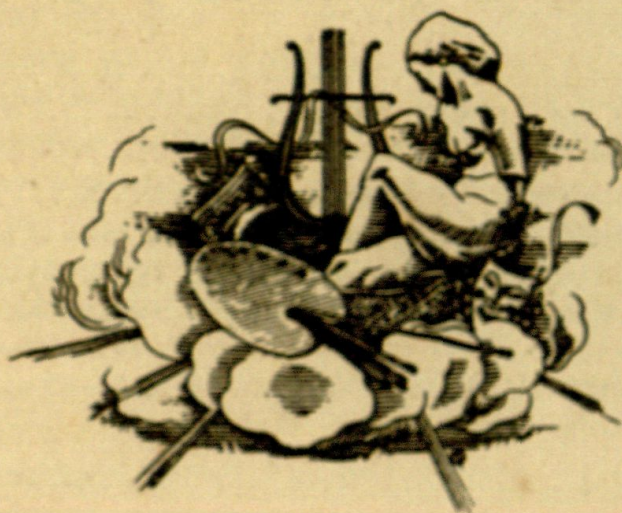


UAB

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



TERCER CUATRIMESTRE

MADRID  
1948



# ARTE ESPAÑOL

UAB  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXXII. VII DE LA 3.<sup>a</sup> ÉPOCA ◊ TOMO XVII ◊ 3.<sup>er</sup> CUATRIMESTRE DE 1948

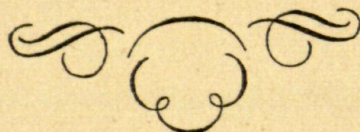
AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



## S U M A R I O

	Págs.
<i>Necrología. El Excmo. Sr. D. José Ferrandis Torres</i> . . . . .	77
JOSÉ MORALES DÍAZ.— <i>Exposición de "El Teatro en España"</i> . . . . .	78
CONDE DE CASAL.— <i>La restauración de una joya artística</i> . . . . .	83
CARLOS G. ESPRESATI.— <i>La sonrisa ante la muerte. Divagaciones sobre el humorismo español</i> . . .	88
BIBLIOGRAFÍA.—Fernando Chueca: <i>La Catedral de Valladolid</i> . (E. L. F.)—María Elena Gómez-Moreno: <i>Mil joyas del Arte español</i> . (E. L. F.)—Antonio Sancho Corbacho: <i>Dibujos arquitectónicos del siglo XVII</i> . (E. L. F.)—Enrique Lafuente Ferrari: <i>Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya</i> . (A. P. P.) . . . . .	121





## NECROLOGÍA

## El Excmo. Sr. D. José Ferrandis y Torres

CON ese doble pesar que produce en las colectividades la desaparición del amigo por los afectos que el frecuente trato engendró, a la vez que cierto sentimiento egoísta ante la pérdida de un valioso concurso personal, se habrán enterado cuantos componen la Sociedad Española de Amigos del Arte del fallecimiento del académico y profesor cuyo nombre encabeza estas líneas, porque el Sr. Ferrandis no sólo fué el bondadoso compañero de todos nosotros, sino que no regateó actividades, influencia y consejos cuantas veces fuera a ello requerido.

No hace mucho, en la memorable entrega de la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a esta Sociedad, el 17 de mayo del corriente año, al hacerse historia de los merecimientos de la misma, hubo de recordarse repetidas veces la parte destacada que en ellos correspondió al difunto consocio, no sólo como miembro de su Junta Directiva, sino en la organización de algunas de sus Exposiciones, y de manera más principal en la de "Alfombras Antiguas Españolas", de 1933, de cuyo Catálogo es autor, como diez años después al concurrir con no menos erudición y entusiasmos a la de "Cordobanes y Guadamecíes", cuyo Catálogo también le fué encomendado, pero en cuya confección le sorprendió la muerte.

No hemos de referirnos aquí a los múltiples trabajos a que se dedicaron fuera de nuestra entidad sus actividades en razón de sus cargos, desempeñados en la Universidad madrileña, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en los Patronatos de los museos; destaquemos solamente que en la cátedra de Numismática y en su labor docente sobre la Epigrafía su sustitución ha de ser tan difícil como en la Sociedad Española de Amigos del Arte.

Descanse en la Paz del Señor quien pudo y supo prepararse para el Tránsito y perdure en el mundo de la Ciencia y el Arte su memoria.



