consubstancial en él, para trazar la geométrica señal de la cruz sobre un oscuro y profundo elemento demoníaco. Aquí amanece Mario Tozzi, *el de la Sirena exorcizada*.

IV

Las tentaciones son, a veces, precisamente, salvaciones. Existe siempre riesgo de tomar lo adjetivo por sustantivo, lo instrumental por esencial, y de convertir el signo de la cruz en gesto automático, como el del obispo que pasa echando bendiciones. Cuando, después de unas tentativas inútiles — ¿inútiles en todos los terrenos y definitivamente?: eso está por ver — para convertirse en un químico, en las Escuelas Técnicas de Pallanza y de Intra, el joven Tozzi pudo, a los veinte años, entrar en la Academia de Bellas Artes de Bolonia, lo que en Italia podía significar el academicismo, bien lo adivinará el lector español, si recuerda la fábula

de la sartén y el cazo. Continuamente castigada, pero viva siempre, la Sirena en función ahora de Angel de la Guarda, aunque operase con su parte y manera de pez, hubo de ayudarle a no perderse en los dos años de escolástica disciplina, coronados por un "Primer Premio", que, para dicha, era ya recibido por el agraciado *cum grano salis*, con espíritu irónico. Era en 1916, y Mario Tozzi —ya— *un pintor moderno*. Su técnica sabiduría iba a ser puesta al servicio, no de una repetición automática, sino de un auténtico ideal. Su racional ascetismo iba a esconder las más profundas voluptuosidades. Sus arquitecturas iban a resonar de música interior. "No se sabe todo lo que hay en un minueto", decía Marcel, el corógrafo sietecentista. No se sabe cuán recogidas delicias, cuán hondos ardores hay en esta frialdad aparente, en este austero "*caffard*" — para soltar la palabra vil, pero profundamente exacta, la palabra con que se nos ha querido hacer una afrenta y que enarbolamos como lábaro característico de un sector importante del arte contemporáneo —, el sector en que Tozzi iba a hacer sus primeras armas.

No nos equivoquemos, sin embargo. Que estas disposiciones de la sensibilidad sean eminentemente características de la hora presente, en el arte, más generalmente, en la cultura, no significa, ni mucho menos, que dejen de encontrarse en todas las épocas y en todas las maneras de producción del espíritu humano. Ni, ¿qué otra cosa significa, después de todo, el arte griego, el arte clásico por excelencia, sino una sensualidad de lo racional, un hallar a Dios — como decía Spinoza —, "en el hecho de que la suma de los ángulos interiores de un triángulo valga siempre dos ángulos rectos"? Y el arte del Renacimiento, ¿no es todo él reductible a igual explicación?... Lo que separará a nuestro pintor, lo mismo que a otros artistas contemporáneos, de esos magistrales precedentes, es que su manera de racionalizar, o, si se quiere, de exorcizar, no se ajusta al repertorio ritual creado justamente por Grecia y por el Renacimiento y transmitido por tradición académica, más o menos vivaz según los momentos.



MARIO TOZZI: *El pintor y su modelo.*

Así como los filósofos aristotélicos modernos no argumentan en forma silogística (ni Aristóteles tampoco; pero esto ya es otra cuestión), así el clasicismo de los pintores y los escultores del día no se decide más que raramente a valerse del repertorio de representaciones y símbolos habitual a lo clásico; no suele multiplicar, por ejemplo, las imágenes de Venus o de Apolo, de los juegos de las Musas o de la cólera de Aquiles, ni siquiera las de las Virtudes Teologales o las de la Sagrada Familia o de la Pasión del Señor. Puesto a escoger la versión figurativa de sus iconos, el artista contemporáneo acostumbra a forjarse una mitología propia, de uso exclusivo y personal. El caso de Bourdelle, empeñado en renovar la parte exterior del clasicismo, es excepcional, y todos sabemos que no acabó del todo bien, revelando hasta cierto punto una inspiración lo más contraria a lo clásico. El otro caso de Giorgio del Chirico y de su desempolvo del guardarropía de la tragedia, es más raro aún y conducido — según hemos de ver — con aire sarcástico... Como Arístide Maillol, como la mayor parte de los creadores del tiempo, Mario Tozzi no proyecta en su arte figuras de dioses del Olimpo, de personajes de la Biblia o de la Leyenda Dorada; sino pertenecientes a un cosmos cuyos elementos se encuentran en la vida en torno, reducida a sus formas elementales y estilizada por la personal interpretación. Es una posición ésta que llamaríamos "de protestantismo de lo clásico", cuyo espíritu se continúa, sin repetir la letra de sus fórmulas: posición que reúne, a un innegable interés para el crítico, no pocas desventajas para el creador. Los ojos del primero ven aparecer, no sin encanto, toda una teogonía que no es la teogonía oficial. Ello excita su curiosidad, satisface su sed de información, aumenta su sabiduría. Pero el creador, por su parte, y como compensación de estas gracias, se ve obligado a servirse, en cierta manera, de un lenguaje balbuciente y no plasmado por la colaboración social e histórica; viene a ser como el primer escritor que se produce en un dialecto bárbaro, no ductilizado ni regularizado por el cultivo de una literatura.

Cuando al avanzar de lo central a lo periférico, intentamos definir, en parte, y describir, en el resto, el mundo de representaciones a que se vierte la intuición capital del autor, la primera nota que nos sale al paso, es esta de su relativo protestantismo. Los Apolos y las Venus ausentes, las figuras que faltan de Dioses y Santos — ¡cuántas veces, sin embargo, no habrá andado Tozzi a punto de diseñar una figura de Angel! ¡Quizá, lo que le haya detenido en el camino sea, desorientador para el racionalismo tectónico del pintor, el consabido problema morfológico de los brazos-alas! —, las resurrecciones mitológicas o escriturarias a que no se ha decidido, otro repertorio de símbolos le ha debido reemplazar. Aquí está, ya que Venus no, la mujer desnuda, la majestad de su soberanía, gobernando, sin anularla, la adecuación de su instinto. Aquí está, sosia de Apolo, el mancebo estatuario, a veces también sin cendales, otras veces con el elemental atavío, apenas ornamentado del marinero blusón o del artesano *pull-over*. Aquí está, sin alas, pero no sin vuelo, el niño de formas redondeadas y cabeza en bola, y a veces otra bola en la mano, que lo mismo puede ser, en su sintética esfericidad sin detalles, una pelota que un planeta. Hasta los objetos, en derredor de estos personajes se transfiguran, se vuelven un poco extraños a fuerza precisamente de naturalidad; crecen en sentido a medida que crecen en modestia: las paredes, las puertas, las ventanas, los balaustres, las sillas y mesas, las vasijas y copas, los panes y quesos, las frutas y botellas, incluso los humildísimos cacharros, que vemos pasar, a medias cubiertos, en composición como la "Reverie matinale", de 1928 y que se encuentra en el Museo de Milán. A veces, estos objetos, son ya un poco extraños de sí; el maniquí de mimbre de las costureras, los cuerpos geométricos de los pedagogos se hallan alguna vez, en las composiciones de Tozzi; alguna vez, pocas; no forman aquí un repertorio bizarro esencial, como en Severini las máscaras, en el Carrá de otrora, los autómatas o en Picasso las guitarras y, esbozados, los cinturones a la manera del Museo de

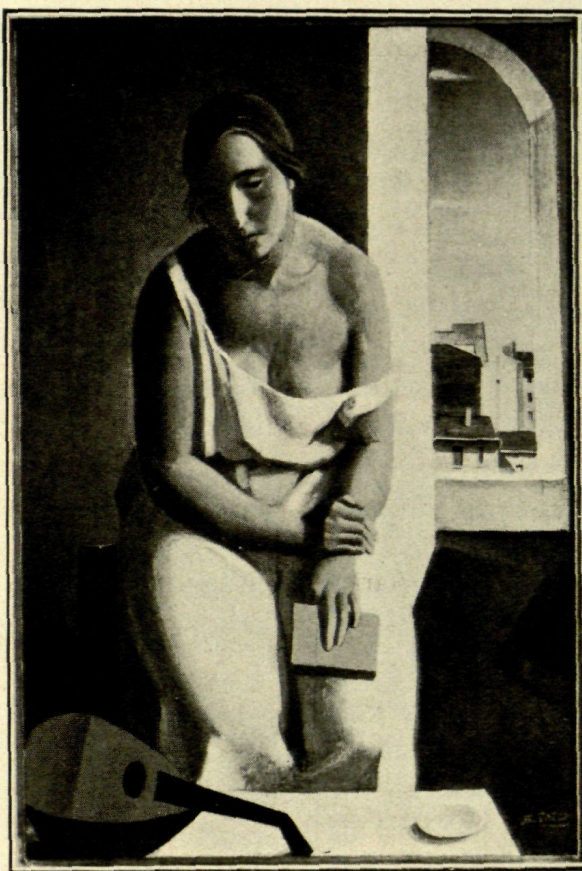
Cluny. Lo actual es preferido; no, sin embargo, la espontaneidad de la naturaleza. Flores y árboles, pocos, y más bien en obras antiguas. Nada de paisaje, o apenas. Más bien que paisajes de la tierra, paisajes del cielo. Entrada sutil de un elemento astronómico, meridianos y paralelos, astros y satélites, mapas y guarismos, como en el "Homenaje a Claudel": estamos a

punto, en algún momento, de figurarnos que van a aparecer los signos del Zodíaco. El *protestantismo* pertinaz — ¡qué lástima! — se lo veda; ya está dicho que se apartan de aquí todos los símbolos oficiales. Pero el pitagorismo de esta cosmografía está complicado — ya algo hemos dicho — por el no euclidianismo de la física particular al pintor. Planos confundidos, simultaneidad de lo sucesivo, interferencias y mirajes, ventanas que vuelan, paredes que se abren, un embrollar casi continuo de las cartas de lo espacial nos colocan todavía con él en un terreno que, aun dentro de la metafísica, no es racionalísticamente puro y que no deja de ligar, en cierta manera, el sentido de lo tozziano a ciertas maneras características de la época pictórica que inmediatamente le ha precedido.