## Exposición de "El Teatro en España"

Por JOSE MORALES DIAZ

EL tema desarrollado por la Sociedad Española de Amigos del Arte en su última Exposición, «El Teatro en España», es, tal vez, de los más seductores y más complejos en la larga serie de sus exposiciones. El espectáculo de fantasías o realidades en acción, como cuadro vivo, es el juego de mayor seducción creado por el hombre, cuya complejidad se infiere de que en él toman parte todas las artes.

Aún hay que añadir lo ambicioso del proyecto por no referirse a un determinado período, sino a la historia total, comprensible, porque en España el teatro cuenta con un impar abolengo y falta la historia de conjunto, y el estudio de muchos de sus aspectos y épocas es casi desconocido del todo. De ningún modo ha pretendido la Comisión llenar estas lagunas, ni la índole expositiva, en el espacio de sus salas, era forma adecuada, limitándose a reconstruir y ordenar materiales de la escena española, siguiendo en lo posible un orden cronológico. Esta Exposición ha sido el de una serie de estampas de «El Teatro en España», cuyo texto será el obligado catálogo que, conforme a los estatutos, aparecerá posteriormente.

La primera sala (primera estampa) comprendía ese dilatado período de seiscientos veinte años (218 a. J. C. a 409 d. J. C.) de dominación romana. Período de romanización-cristianización-barbarismo, durante el cual España ocupó lugar de preferencia en el Imperio de Occidente, patente en los numerosos teatros de los que hay referencias y restos monumentales de quince, recogidas en mapa mural. Dos de ellos, el de Sagunto, representado en una maqueta del año 1795 (elocuente prueba de que la arqueología era de largo preocupación de especializados), y el de Mérida, con una fotografía a gran tamaño, del estado actual de las excavaciones, y una maqueta con el ensayo de reconstrucción en su estado original. La conservación de los restos ornamentales y de la estructura fundamental, en mejores condiciones que cualquiera de los restos hoy existentes de otros teatros romanos, ha permitido, aparte de las graderías con su división en *cuneos* y los *pulpitum* laterales, reconstruir la *orchestra* y la escena con dos series de pórticos, entre cuyas columnas se ordenan estatuas de divinidades, dignatarios y emperadores, en mármol blanco, componiendo una magnífica decoración. Dos vaciados de estas estatuas, torsos acorazados, con figuras simbólicas (Thoracatas), de los emperadores Augusto y Adriano, completaban esta sala del teatro romano, así como figulinas de cómicos, máscaras y el vaciado de la cabeza de Augusto, obra de Mérida, que dentro de la escultura del retrato, patrimonio del arte romano, Mérida en España ocupaba, como es sabido, preferente lugar.

Hasta el siglo XIII se abre un paréntesis, que comprende al teatro mundial;



pero se complica para nuestro teatro con la dominación árabe. Esta etapa medieval del teatro está poco estudiada; pero, aun a riesgo de incurrir en el enojo de los eruditos, cabe señalar, como elementos dispersos, consecuencia del barbarismo, los restos del teatro romano, más los allegados del movimiento trovadoresco y tal vez los de la cultura árabe, que, si no cuerpo organizado, poseían los narradores de cuentos y fantasías, declamadores, músicos, etc. Más clara parece la tradición por vía de los *mimos*, *juglares*, *fecedores de zaharrones*, *remedadores* y *cazursos*, enlazando con el *bolulú* y el *ñaque*, ya de contextura típicamente teatral, según el sentido actual de compañía de cómicos para el teatro profano.

Es al calor del culto donde va germinando la semilla disgregada del juego teatral. Son los *tropos* y las *secuencias* de la liturgia, sobre todo de Navidad y Pascua, transformándose, sin violencia, en los oficios dramáticos de «Los Pastores» y del «Sepulcro», y difundiéndose rápidamente por toda Europa, porque las instituciones monásticas constituían una especie de federación. De la misma estirpe son las variantes del *Juego escolar* y las piezas escritas en lengua totalmente vulgar. Del siglo XIII es el «Auto de los Reyes Magos».

Los *consuetas*, los *misterios*, las *moralidades* y las *églogas* marcan el remoto origen de este teatro, en que el altar, por su disposición, recuerda la representación en la escena, en este caso religiosa, que, al perder su pureza, fué expulsada del templo y prohibida al religioso. Tiene interés recordar estos hechos, porque en España se sigue aún celebrando, como único caso, la representación, en los días 14 y 15 de agosto, «El Transsit y Assumsió de Nostra Señora», conocido por el «Misterio de Elche», en el interior de la iglesia y con participación del pueblo. Uno de los momentos de esta representación, con su complicada tramoya, estaba reproducido como introducción a la sala segunda, que comprendía el movimiento escénico hasta el siglo XVIII.

En este sentido del drama religioso, el tema de la redención del hombre por Cristo evolucionó hasta constituir el *auto sacramental*, obra en un acto representada en las fiestas del Corpus por disposición de Urbano IV (1263). El *auto sacramental*, desde Ferrus hasta Calderón, que le da forma definitiva, se representó hasta 1765, en que fué prohibido. Una maqueta reproducía la representación ante la portada del Perdón de la Catedral de Sevilla, de la apoteosis final del auto «El gran teatro del mundo», de Calderón.

A pie, en caballerías, en carro o carros, a medida que las representaciones eran más complejas y más numerosas las compañías, introduciéndose en ellas la mujer, cuyos papeles hacían antes los cómicos o histriones, se trasladaban de uno a otro lugar, representando en el patio de los mesones o en las plazas donde levantaban el tabladillo, que habían de emplear como escenario, con la manta por telón de fondo, sirviendo a la par para ocultar el vestuario, o disponían los carros uniéndolos con un gran tablado, ya acondicionados para los inocentes juegos de la tramoya. Dos dioramas de esta sala segunda reproducían, el uno, una égloga pastoril representada en el patio de una venta, y el otro, los cómicos trashumantes de la compañía de Angulo «el Malo», tal como lo describe Cervantes en el *Quijote*, revisitando apariencias de Carro de la Muerte. Otro episodio del *Quijote* se evocaba bajo la galería de una venta, reconstituyendo el retablo de Maese Pedro, recordando las marionetas que de Italia habían importado, sin duda, algunos cómicos italianos.



Desde Felipe II, que concede privilegio a las cofradías para que exploten los corrales en donde, por fuerza de la mayor permanencia de las compañías en las ciudades, éstas acostumbraban a representar, tomó base firme y sedentaria el teatro. Los dos corrales de la Cruz y de la Pacheca han vivido hasta fines del siglo pasado, el primero, y el segundo, después de varias transformaciones, es el actual teatro Español.

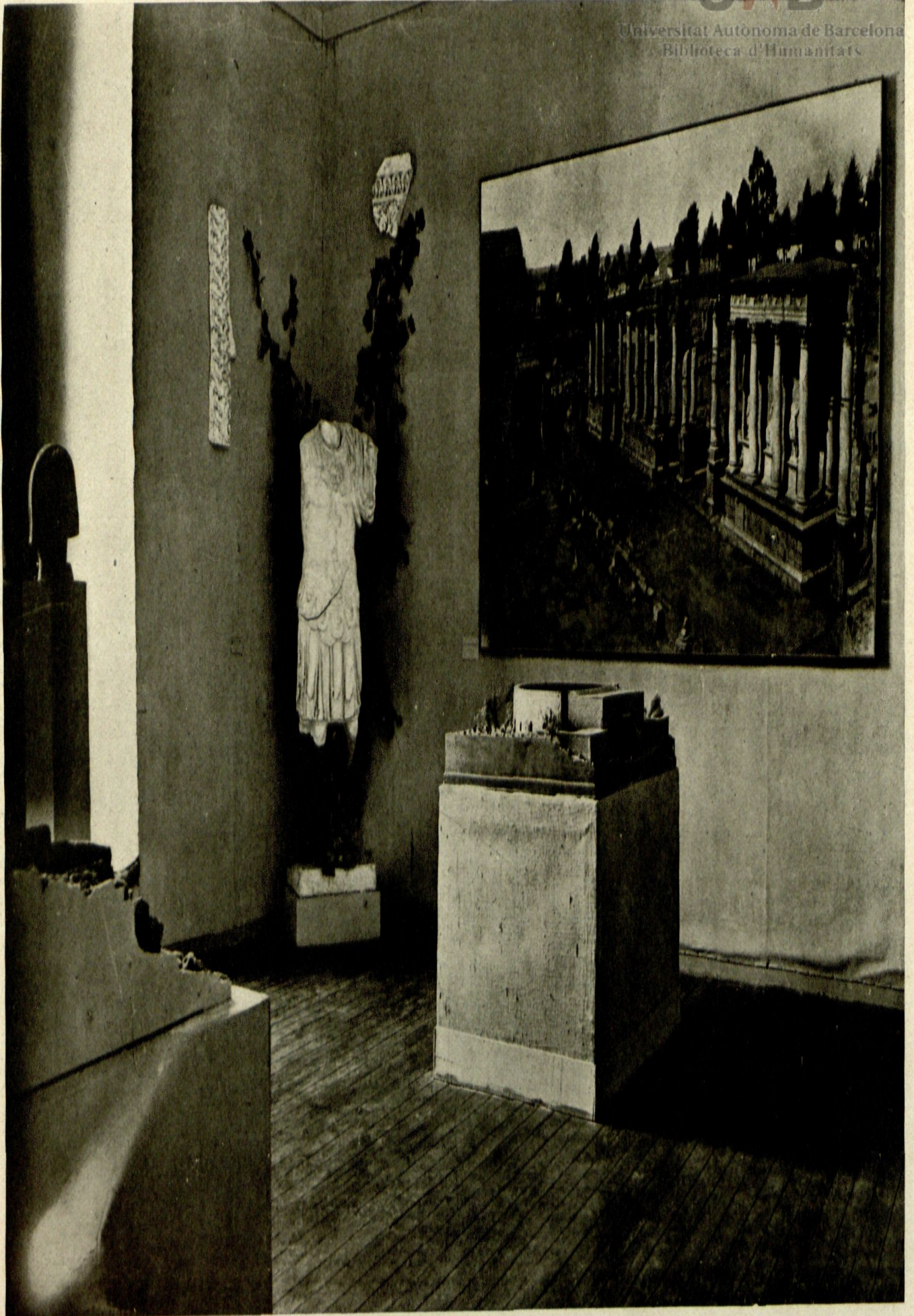
Otro impulso de más alta jerarquía, debido a Felipe IV, elevó la categoría del teatro, construyéndose el del Buen Retiro y otros en los Sitios Reales, haciéndose representaciones al aire libre en sus jardines y en el estanque. Un diorama representaba una de estas funciones, obra de Calderón y tramoya de Cosme Lotti, con miles de luminarias, juego de aguas, monstruos marinos y mutaciones del más fantástico efecto. En dos escenarios se representaba el decorado de sendos actos de «La Fiera, el Rayo y la Piedra», también de Calderón, en donde se advierten ya los componentes de telón y bastidores pintados.