Ya hemos visto cómo la Sirena preservaba al pintor de las mecanizaciones de la falsa Academia. Hemos de ver ahora, ya que estamos en un capítulo peligroso, en el de la descripción de las derivaciones misteriosas del cosmos de Tozzi, cómo otra Academia, no esta vez una institución, sino un hombre — de cierta manera, un maestro —, le preservaba, en el otro

extremo, de las aventuras de la Sirena. Tozzi ha contado alguna vez lo que debía a un pintor humilde de su país que, aun originario de los Abruzzos, pasaba una parte del año a las orillas del Lago Mayor. Se llamaba Alfonso Muzii. Pintor y químico a la vez, inventor de colores a la guacha que llevan en el comercio su nombre y de la "*anacrosina*", un líquido destinado

a devolver su brillo primitivo a los cuadros antiguos, había instalado una especie de taller-laboratorio muy curioso, cerca de la casa de los padres de Tozzi. El muchacho empezó deteniéndose ante las ventanas, para espiar lo que en el interior ocurría y que le interesaba singularmente; vista su afición, fué pronto invitado a entrar por aquella especie de Leonardo de Vinci de aldea; acabó, a su lado, por convertirse en algo como discípulo o aprendiz. Muzii fué quien le reveló por primera vez la importancia del dibujo, el valor de los volúmenes, la simplicidad, el amor a la bella materia.



MARIO TOZZI: *Mujer pensativa.*

Desgraciadamente, esta enseñanza, aunque hija del espíritu inquieto, revestía formas dogmáticas y exigentes, tiránicas tal vez. Cuando la Sirena le levantaba un poco los cascos al mozo, el maestro no sabía "hacer la parte del fuego". También tuvo Tozzi, aunque breve, precoz y casi sin rastro, su hora de Carnaval. La severidad del otro le impacientó. Tras de dos o tres años de compañía, acabaron peleándose. "Ahora me duele — confiesa hoy Tozzi —: era un verdadero artista, lo que yo había encontrado. A él debo casi todo lo que sé de mi oficio." Al ocurrir la riña, con todo, lo ganado ya esta-

ba ganado. La influencia del iniciador siguió operando subterráneamente. Las fórmulas y oraciones de exorcismo contra la Sirena, sabidas de memoria quedaban. La Academia — la verdadera Academia ahora — había alistado al valiente recluta. Cuando, después del período turbio de la guerra, en que Tozzi toma parte como oficial y cuyos dolores ve de cerca y experimenta en la propia carne y el propio espíritu, el joven pintor, ya unido por alianza de matrimonio a una familia francesa, llega, cumplidos los veinticinco años, a París y ve por primera vez los cuadros de Cézanne y de Seurat, ocurre que la clásica lección llueva sobre mojado. A través de estos epígonos, busca un poco más tarde a Ingres y le encuentra. Visita el Louvre, comulga con los antiguos. La agitación de la feria artística confusionaria, a su alrededor; la algarabía de la *Mi-carème* que por entonces estalla escandalosamente en el gran mercado del arte moderno, no le turba. Si, en algún momento, siente que va a aturdirse, recurre, para conquistar seguridades, a la lectura de los filósofos. Mario Tozzi no es de los que se avergüenzan de la influencia que sobre él hayan podido ejercer autores y libros. Si su iconografía obedece aún, según acabamos de ver, a cierta inspiración protestante, su ideología se complace clásicamente en lo unánime y en la continuidad.

A la nota que este repertorio personal de mitos y símbolos trae a su cosmos, añadamos inmediatamente otra que los inscribe en una posición de simplicidad, de elementalidad y, hasta diríamos, de *ruralidad*, siempre que se entendiese que había que despojar a esta palabra de cualquier mezquino sentido anecdótico. Desde la fijación de su residencia en París, es decir, desde hace hoy doce años, el artista — que ya, no se olvide, es hijo del campo y, si pasó un par de años en Bolonia, saltó inmediatamente de ellos a las trincheras — pasa largas temporadas del año, temporadas cuya duración no baja de la mitad de él, en tierras de la Borgoña, donde es propietario y donde se recoge y cosecha. En el taller de una casa de Lignorelles, de Mayo a Noviembre, es donde sobre todo

sueña, trabaja, vive. Los aspectos humildes de las cosas que le rodean los traslada a la tela más de una vez. Y, si de tarde en tarde hallamos en su obra reciente algo que se acerque a un paisaje, paisaje de Lignorelles es, aunque más compuesto de casas que de árboles. Y, si ha pintado algún retrato que responda a las exigencias realistas del retrato, éste será el del Père Renoir, su jardinero, grande y constante experimentador, en sí mismo, de los afectos de los productos característicos a la región... Idealista, geométrica, abstracta — subterráneamente mística quizá, en los suspiros de venganza de la Sirena cautiva —, académica, en el noble sentido de la palabra, la obra de Tozzi conserva deliciosamente, con todo, cierto sabor campesino. Su cosmos excluye cualquier lujo, cualquier burguesía, cualquier frivolidad, cualquier pompa y oropel, no menos que las pedanterías de lo literario, o las opulencias de lo colorístico. Todo él se compone de "humanidades", de humanidades sobrias y austeras. Y cuando, en 1931 — dos años más tarde de haber visto por primera vez un cuadro suyo en la Exposición de Darmstadt —, hemos conocido personalmente al autor en la Sorbona y en la Provenza, en ocasión de las fiestas conmemorativas de Virgilio y de Mistral, hemos inmediatamente comprendido que la lección inmortal de los dos grandes poetas ligaba perfectamente con la del pintor; que éste, asociándose a su recuerdo, obraba con lucidez de coherencia. Porque, en los cuadros de él, como en los poemas de ellos, el sentido de égloga, la sana inspiración geórgica, es dominante. Respiramos aquí aires de salud, y la misma Sirena, a pesar de su nostalgia, no debe de ser "pálida" como la de Eugenio de Castro, sino encendida en su morenez, como las catalanas de Maillol.

Vocación de belleza, que excluye la expresión y la caricatura; vocación de clasicismo, aunque con una turbación en el sótano; vocación geórgica, de eternidad y desnudez en lo sencillo, como las de Virgilio y Mistral; ya vamos acumulando, como se ve, algunas determinaciones, que nos permiten definir el cosmos de este

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

artista, después de adivinada y revelada su intuición esencial. Añadamos aún otro rasgo, cercano al del ruralismo, mas que no se confunde con él, puesto que cada uno de los dos puede presentarse separadamente, habiendo artistas *rurales*, que no son *menestrales* — para

mento anecdótico, exterior, literario, y que no tenemos en cuenta el "argumento" de los cuadros para nada... No: si ruralidad, hace un momento, quería decir simplicidad, fidelidad exclusiva a las fuerzas elementales y eternas, menestralidad ahora querrá decir virtud de



[MARIO TOZZI: *Campesino*.]

ejemplo: los que llamaríamos "*arcádicos*" (el mismo Virgilio, entre otros, todo facilidad y miel) —, y otros, recíprocamente, que son *menestrales*, sin ser *rurales* — todos los ásperos constructivos, Cézanne, v. gr., a la vez tan atormentado por el oficio y tan lujoso en la pompa, hasta el punto que se le podía considerar pariente del "otro Pablo", de Pablo Veronés —. En Tozzi se juntan *ruralidad* y *menestralidad*. Ya se entiende que, ni respecto de la una ni de la otra, aludimos a ningún ele-

artesanía, orgullo del trabajo, que no esconde ni disimula sus huellas y señales, antes las muestra para mayor valor y belleza de la obra. La revelación no escamoteada de lo constructivo constituirá siempre, en este sentido, nota menestral: un techo con sus vigas, menestral será; al contrario de un techo vestido engañadoramente por un cielo-raso. Así, en la división que alguna vez hemos hecho de los artistas modernos, en "*aprendices*" y "*farsantes*", Mario Tozzi nada tendrá de farsante y, si supera ya

el tipo del aprendiz, no es por escapar a la probidad de éste, sino por técnicamente señorearla, ayudado por la felicidad de la hora, en contraste con aquella otra, desdichada, que tan mal había servido al pobre Cézanne, por ejemplo. "Yo no soy más que un albañil", gusta de decir nuestro pintor; "no en vano pinto sobre todo con la pala". "Mi temperamento — corrige apenas — es el de un escultor o de un arquitecto; cuando pienso en el fenómeno de la pintura, raro es que no lo encare bajo el aspecto de sus fines originarios: revestir con formas y colores un espacio arquitectónico." ¿Formas y colores? Sobre los colores, hay no poco que decir. "El color es algo encantador: bien quisiera revestir con él mis construcciones; pero apenas advierto de que esto perjudica a mi obra, los elimino sin piedad." Otra confesión todavía: "Tengo una invencible repulsión por Monet." Monet es el lujo, la fuga, la musicalidad, el prestigio de la intensidad, la fiesta. Tozzi no es un artista para días de fiesta, sino para días laborables. Por de pronto, sus composiciones suelen ser grandes, incluso en el más material de los sentidos; mientras más grande un Tozzi, más Tozzi es. Grandes, y complicadas. Sin regatear el esfuerzo, sin huir de la dificultad. Nada aquí de aquellas trampas, como las de Goya (Tozzi no nos lo ha dicho; pero él debe de tener por Goya un sentimiento parecido al que le produce Monet); nada de aquel arreglarse para dibujar y pintar únicamente tres manos en un retrato de catorce personajes. No; aquí manos y pies, y suelos y techos, y cada cosa con su contorno, diseñado, cernido implacablemente, sin confusión posible entre un ser y otro ser. Las pupilas de los ojos son las que faltan; pero esto significa todavía mayor honradez, renuncia a un elemento de ilusión. Es el rostro el que sintéticamente se resume: austeridad igualmente, abstinencia de un recurso de sugestión. A esta misma severidad responde la tendencia a prescindir del fácil rendimiento de lo que se llaman "calidades"; todo aquí es sólido, duro y pesa. La pintura parece trabada a fuerza de trazo, como antaño se fabricaba el