Fueron los italianos, como el mencionado Lotti y Vaggio, los que innovaron la decoración pintada y construída sobre el escenario, y más tarde trabajaron en ello los hermanos Tadey, entre otros. Aprendieron de ellos, colaboraron y los superaron artistas nacionales como Rizzi, los hermanos González Velázquez, Bartolomé Pérez, etc.

Así, la manta, a la que siguió la *cortina* en el teatro estable o corrales (coliseos después), fué pintándose, y más tarde se hizo obligado este decorado en las llamadas *comedias de teatro* por disposición del Conde de Aranda, creándose un fondo de decoraciones, con un sobreprecio sobre las localidades, los días que estas comedias se hacían, siendo de uso normal en toda obra y días más adelante, al mismo tiempo que se complicaba la tramoya con las obras de magia, muy del gusto del público en la segunda mitad del XVIII, entrando de lleno el teatro en la historia como teatro fijo para representar obras en que el lugar de la acción se daba como una realidad.

Después de la dominación francesa, y más concretamente en los dos últimos tercios del XIX y primero del actual, se construyeron numerosos teatros en España, llegándose a contar hasta unos cincuenta, algunos de los cuales persisten hoy día, recogidos en mapa mural, y entre ellos el teatro Real, antiguo coliseo de los caños del Peral, cuya traza definitiva se exhibía en una maqueta del arquitecto D. Custodio Moreno, su constructor último, en tiempos del Conde de San Luis. El decorado escenográfico, principalmente debido a la influencia del drama lírico, que había introducido definitivamente Farinelli, privado artístico de Felipe V y Fernando VI, y con los escenógrafos italianos Ferri, Busato, Bonardi y los Lucini, alcanzó su apogeo de verismo y preciosismo, que superaron nuestros escenógrafos asimilándose las enseñanzas de los italianos. Así, Soler y Roviroza, Amalio Fernández, Alarma, los Muriel (verdadera dinastía de excelentes escenógrafos), Avrial, etc., con un conocimiento profundo de la perspectiva y arqueología, llevaron la escenografía a extremos de perfección artística. Contribuyó a ello, en gran medida, la luminotecnia, que de la candileja de aceite, velas de sebo, bujías de cera, pasando por el alumbrado de gas y el quinqué, con el descubrimiento y aplicación en la luz eléctrica, permitía efectos y perfecciones en la decoración, imposibles anteriormente. Fortuny, el hijo del insigne pintor, es el inventor de la llamada *cúpula* o difusor, con variación gradual de matices, que evita las arbitrarias som-





Sala romana.









Sala VI.





Vestíbulo.—*Tipos de Teatro.* (Esculturas de Buendía y figurines de Comba.)

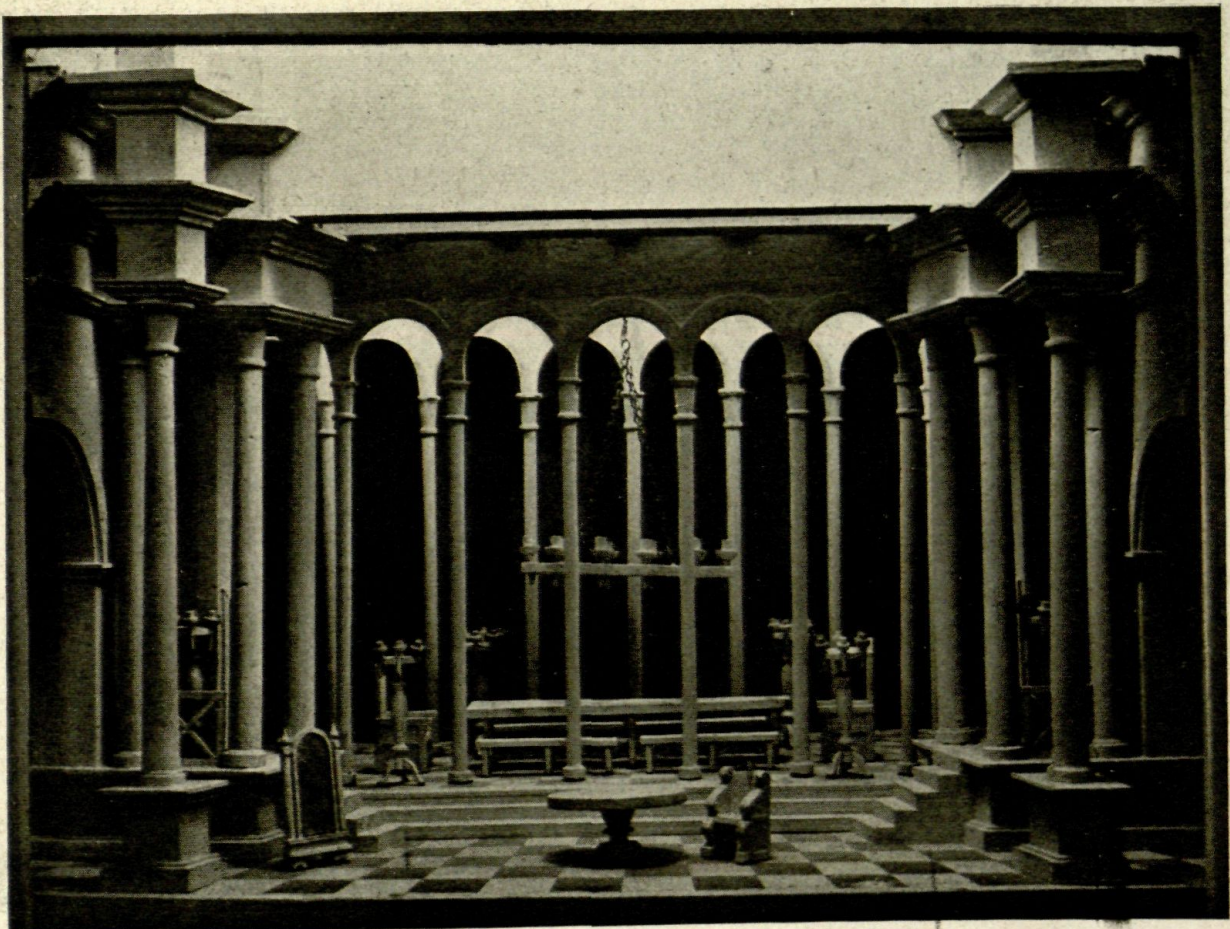


Diorama.—*Representación nocturna de "Circe", de Calderón, en el estanque del Buen Retiro.*