chocolate. Los volúmenes son muchas veces marcados, no por tonalidades ligeras, sino mediante un enrejado laborioso, que reproduce, en cierta manera, dentro de la pintura al óleo, las fatigas del grabado al boj. La pasta es espesa y diríase que aquí y allá hay huellas del sudor del operario. Si, plasmadas en ella, las figuras aparecen inmóviles y en reposo, este reposo no es una pereza, sino una conquista. Los músculos y sus junturas son analizados con precisión. Un esqueleto arma por dentro cada aparición humana, y una arquitectura, cada perspectiva. La atmósfera que lo rodea todo es también severa, opaca, tendiendo a menudo a la monocromía, luz lunar de claraboya, a veces de acuario — exigencias de la señora Sirena —, nunca de teatro o de aire libre, nunca de gratuita frescura. Las construcciones de formas se levantan sólidas y durables, en esta luz. Pero el edificio tectónico, no se muestra todavía, por decirlo así, limpio y despejado. El andamiaje y la geometría del andamiaje lo envuelve. El artista no lo ha querido evaporar.

La constatación de este carácter artesano, en la obra de Mario Tozzi, nos lleva como por la mano a tratar de su tectónica y de su técnica.

V

¿Cómo compone Mario Tozzi? No olvidemos nunca que esta composición suya tiene un problema fundamental íntimo que resolver: se trata del exorcismo de la Sirena. Se trata de reducir a un enemigo y a un enemigo encantador. Habrá, pues, toda una estrategia que desarrollar, una estrategia y una táctica, que pueden recordar las de los combates militares para el asedio y rendimiento de una villa o fortaleza. Y el primer precepto, éste: *Procurar aislar aquello que se intenta rendir*. Cortarle la comunicaciones con el exterior. Crear, para cada pintura, un cosmos total, obligando a vivir de sus propios recursos. Eliminación de *lo sugestivo*, es decir, de aquello que trasciende. Abstinencia de toda alusión. Orden de plaza para toda la duración de la batida: lo que haya que

decir, decirlo con todas las letras. Se precisa cada rumor. Se asfixia cada soplo... Antes hemos hablado de "el mundo de Tozzi". Era una manera de hablar. Nosotros podemos verlo así, en función de críticos, sintetizando el conjunto de sus obras, a vista de pájaro. Mas, para el trabajador y mientras trabaja, lo que es un mundo, *es cada una de sus obras, cada obra singular*. Un mundo cerrado.

Cerrado, en primer lugar, por el marco, en que el cuadro se encuadra. Muchos son los pintores que, por la razón que sea, tienen costumbre de dejar rodar mucho tiempo en el estudio las telas sin marco y de no colocarlo sino a última hora y hasta de entregarlas o de exponerlas desprovistas de él. En el caso del nuestro, ninguna de estas cosas es posible. Presumimos que Tozzi, a partir de cierto grado del trabajo de cada una de sus telas, pinta con el marco puesto. A veces, debe de substituirlo — o completarlo — con una ficción de marco trazada por el pincel en la misma tela y que recorre simétricamente las cuatro líneas del contorno. Estas costumbres no son privativas suyas, antes propias de muchos artistas contemporáneos. Desde luego, debe reconocerse que nada más lejano a los hábitos conscientes o inconscientes, que parece naturalmente provocar cualquier actitud pictórica impresionista. El mundo de una tela impresionista es siempre *abierto* — recuérdense las atrevidas aplicaciones que este principio ha tenido en la composición de Goya o en la de Degas —, como es siempre abierto el mundo de lo que se reproduce en una fotografía instantánea. El marco que encuadra, por capricho de su poseedor, a una fotografía instantánea, es siempre algo convencional, postizo. Con la pintura impresionista ocurre aproximadamente lo propio. Pero en el extremo opuesto se sitúa, por ejemplo, Seurat, cuyos marcos — entre otros, el de "Le Cirque" — han sorprendido a muchos, que se han propuesto alguna vez mudarlos, pero sin decidirse a hacerlo, por una especie de aprensión supersticiosa. En ciertas obras de Picasso también la materialidad del marco puede tener mucha importancia. En las de Tozzi, la tiene,

a nuestro sentir, definitiva. Las cuatro líneas del marco señalan un paralelepípedo de trincheras desde donde se sitiará la plaza, desde donde se hostigará a la Sirena. Y, ni siquiera este primer cerco basta. Una multiplicidad interior, en ocasiones una intromisión y yuxtaposición, en otras una interferencia, caracterizan con bastante singularidad la obra de nuestro pintor. Este es el precio en cuya virtud puede permitirse un no-euclidianismo. El espacio, aquí, tendrá n dimensiones; pero, cada una de las n dimensiones, aparece, por decirlo así, presentada en una bandeja. Nada de confusión, nada de titilación de planos; un mínimo en su promiscuidad... ¿Recordáis haber visto, alguna vez — ya son estas cosas bastante pasadas de moda —, ciertas estampas populares, donde, gracias a un artificio de verticales tirillas, pintadas diferentemente de los dos lados, una vista se ofrece al contemplador situado a la izquierda, otra distinta al de la derecha? Pues no poco de esto hay en la tectónica mágica de Mario Tozzi. En todo caso, el azar es eliminado del juego. Hasta lo que pudo figurársenos fantasía más audaz, ha sido objeto de un cálculo, previo y detenido. El resultado de este cálculo se traduce en la presencia de espejos, de cartelas, de rompimientos de muros. Nunca, lo repetimos, en mescolanza o agitación.

Una vez establecidos, gracias a este cerco riguroso, los puntos de apoyo, créase un sistema de convergencia de fuerzas, dirigidas a un punto central, en que se supone tener el máximo de la suya el enemigo. Alguna vez hemos caracterizado los respectivos modos tectónicos del estilo barroco y del estilo clásico, diciendo, con un esquema sacado de la terminología musical, que, si el primero prefiere las composiciones en "fuga", es decir, las que encuentran su clave y razón en un punto situado fuera de la composición misma, el segundo, en cambio, cultiva predilectamente el "contrapunto", gravitación de las formas de la composición hacia un centro situado en el interior de ella misma. Ni que decir tiene que la manera de Tozzi, pintor de tendencias clásicas, es la manera del contra-

punto. Pero conviene hacer, cuando se trata de este capítulo, una salvedad. El juego convergente de las formas se muestra aquí indubitable. Pero, dentro de un solo cuadro, *este juego no es único*: por lo menos, ha acostumbrado a no serlo en la producción del artista, comprendida entre los años 1920 y 1930. La ley de la *convergencia* aparece en estos cuadros alterada y relativamente debilitada por el hecho de la *interferencia*. Si en una composición, por ejemplo, aparece una parte del campo ocupado por un espejo en el cual se refleja — o en el cual vive — un grupo de formas, las formas incluídas en el espejo estarán regidas por un ritmo unitario, pero existirá otro ritmo — o dos o tres ritmos independientes más — para las formas situadas fuera de aquél. El caso se complica todavía más por el hecho de que estos microcosmos, dentro del cosmos general de la composición, cabalgan muchas veces los unos encima de los otros, se mezclan recíprocamente, se entrecruzan y traspasan, siempre muy en orden cada uno de ellos, pero creando una distribución estructural, que no deja de tener cierto parecido con la de los ejércitos en las batallas modernas, no traducidas a descompuesta mescolanza como las antiguas, pero sí, inevitablemente, a ordenamiento multipolar. Aún con más precisión compararíamos esa especial tectónica de Tozzi a la del tablero de un juego de ajedrez, al promediar la partida, cuando las furezas de los adversarios entrecruzan sus respectivas unidades, pero sin atomizar los designios, y presentando en realidad todo lo contrario que un aspecto de confusión... Todavía otro símil. Supongamos la edición escolar de un texto antiguo, griego o latino, acompañada de su traducción interlineal. Podrá ocurrir que, en la misma página, se desarrollen paralelamente los cursos del texto original, de una versión literal y de una traducción literaria libre. Mas podrá ocurrir también que la edición comporte además algunas notas, cuyos signos de llamada, aunque incluídos en una sola de las tres corrientes, interesen en realidad a las tres. Pues bien; la tectónica de una de estas páginas es, frecuen-

temente, la tectónica de los cuadros de Tozzi correspondientes a la época indicada. En alguna ocasión — no faltará quizá lector que lo recuerde —, nosotros mismos, analizando los esquemas tectónicos de Pablo Picasso, hemos creído poder reducirlos a cuatro sistemas, simbólicamente designados con los títulos de "República", "Monarquía absoluta", "Monarquía constitucional" y "Federación". La caracterización estructural de Mario Tozzi tendría una alegorización política menos clara: si en algo pensamos, al llevarla a ese terreno, es, más que en otra cosa, en el complicado juego de "poderes", tal como lo discernía la teoría analítica de Montesquieu y como frecuentemente la comentan parlamentos y periódicos. No dejan de tener semejanza, en efecto, las casuísticas relaciones calculadas entre "el ejecutivo" y "el legislativo", y las que, en el cuadro de 1929, por ejemplo, rotulado "Personajes en busca de autor", se establecen entre el mundo de lo reflejado en el espejo y la persiana que se abre a la bandurria que yace, en parte fuera y en parte dentro de él.