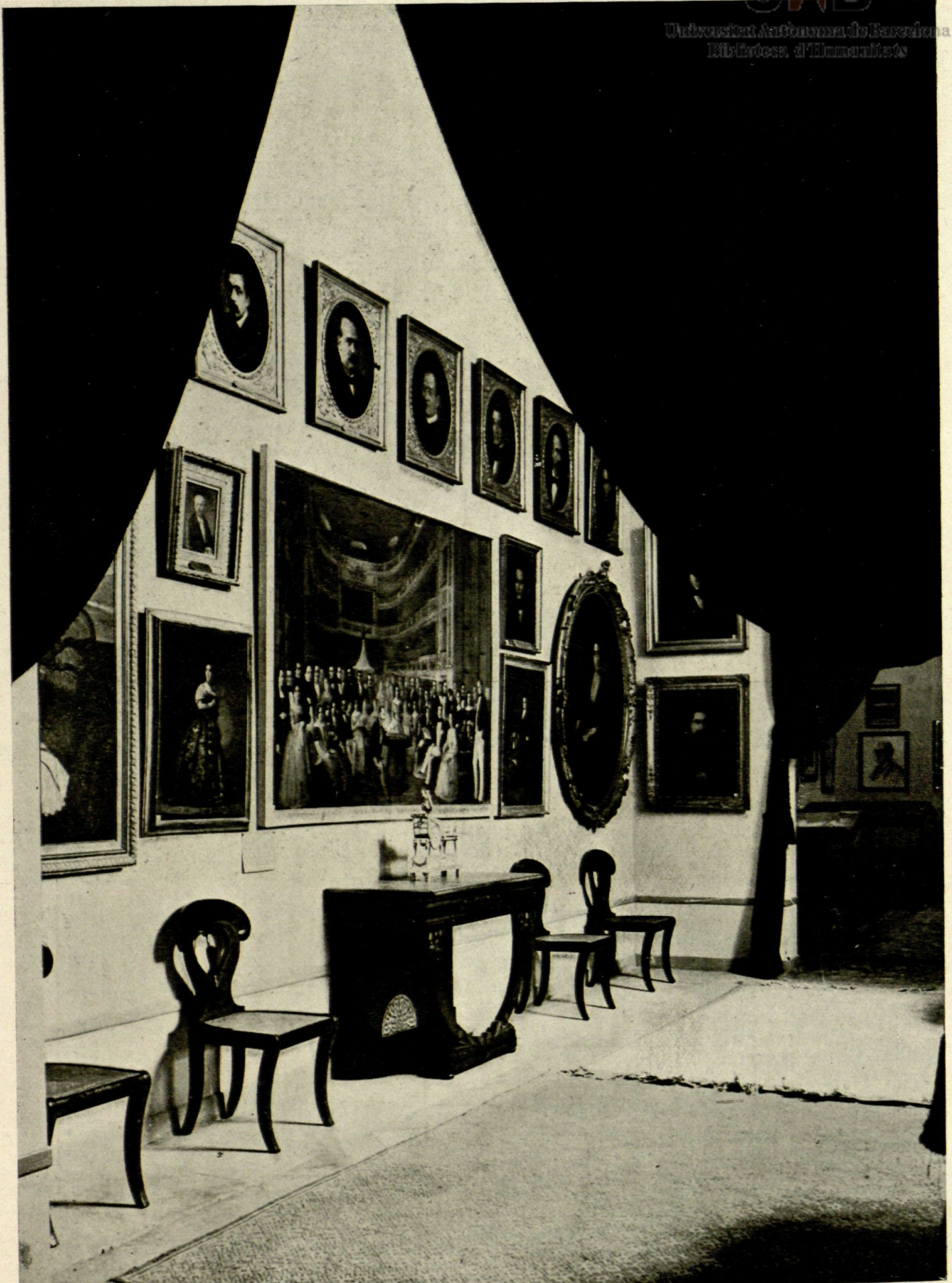


Modelo de teatrito.—"Aida". (Mestres Cabanes.)