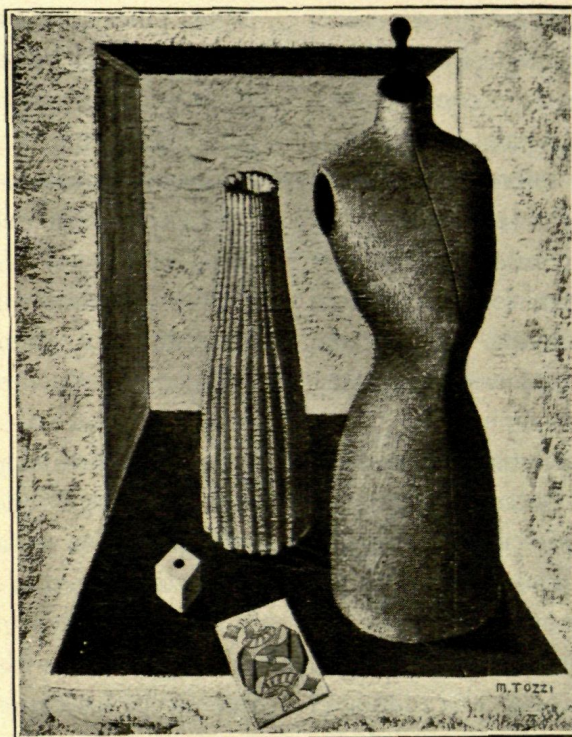
Y, ya que de este cuadro y de su título hablamos, no ocultemos el hecho de que alguna vez puedan lamentarse en la obra de Tozzi, a propósito de las interferencias sobredichas, ciertas escapadas, momentáneas caídas, hacia un relativismo un poco superficial, a la manera de ciertos sobrerrealistas que se guisan a su modo las sobras del banquete freudiano, o de ciertos románticos, impenitentes en lo de "mezclar el sueño y la realidad"; o también de Pirandello y de su filosofía, un si es no es pueril. En otras ocasiones, los problemas de la multipolaridad son resueltos por Tozzi de una manera grosera, por el simple expediente de crear, dentro de una sola tela, compartimientos absolutamente aislados, sin comunicación entre sí — véanse "Los niños perdidos", por ejemplo —, a la manera elemental de las aleluyas; procedimiento a que ha llegado al abuso extremo su coetáneo Campigli... Pero, semejantes episodios son pocos y breves. Significan las escaramuzas fracasadas, las batallas perdidas, las tentativas

que acaban retrocediendo en el gran sitio de la enemiga plaza. Más importante — y, desde luego, de valor estético más alto — son los otros episodios en que parece como si la fuerza sitiada llegase a romper temporalmente el cerco y, quebrantando la unidad de éste, alcanzara establecer un contacto con el mundo exterior, de donde, si las cosas vinieren mal dadas, podrían comparecer malignos socorros. Tales rupturas se traducen en la presencia, dentro de determinadas composiciones, de elementos que llamaríamos barrocos, de elementos de inestabilidad, de movimiento, de fuga. Así, en un cuadro reciente, de la más pura inspiración clásica todo él, en que un mancebo pintor desnudo aparece en trance de copiar a un niño, desnudo también, el severo conjunto de "Formas que posan" aparece paradójicamente contradicho por una forma, una forma sola, que, si no "vuela", está a punto de "volar"; lo cual todavía es peor

para los efectos de inquietud en quien contempla: una bola o pelota muéstrase sostenida, no por la mano, sino por el antebrazo del chico, en el menos estable de los equilibrios. En otras ocasiones — raras —, tal o cual detalle del cuadro, tal o cual segmento de un contorno, se queda en suspenso, como cuando en un texto escrito se ponen *puntos suspensivos*. No nos quejemos demasiado de estos episodios, de estos contratiempos. Después de todo, tales venganzas — respiros de la humillada Sirena —, entran como factores de gracia, de reposo y sonrisa, en conjunto que, sin eso, haría quizá abrumadoramente severos la presencia continuada de un sentido de responsabilidad.

El sentido de responsabilidad, en lo pictórico, se traduce a un culto del peso y del volumen. El ejército sitiador que, en cada una de sus composiciones comanda el artista, ordénase siempre según una jerarquía rigurosa, que decide de la disciplina interior, aquí revelada en estructuras o ritmos. Arquitectura y escultura, ya lo hemos visto, se parten indistintamente las preferencias de Tozzi, cuando, en los intermedios

del trabajo, especula sobre arte. Puesto a la obra, puesto a pintar, no hay duda. Más que arquitecto, es escultor. El cuerpo humano, el íntegro cuerpo humano, en su juventud, en su plenitud, en su desnudez, ocupa el primer lugar en la jerarquía. Hombres y mujeres hermosos, flanqueados aquí y más allá por niños de formas redondeadas, forman el Estado Mayor de esa tropa. Su artillería pesada la dan — sin intervenir tanto, empero, como se hubiera podido prever, ni con tanto imperio como en la obra de



MARIO TOZZI: *Objetos dispares*.

otros pintores italianos modernos —, ciertas arquitectónicas fábricas, fragmentos del edificio, arte, pilastras, muros, puertas, techos, pavimentos. La infantería se compone de un repertorio bastante limitado de enseres, elementales, humildes, domésticos casi todos ellos: naturaleza muerta, más bien de cocina que de comedor. Algún objeto de fantasía, de vez en cuando: un naípe, un busto de yeso, un maniquí, una bandurria. La caballería... No hay aquí caballería. Cuanto es ligero, ha desaparecido. Y cuanto es animal, intermedio entre lo humano y lo geológico. No encontramos aquí los bueyes de Carrá. Tampoco, los caballos de Chirico. Ni árboles, ni nubes, ya está

dicho. La naturaleza, la *natura naturans*, se reduce aquí a la grupa, al seno, a la cola de la Nereida. Eso es todo lo natural, lo bestial y, como se comprende, es de un bestial difuso. Difuso y, finalmente, vencido. El vencedor, el hombre, lo humano. No rodeado de fauna y flora, como en los poemas indios de Valmiki, sino únicamente de geometría y de luz, como en los cálculos sicalianos de Pitágoras.

La luz, en Pitágoras, no tiene color. En Tozzi, lo tiene apenas. Desde luego, no devora con él los objetos, como en los impresionistas, ni siquiera los araña o enciende, como en los venecianos. Severísima, la paleta de Tozzi adopta las gamas frías y su impresión recuerda la de los frescos. Desde luego, la rutilancia del verde está aquí ausente, terciada más bien por un gris reseda o por la intromisión, filamentosa únicamente y más bien dibujada que pintada, del verde esmeralda, cuyo resplandor frío y mineral — o, si se quiere, astronómico, o, si se quiere, acuático —, aleja inmediatamente de la asociación de sensaciones todo elemento de suculencia vegetal, toda condescendencia cobardemente alimenticia o refrescante, hacia lo que es legumbre o es fronda. Tampoco los ojos son encendidos. El tierra de siena quemada, el rojo de Venecia, el rojo de amapola, el cadmio, el rojo Van Dyck, el laca de gerance, secundados por el amarillo de cadmio naranja, el ocre amarillo, el ocre de oro, el tierra de sombra natural, el castaño de India y el negro marfil, forman la más importante sección de esta panoplia cromática, a la cual sirve de *repoussoir* el grupo claro de los azules, azul de cobalto (la terminología corresponde aquí a la de los "colores Lefranc"), el azul ultramar, el azul mineral. Las mezclas dan muchas veces una dominante común; entonces se producen, sobre las telas, coloraciones vinosas y violáceas, como si en las mismas apareciese, sutilmente transfigurada, la cromática de vino de Borgoña. Alguna vez, hacia 1926, el vicio de estas coloraciones ha podido ser reprochado al pintor. Estos momentos, en que el dionisismo y, por consiguiente, lo patético — rigurosamente excluido del di-

bujo —, se vengaba quizá en el color — y que constituía nuevas salidas momentáneamente afortunadas de la fuerza enemiga, de la Sirena sitiada —, son superadas en seguida. El exorcismo procede aquí, en lo cromático, por uno de los caminos más habituales a la inteligencia, por el camino de la *discontinuidad*. Características, en la pintura de Tozzi, son esas extensiones de telas cubiertas por un entramado, un cuadriculado de ojo bastante abierto en que las largas pinceladas entrecruzan sus huellas, como en grabado al boj se entrecruzan las del buril. Este procedimiento, que hasta cierto punto convierte la pintura en diseño, ha sido ya más de una vez aludido por nosotros en estas páginas. En ocasión del mismo, es cuando emplea Tozzi otro color — uno de sus grandes recursos —, el último que debe citarse en el inventario de los que componen su paleta, es decir, el blanco, producido por la mezcla del blanco de plata y del blanco de zinc.