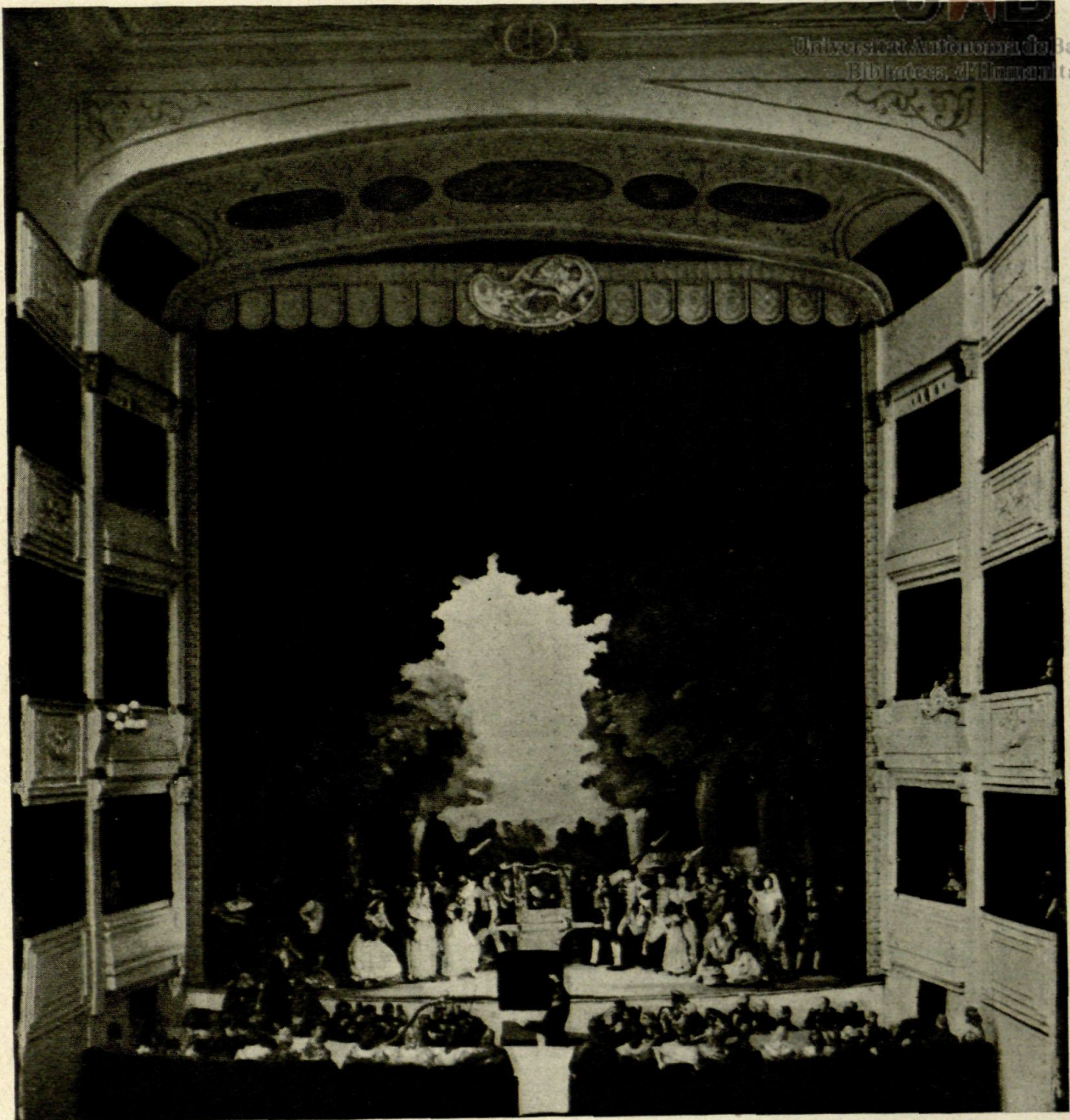
Modelo de teatrito.—"La Conjunción de Fiesco en Génova", (Burmam.)





Sala VI.