Aquel momento, por otra parte, el de las coloraciones burguignonas, el de 1926, marca, por otra parte, en el armonioso avance uniforme del artista, desde su instalación en París, el momento de algo que no alcanza quizá la gravedad suficiente para ser llamado crisis, pero que ofrece los caracteres de un alto y una tentación. Son los treinta años, es la primera gran exposición personal parisién en la Galería Druet. A las influencias substanciales que habían formado la base de la personalidad del artista y de que antes hemos hecho mención, una, transitoria, vino entonces a añadirse: el ejemplo de André Derain, ejemplo clásico igualmente, lección pascual dentro de la pintura moderna, pero lección algo turbia, pues en Derain, por lo menos en lo referente al colorido, la sumisión de los elementos barrocos es bastante incompleta y, en algunos aspectos, precaria. La materia de los cuadros de Tozzi perdió entonces por unas horas su aspecto de fresco, se convirtió en brillante y esmaltado, su color se anegó en los tonos sombríos, en los matices fieros. Perdió su rigidez habitual y estuvo a punto de abandonar el estilo, seducido por la

expresión. Lo "*faux vieux*" de esta cromática daba por resultado un cierto clasicismo de museo. Otros pintores italianos, hacia la misma época, se dieron a esta tentación. Peligroso camino — peligroso en lo ideal, decimos; porque, lo que es en lo material, no dejaban de esperar a los que cedían a él, los honores y provechos del reconocimiento oficial y los premios en las Exposiciones de Venecia o de Pittsburg —. En Tozzi, la turbación no fué muy larga. En 1927, la reacción empezaba en él. Pronto, con la ayuda de la filosofía, volvía a encontrarse a sí mismo. Contra las seducciones del virtuosismo, flor de vanidad, recurría — otra vez el exorcismo — a lo social, a lo colectivo, a cuanto superaba los límites de la vanidad, al superar los de la individualidad, aunque fuese a costa de tomar sobre sí el cuidado y organización de exposiciones colectivas italianas, como la de 1928 en Venecia y la de 1930 en París. Una paralela elaboración ideológica y literaria le salvaba también de cierta seducción; mientras alguno de sus compañeros acudía a Pittsburg, a sacrificar en el altar del éxito, Tozzi prefería acudir a Darmstadt, para oficiar en el restaurado culto de la Belleza pura. Los treinta y cinco años han encontrado al artista ya asentado firmemente en la seguridad. Un esfuerzo más, algunas decisiones más, en el mismo camino emprendido, y el arte contará con otra gran

figura para siempre; con una figura votada a lo eterno, aunque profundamente reveladora de la resurrección de Italia y de las conquistas y reconciliaciones triunfantes del momento actual.

Nosotros sólo nos permitiríamos desear, para que esta reconciliación fuese, en su caso, completa, que Tozzi se resolviese por fin a abandonar esa resistencia, que hemos llamado "protestante", a aceptar el sistema y repertorio de símbolos, hijos de la elaboración ancestral, criaturas de los siglos, canonizadas por la cultura. ¿Por qué resistir más a los Dioses? ¿Por qué resistir más a los Angeles? ¿Por qué empeñarse en forjar un vernáculo propio, aquí donde toda la tradición habla griego y latín? Con esto, y con que el pintor eliminara definitivamente — repitiendo la historia del pensamiento griego del siglo VI antes de nuestra era (porque el no-euclidianismo moderno, lejos de ser una novedad, es una recaída) —, cuando, en su obra, no es puramente euclidiano aún, la Razón y la Ciudad le coronarían con la corona del clasicismo perfecto.

Esperamos los futuros, los inmediatos Dioses y Angeles, pintados por Mario Tozzi. Esperamos su plena naturalización en la Mitología y en la Cultura. El más acabado, el decisivo triunfo contra la parte bestial de la Sirena, consistirá en retratarla.

FAROL Y FANALES ⁽¹⁾

POR JULIO GUILLÉN

*... ya aderezan faroles para lumbres
la Capitana y Almiranta solas,
llevando, porque el cargo adelanta,
la capitana tres, dos la Almiranta.*

LOPE DE VEGA: *La Dragontea*.

PUEDE nuestro país enorgullecerse de poseer la mejor, y posiblemente única (2), colección de aquellos faroles que en lo alto de las popas, servían de insignia, guía y galano remate a la empingorotada talla del coronamiento.

Algo escribió sobre ello el ya clásico en especulaciones náuticas, Fernández Duro (3), quien, seguramente impresionado por el número y calidad de las conservadas acá, adjudicó a los fanales una importancia y un prestigio que yo no alcanzo, porque al considerar su hermosura no puedo menos de estimarla consecuencia de lo que tan ostensiblemente coronaban; y en cuanto al número, no olvido que los más proceden de aquel Don Alvaro de Bazán, primero

de los Marqueses de Santa Cruz, insigne prócer entre los nuestros del siglo XVI, cuyo gusto, acreditado en mil ocasiones, hermanó tan bien con su valor *jamás vencido*, que admiró Cervantes, que holgó en coleccionar para su palacio del Viso (4) los más vistosos fanales de enemigos que paseaban por la mar.

Así, pues, tengo para mí (y no sería difícil demostrarlo disponiendo de un espacio que no me es lícito restar al Arte en esta Revista), que si el fanal fué desde luego insignia, sus galas y riqueza no pueden considerarse sino mera consecuencia estética del lugar privilegiado que ocupaba.

Quizá, y por los pelos, pudiera achacársele en el Mediterráneo, y desde luego en nuestro país, otra significación mística complementaria si seguimos a Mallara, quien al llegar a los fanales de la galera de que hablaremos luego, dice: ... *ponemos agora lo que es lumbre cristiana*, después de asentar que *son estos los que más significan entre lo inventado, esculpido y pintado* (en la Galera), ... *por ser las guías de toda la Armada* (5).

Quizá aquel simbolismo justifique o se justifique en el remate de la Cruz, casi general en nuestros fanales.

* * *

De todos modos, justo es diferenciar en cuestiones de fanal, naos y galeras, pues mientras en éstas su uso fué general en aquellas cuyo jefe gozaba de cierta dignidad, aunque subordinada, y de ahí su nombre de *Galera de fanal*, en las naos constituía elemento, a veces improvisado, de guía nocturna, no siempre, dicho se está, instalada permanentemente.

Prueba de ello, y no pequeña, es que, a pesar

de constar su uso en ordenanzas y relaciones (6), no se pueda apreciar en ninguna pintura ni grabado de naos anteriores al final del siglo XVI, ni en las cuentas de la expedición de Magallanes, minuciosas como pocas, consta ningún farol, y sí linternas pequeñas, lo que demuestra

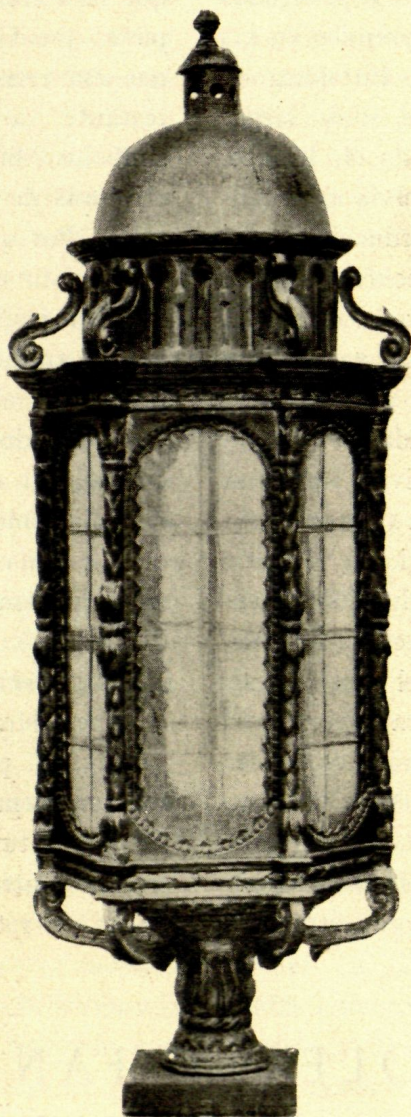
que *si se encendía lumbre en la popa o se hacía farol* (7), era simplemente colgando cualquier *lanterna* de las varias que para visitar la bodega llevaba cada nao.

En el XVII, y aun algo antes, ya cada navío o galera llevaba un fanal de un modo permanente, y para distinguirse la Capitana y la Almiranta de cada flota, llevaban tres y dos, respectivamente, costumbre que subsistió en todo el XVIII y comienzos del siguiente, como tradición, pues que ya se usaban colocados verticalmente en la cara de popa del palo mesana a la altura del calcés, como lugar más adecuado por más visible (8).

* * *

El hierro fué la materia de los fanales durante toda la Edad Media; así puede apreciarse en algún que otro sello de Concejo, así lo expresa el Inventario de 1488 existente en Barcelona: ... *un farol davam...*, y las cuentas de 1515 de las dos carabelas que se hicieron en Sevilla: ... *que*

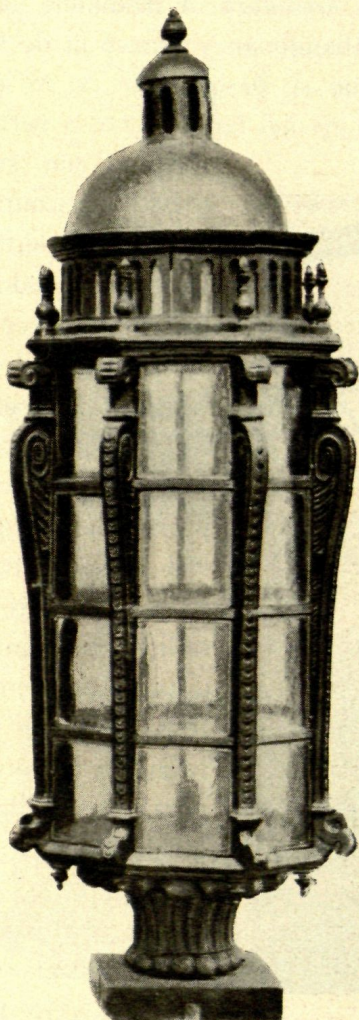
se pagó a antón de cuenca herrero por un farol para la capitana dos ducados de oro, por no citar más casos; por cierto que, con respecto a este último, aunque sería muy aventurado ligarlo con el célebre Sancho Muñoz, de Cuenca, que por 1520 trabajó en las rejas de la Catedral de Sevilla, me permito indicar a los curiosos de esta suerte de industria artística, los copiosos



Fanal de la galera de MAHOMET BEY, nieto de Barbarroja (1572).

Madrid, Armería Real.

datos que, en los libros de *Armadas* y en los de *Descargo de la Tesorería de la Casa de la Contratación de Indias*, pueden encontrar, que pro-



*Fanal de la Capitana portuguesa
apresada en Lisboa (1580).*

Madrid, Armería Real.

porcionen más luz en la historia de los hierros sevillanos.

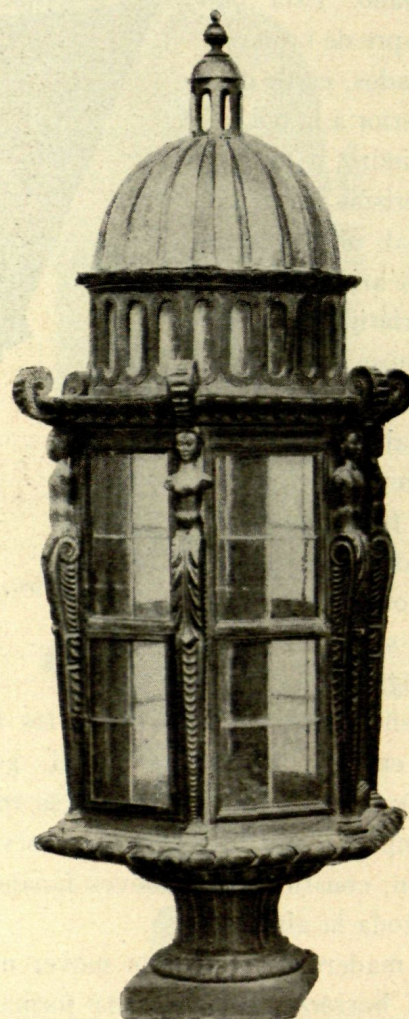
Los primitivos fanales debieron de ser, como la de ciertos relicarios medievales, de forma cilíndrica o prismática, rematada por un cono agudo. La base se inspiraría seguramente en los candelabros de su época, con los bordes almenados, y las correspondientes varillas que la uniesen a la cúpula o *linterna*, rematada en cruz, y un pinzote más o menos historiado, según el tiempo, destinado a fijarse en un tintero de la borda.

Este pinzote, vertical primero y aun antes simple pescante del cual se colgaba el farol,

fué después curvándose a modo de arbotante, reforzado por las correspondientes volutas, que a veces en el XVII adoptan formas de arpías o bichos o constituyen verdaderos tenantes al gusto heráldico.

Esta forma subsiste durante mucho tiempo, y en 1616 aún aparece en la nao de un cuadro (9) del Museo Real de Amberes, en donde, naturalmente, no existe la cruz, pues el remate es una bola, y las líneas góticas han desaparecido casi.

Para pantalla translúcida preservadora de viento, se emplearon las láminas finas de cuerno (10), el yeso, el pergamino aceitado y, últi-



*Farol de la nao Capitana del Almirante
francés Felipe Strozzi (1582).*

Madrid, Armería Real.

mamente, el vidrio basto y aun las vidrieras. Estos últimos, ya para los fanales fijos y de madera.

En la segunda mitad del siglo xvi, el cobre y el bronce aparecen cuando por querer alcanzar una finura y riqueza minuciosa en los adornos, el hierro resulta demasiado sobrio. Ya entonces apareció la forma de minarete (II), de indudable influencia turca, en donde el cono se substituye por una media naranja rematada por respiraderos a modo de linterna; forma que, pasando por Italia, en el Mediterráneo occidental se modifica hasta aparentar una verdadera obra arquitectónica al gusto grecorromano. Esta cúpula, siempre de bronce o cobre dorados, es de diámetro inferior a la del farol; el cilindro, a su vez, se hace prisma exagonal u octogonal, y las columnas de las aristas se visten de cariátides, ménsulas y festones.

El fanal sigue siendo de eje vertical descansando en una repisa o *recibimiento* en forma de copa, que hace de base; con bocelos festoneados y agallonados, sostenida por arpias o figurones.

El tamaño enorme que adquieren los fanales obliga a emplear la madera (peral, granado o higuera); las pilastras o *términos* se robustecen y complican y a veces, al gusto sevillano, se ahuecan, constituyendo nuevos fanales adosados en toda la altura.

Con la madera, que permite mover más las líneas del barroco, la ponderada forma renaciente se pierde, y el siglo xvii, como es natural, produce sinfín de tipos, estrechando primero la base, curvando después los términos, hasta obtener una forma de globo que, al comenzar el xviii, se convierte, a su vez, en esférica, incluso con segmentos lobulados.

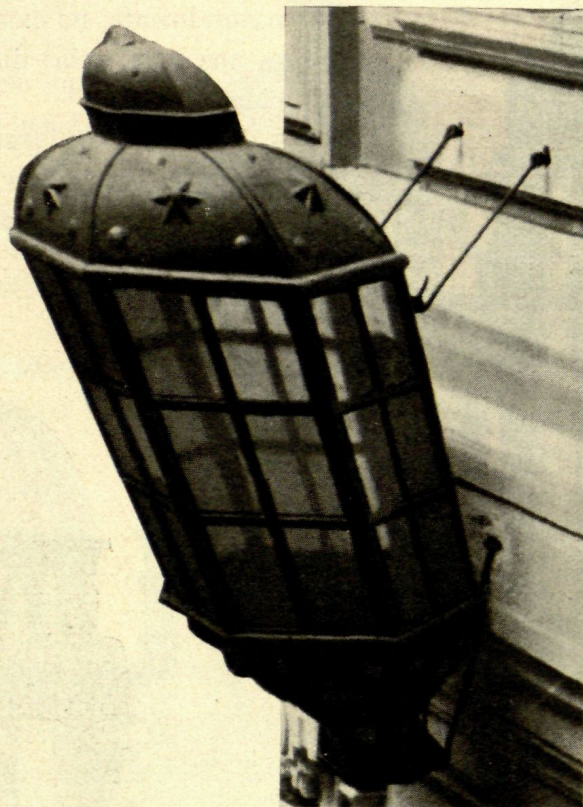
Comenzado este siglo, los faroles ya no se asientan sobre el coronamiento, sino que se apoyan en arbotantes que avanzan de la cara de popa de la *herradura*; a mediados, las formas curvas se abandonan y renace la de tronco de pirámide con su base mayor en lo alto; pero entonces el eje del farol ya no es vertical, sino

oblicuo, con su cúpula y base horizontales casi. Los fanales entonces son semejantes todos, y sólo se diferencian en la gracia de la proporción de sus medidas. En cuanto a la talla, reducida a las cornisas y a la chimenea, pronto se refugiará tan sólo en esta última, y el remate, siempre sencillo, se limitará a una corona, a un florón o simplemente a un pezón poco historiado. El oro servirá para acusar alguna que otra moldura, siempre sencilla, o tal que otro resalte; y al rojo, que comenzó a usarse a mediados del xviii para economizar dorados, sustituirá el negro, comenzado ya el xix, próxima

la desaparición del navío de línea, por 1830.

* * *

Queda memoria de los fanales que Don Juan de Austria lució en Lepanto, por la descripción que de ellos hizo Mallara: *son los que tenemos de escruir —dice—, hermosísimos y de gran prouecho; va el fanal mayor en medio, que es de cinco palmos de altura sin pie, repisa ni la cúpula que es como Zimbório, y figura que está encima de la lanterna alta, los otros son menores, un palmo, y assí van desminuyendo en cantidad; van hechas de bronzó, y cobre; todo lo vaziado, es bronzó, y lo demás cobre, lleva doze términos*



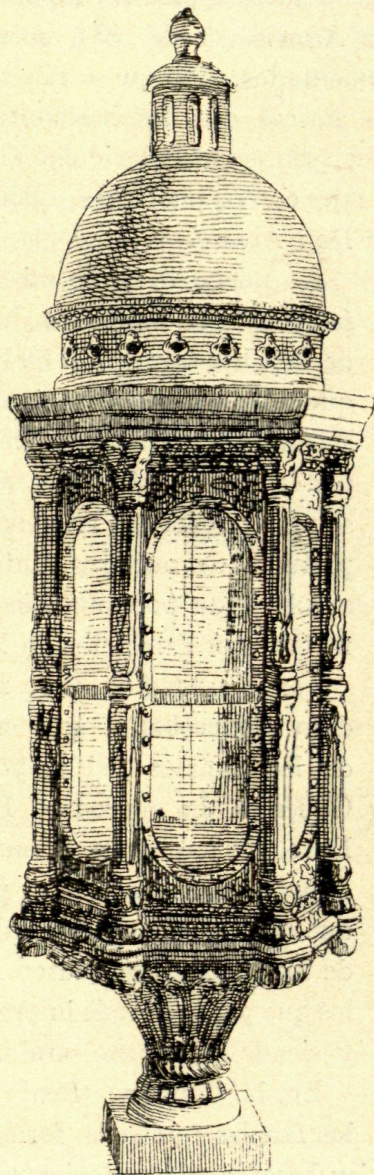
Farol del Navío de 112 cañones el FERNANDO VII (1761-1815).

Madrid, Museo Naval.

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

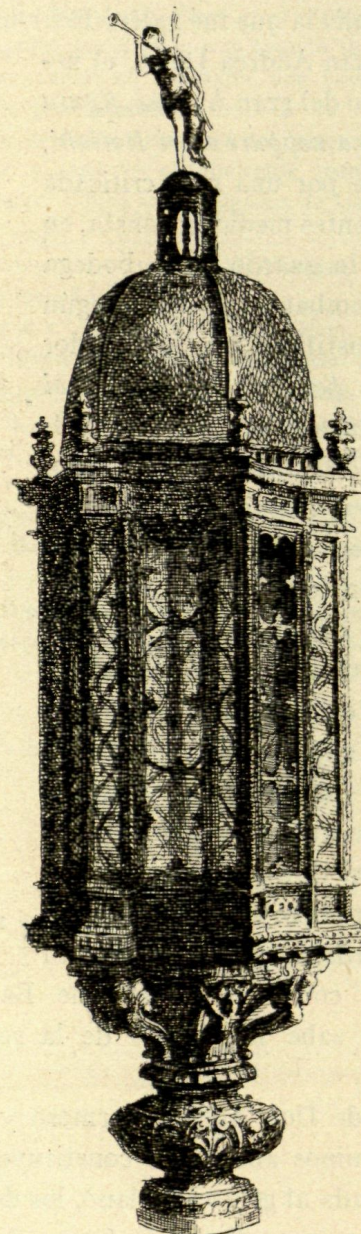
cada vno de los fanales, y doze vedrieras, las mayores de vara de longura, y xeme de anchura, y las menores que están entre los términos de a cinco

cen de cristal, y las otras compartidas cada vna, vna figura en pie dentro de un vidrio y arriba las armas de su magestad repartidas por quarteles y abaxo las de Austria con sus vandas blancas y roxas, y en lo más alto el nombre de la virtud que representa aquella figura y abaxo vna sentencia de la sagrada escriptura que conforme



*Fanal de la Capitana de HASAN
BAJA, hijo de Barbarroja.
Palacio del Marqués de Santa Cruz.*

dedos anchas; va a la redonda por lo alto su architraue y friso, y arriba una cúpola, que dixe ser la capilla, por de fuera lisa y redonda y sobre ella una linterna de seis ventanillas abiertas por do respire el fanal, y encima desta la figura de la uirtud que será de vn palmo; tiene su repisa, o recibimiento, con la peana redonda, el pie con quatro harpías, y su festón de sobrepuesto en que van cuat.o cabeças de leones, las seis vidrieras mayores van tan limpias y tan claras, que pares-



Fanal de la Capitana de Don ALVARO DE BAZAN, 1.^{er} Marqués de Santa Cruz.

Palacio del Marqués de Santa Cruz.

a lo que pertenesce en la disposición de cada vna. El fanal mayor es de la Charidad, el menor siniestro la Esperanza, y en el derecho está la

Fee, y en cada vna por las nedrieras angostas, seis virtudes que siruen a cada qual de los principales; va todo lo que está por de fuera dorado a fuego, y por de dentro plateado, para que la luz sea más clara y resplandeciente.

A pesar de ser, por lo que se deduce, verdadera joya, no se sabe dónde fué a parar este fanal cuando poco después de Lepanto se desguazó en Italia la que fué galera Real de España.

Del de Juan Andrea Doria, el nefasto sobrino del gran Andrea, *figura non simpática neppure a noi Italiani*, algo se sabe por una muy criticada de sus prudentes medidas; consta, en efecto, que lo guardó en la bodega antes del combate, y lo hizo, según pretendió justificar un historiador panegirista, *por ser el dicho fanal una obra artística, una esfera de cristal simulando el cielo, regalo de Zenobia, que Doria estimaba mucho y no quería exponer a las balas.*

Don Alvaro de Bazán, como dije a su tiempo dió en exhibir, junto al suyo, los fanales de las capitanas que venció; estos fanales —todos de madera con cúpula y linterna de cobre dorado— existen aún, y sus fotografías ilustran este artículo. Corresponden al tipo que hemos llamado arquitectónico, de indudable influencia italiana si se comparan todos ellos con el del nieto de Barbarroja, del que se sabe fué regalo de la señoría de Venecia.

Salvo el de Don Alvaro, hermoso y bizarro, con los términos ahuecados constituyendo sección endentada al gusto sevillano, los demás son tan idénticos, que sólo en la forma de los respiraderos pueden precisarse los de procedencia turca.

De Lepanto se conservaban también cuatro fanales en El Escorial, que perecieron en el incendio del siglo XVII, y se sigue mostrando como resto de uno de ellos, algo que, en realidad, no se puede reputar como tal.

En el Monasterio de Guadalupe existe otro de análogo origen e idéntica forma y materia.

Los que vinculados poseen los Marqueses de Santa Cruz en su casa-palacio, algunos depositados en la Armería desde 1883, no solamente están documentados, sino que están reproducidos en los frescos que los hermanos Perolas pintaron por 1569, en el Palacio del Viso, representando las correspondientes victorias de Don Alvaro.

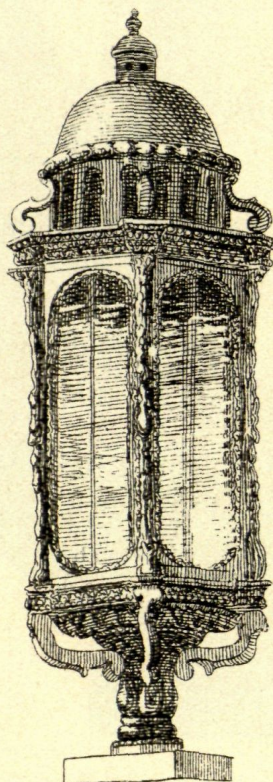
No puedo decir lo mismo en los fanales de la vastísima iconografía de Lepanto respecto al de Don Juan, que no corresponde ninguno, ni por asomo, a la descripción de Mallara, por lo que ningún valor anecdótico se puede conceder, en general, a las pinturas de nuestros pintores, que aun hoy tan poco aficionados son a montar sus caballetes en la costa.

Tengo entendido, pero no he podido comprobarlo, que existe uno de los fanales del mayor de los Oquendo. Lo reprodujo Fernández Duro, sin hablar de él, en el *Museo Español de Antigüedades*; pero temo que la litografía esté sacada de uno de los cuadros del Museo Naval, de los que pecan de más impropiedades, y siendo así, bueno será silenciarlo.

En la Capitana Real de 1649, los fanales tenían la forma de dra-

gón y servían basas a sendas imágenes de talla. Sin embargo, estas formas fantásticas, que no faltan en el XVII, no debieron generalizarse en nuestro país, pues existiendo en él verdadera tradición estética, tanto por Andalucía como en los faroles *de combregar* valencianos, no es posible que el gusto marítimo se separase mucho del religioso; los faroles de la Custodia grande de la Catedral de Cádiz constituyen buena prueba.

De los últimos que se usaron en nuestra Marina, hay ejemplar en el Museo Naval: es del navío *Fernando VII*, que naufragó en 1817 frente a Bugía, y que se reproduce en los grabados.



Farol de nao portuguesa (1582).

Palacio del Marqués de Santa Cruz.

Nuestros cronistas y pintores fueron siempre tan parcos en detallar estos vistosos elementos tan sugestivos, que en el claro de dos siglos que media entre los de Lepanto y este último del *Fernando VII*, poco podemos añadir a lo ya expuesto. Tan sólo algún que otro inventario o relación de obras puede dar alguna luz sobre el tamaño y materia de los fanales. Respecto al primero, quiero insistir, sin embargo, que creció tanto, que para dorar los tres de la galera Real de 1665, hicieron falta nada menos que 5.000 panes, según consta en papeles de su tiempo que conserva el Museo Naval.

Madrid, mayo 1932.

NOTAS

(1) *Lo que en las naos dicen faroles, llaman en las galeras fanales*. J. de Mallara: *Descripción de la galera real del Srmo. Sr. D. Juan de Austria*, ed. de 1876, Sevilla, pág. 500.

(2) En España existen doce; en todo el extranjero sólo he podido ver uno en el Rikjs Museum de Amsterdam.

(3) En el *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1876, t. V, y en *Disquisiciones náuticas*, Madrid, 1877, t. I. Pero su trabajo es puramente objetivo y no estudia su forma ni ornamentación.

Alcalá Galiano (*El Palacio del Viso*, Madrid, 1888) y el Conde de Valencia de Don Juan (*Catálogo de la Real Arme-*

ria, Madrid, 1898) le siguen, aunque este último es más descriptivo.

(4) Por tierras de Ciudad Real se comenzó a construir en 1564 bajo la traza de Juan Bautista Castello el *Bergamasco* quien, según Cea Bermúdez, cobró tanta fama con esta obra, que Felipe II le encargó la traza de la escalera del Escorial.

(5) *Opera cit.*, pág. 499; también dice al final (pág. 526): *Será bien aplicar estos fanales, y exortando al Capitán General, encender en ellos lumbre para el bien de toda la cristiandad.*

(6) Las cita Fernández Duro y no insisto en ellas; los datos que aportó son nuevos, aun cuando tanto en Barcelona como en Indias no investigué sino hasta 1530, y no sobre fanales, precisamente.

(7) *Diario de Colón*, singladura del jueves 22 de Noviembre de 1492: «... anduvo el Almirante toda la noche la vuelta de tierra, y hizo tomar algunas de las velas y tener farol toda la noche...»

(8) Actualmente, y en todas las Marinas, se sigue practicando esta vieja costumbre.

(9) Tiene el n.º 475 y es de L. van Udem,

(10) El Inventario de las Atarazanas de Barcelona de 1489 aludido, publicado por E. Moliné, *Les costumes maritimes*, etc., Barcelona, MCMXIV, dice asimismo: *It. una gran lanterna de banya* (cuerno)... que espero se refiera a las láminas y no al armazón.

En el Museo Plantin, de Amberes, existe una linterna del XVI con láminas de cuerno unidas por remaches.

(11) He podido apreciar esta forma de cúpula en un grabado de Durero. En los tapices de la *Conquista de Túnez*, una de las pocas galeras de fanal se ve con uno de este tipo.

BIBLIOGRAFÍA

REVOLUCIÓN Y RESTAURACIÓN.
T. VI de la "Historia Universal", Espasa-Calpe, 1932.

La nueva Historia, si bien responde a incommovibles principios sustantivos que marcan su trascendental renovación actual, no por eso deja de ofrecer determinadas variantes o matices en lo adjetivo, variantes que son debidas a las características de las diferentes razas o países donde se cultiva. Por espacio de bastante tiempo, la Escuela francesa de Historia fué la más firme de Europa, obedeciendo esa su magna importancia no sólo al gran número de autores y obras, sino también a la trascendencia de la vida nacional de Francia, cuya Revolución de fines del siglo XVIII influyó tan poderosa y decisivamente en todo el mundo. Pero, posteriormente, el tirso de la Historia pasó a Alemania, en la que descollaron eminentes autores.

Alemana es la última gran producción con que cuenta la historiografía contemporánea. Acaba de aparecer el tomo VII de la misma, titulado "Revolución y Restauración", el cual estamos seguros ha de constituir un verdadero acontecimiento bibliográfico. Siguiendo, sin pérdida de tiempo, la edición española de cada tomo a la alemana originaria, comienza por el tomo o volumen apuntado, por el gran interés que el mismo tiene.

Esta gran "Historia Universal" significa, por otro lado, la máxima intensidad enjuiciadora, la proporción armónica, la síntesis cardinal — clara, imparcial, objetiva — de hechos e ideas, y, en otro aspecto, la belleza suma de la parte material o factura del libro, todo lo cual tradúcese en su magno poder cultural y divulgador. El plan de la obra comprende diez volúmenes, cada uno con más de quinientas páginas y enorme riqueza gráfica, cuyos son los títulos siguientes: I: El despertar de la humanidad. (Prehistoria. China, Japón, Egipto, El Oriente).—II: Grecia y Roma. El Cristianismo.—III: La Edad Media.—IV: La época del Gótico y del Renacimiento.—V: La Reforma y la Contrarreforma.—VI: La época del absolutismo.—VII: La Revolución y la Restauración.—VIII: El Liberalismo y los Estados nacionales.—IX: La época del Imperialismo. Para la redacción completa de la obra se ha reunido una cuarentena de especialistas, bajo la dirección del eminente Walter Goetz, Profesor de la Universidad de Leipzig, especialistas entre los que destacan no pocos bien conocidos.

Asaz suficiente para apreciar la importancia que revestirá, una vez completa, esta obra monumental, es el tomo "Revolución y Restauración", maravi-

llosa pintura del período comprendido entre los años 1789 y 1848, o sea algo más de medio siglo, con cuya lectura nos hemos deleitado varios días, viendo confirmada paladinamente tanto la superioridad de esta Historia sobre las demás, unas clásicas y otras recientes muy elogiadas, como que ni en un solo momento deja de responder a su principio de estudiar el desarrollo de la Humanidad en la Sociedad y el Estado, en la Economía y la vida espiritual.

Tras la nota preliminar de los editores viene el estudio de "Las bases espirituales de la época", por el propio director citado, Walter Goetz, trabajo al que siguen los siguientes: "La Revolución francesa y sus consecuencias en Europa", por Alfred Stern; "La época de Napoleón", por Franz Schambel; "Clasicismo y Romanticismo como fenómenos europeos", por Oscar Walzel; "Los movimientos económico-sociales", por Heinrich Herkner, y "La época de la Restauración", por Friedrich Luckwaldt, a todo lo cual se junta las tablas cronológicas y los índices alfabéticos y de lámina. Esta colaboración de autores en el estudio sincrónico de los aspectos de una época encarna la profundidad y perfección de que carecen otros libros debidos a un solo autor, por lo cual hay que subrayar la sugestiva originalidad del panorama intelectual con sus copiosas y eminentes figuras, el origen de la industrialización y los sistemas sociales, etc. Juntase a todo ello la riqueza gráfica, incomparablemente superior a otras obras similares, en la que hay que apreciar no sólo la cantidad de ilustraciones, sino la calidad de las mismas, producidas en negro y en colores, la mayor parte inéditas, para lograr las cuales necesitó el concurso de museos, colecciones particulares, etc.

A. D.

ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS:

I. EDUARDO NAVARRO, por CECILIO BARBERÁN.—Ediciones de Arte Inchausti. Madrid, MCMXXXII; en 8.º, cartóné, 87 págs. + (VII) + XIV láminas adheridas.

La personalidad artística de Eduardo Navarro demandaba una pluma digna de emplearse en el estudio de sus determinantes estéticas. Cecilio Barberán — crítico de arte, *Mosaicos en torno al grabado español*, y crítico de letras, *La nueva lírica andaluza* — exprime el admirativo zumo de su estudio exegético. Con pluma fina comenta el fino buril. Eduardo Navarro es un gran aguafortista, cuya obra y cuyo nombre nos son familiares a cuantos seguimos con un

poco de atención la trayectoria artística contemporánea. Pero no su formación y su vida.

"Y es que en el arte también hay absentistas — explica Barberán —; valores estéticos existen que absorben una gran cantidad de atención, que las más de las veces se solicita para repetir lo que la mayoría tiene en olvido, con notorio perjuicio para estas otras figuras, que no tienen otro que el tener el tiempo muy pegado aún a sí mismos, cosa que suele producir que su obra no sea estimada con la justicia que se estima cuando la lejanía, el tiempo extingue piadosamente las llamas de la rivalidad."

Malagueño, Eduardo Navarro fué de la mano de César Alvarez Dumont hasta 1906. En este año, el Ayuntamiento de su ciudad natal le dió unas pesetas para visitar los Museos de Madrid. Calculó estar ocho días y... aún no ha vuelto. Navarro es hombre que no tiene miedo a enfrentarse con las circunstancias adversas. Ofició en los más diversos ritos profesionales. Su arrogancia de artista — y de hombre franco — impregna detalles pintorescamente biográficos; obligado por el medio se decide a pintar puertas en una casa en construcción barcelonesa. Y, naturalmente, al acabar de embadurnar las ásperas tablas uniformemente, firma en la esquina de cada una: Eduardo Navarro, "¡Como si se tratara de su mejor obra!", comenta Barberán. No se admire, Barberán, del hecho; es, en efecto, una magnífica obra espiritual: la del que está seguro de sí mismo.

Tal vez el estudio del paisaje para sus lienzos llevó como de la mano a Navarro al manejo, estudio y dominio del grabado. Pronto el grabador oscureció al pintor. Y al grabador "de todo", el aguafortista. "La obra grabada de Navarro es fruto de estrecha disciplina, de una depuración estética y técnica, que empleó un largo período de su vida, que comienza en estudios múltiples, y que son como paso de tanteo para afianzarse en ella." El biógrafo reconoce que la facilidad del grabado de Navarro existe; pero que no proviene de la improvisación, sino de la depuración.

¡Buena semblanza va en esas líneas de este gran aguafortista español contemporáneo! Ilustran la obra los siguientes trabajos de Navarro: *Corral de Don Diego*, *Contraluz*, *Acueducto de Segovia*, *Campo y nubes*, *Castillo de Mombeltrán*, *Eucaliptus*, *Plazuela del Rastrillo*, *El olmo y el ciprés*, *Castillo de Sigüenza*, *Pinos*, *La noche*, *Los hermanos*, *Pastoral y Glorieta del estanque*.

R. M

GUSTAVO GILI

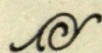
Calle de Enrique Granados, 45

BARCELONA

*

Libros de enseñanza y educación. - Obras científicas.
Libros de Medicina y Farmacia. - Historia. - Viajes
y aventuras. - Bellas Artes. - Artes industriales.

Ediciones Pantheon: Colección formada por estudios monográficos, magníficamente ilustrados, sobre temas de historia del arte europeo. Lujosamente encuadernados.



Se envía el catálogo gratuitamente, a petición.

CROSA-EGUIAGARAY

LEÓN

Telas, bordados y alfombras españolas
Paños decorativos Reposteros



Fototipia HAUSER Y MENET

CASA FUNDADA EN 1890

Reproducciones artísticas
para obras de lujo, Arqui-
tectura y Bellas Artes, edi-
ciones de tarjetas postales
en fototipia y bromuro por
nuevos procedimientos.

Especialidad en fototipia en colores

MADRID

Ballesta, 30

Teléfono 15914

Fototipia HAUSER Y MENET

ESTABLISHED 1890

Art reproductions for de luxe
books, Architecture and the
Fine Arts, publishers of pic-
ture post cards in photo-
engraving and bromide
by new processes.

Specialists in colour photo-engraving

MADRID

Ballesta, 30

Telephone 15914

J. RUIZ VERNACCI

(ANTIGUA CASA LAURENT)

Carrera de San Jerónimo, 53.-Madrid

Más de 60.000 clichés de arte español antiguo y moderno

Pintura, escultura, arquitectura, vistas, costumbres,
tipos, tapices, muebles, armaduras de la Real
Casa, ampliaciones, diapositivas, etcétera, etc.

Grabados en negro y color, marcos, tricromías y librería de arte