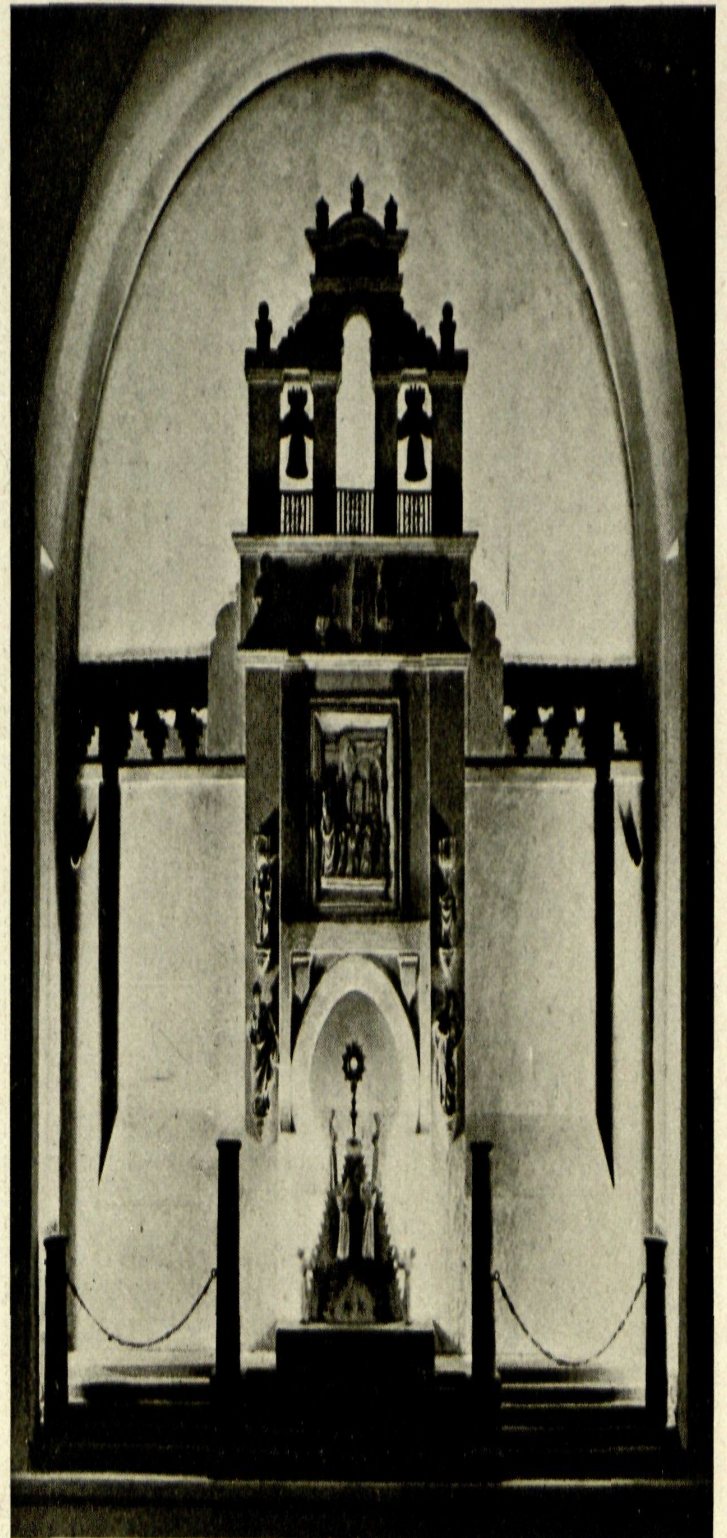


Maqueta.—Estreno de "El Barberillo de Lavapiés", en 1874.





*Doña María Guerrero de Díaz de Mendoza.  
(Sorolla.)*



*Maqueta.—Apoteosis del auto sacramental "El Gran Teatro del Mundo",  
de Calderón, en la Puerta del Perdón de la Catedral de Sevilla.*



bras de los focos de luz. En distintas salas se presentaban proyectos y tres teatritos corpóreos de Busato, como punto de partida en la evolución del teatro hasta el momento presente.

Esta evolución, con ejemplares de Burmann, Cortezo, Viudes, Redondela, Castro Arines, etc., marcaba los períodos en que la decoración pasaba de ser protagonista de la representación a segundo plano, con significación simbólica, principalmente en los escenarios al aire libre, camino de la resolución del problema escenográfico, aún no resuelto, que tiende, en estos últimos tiempos, a la síntesis, evitando mutaciones repetidas, y a ambientar, incluso volviendo a su primitiva forma de cortina, como fondo neutro que destaque la acción y los personajes cual fondo de un cuadro.

La sala tercera era museo de exhibición de estos teatritos corpóreos, demostrativos del proceso de evolución que remataba un teatrito de Dalí y comprendía un teatro giratorio.

Los figurinistas tenían también su lugar, pues en la historia del teatro es este punto de capital importancia, máxime desde que se dieron a conocer los «ballets» rusos, alcanzando el vestuario (así como la coreografía) alto rango. En la sala cuarta se exhibían maniqués con trajes proyectados por Cortezo, Burgos, Viudes y Comba. En la sala quinta, bocetos de Apeles Mestres, Labarta, Carbonell, Juan y Manuel Comba, Brunet, Soler y Rovirosa, etc. También estaban presentes los aparatos simuladores del viento y lluvia, cuyo invento se atribuye entre nosotros a Pedro Navarro, en 1570, y su perfeccionamiento, a José Mayquez, en 1870.

Los actores, agrupándose en la *gangarilla*, *boxiganga*, *farándula*, nombres con que se designaban, según su número y composición, dichas agrupaciones, hasta las actuales compañías, principalmente las de ópera, multitudinosas y complicadas, en las que cada parte tiene una misión difícil de cumplir, apenas han dejado nombre, salvo los más destacados que figuraban como directores. El retrato nos ha guardado la efigie de los más célebres, y la literatura, algunas veces, su historia o anécdotas. En las salas VI y VII, retratados en cuadros y grabados, se exhibían los de algunos, desde aquellos tiempos en que una Junta de teatros disponía tiránicamente del actor, siendo frecuente el encarcelamiento por desobediencia, hasta los de *actor empresario*. Los dos coliseos, el de la Cruz y Príncipe, se repartían entonces las dos compañías nombradas por la Villa durante la Cuaresma. Entre estos actores se encontraban los retratos de damas de *cantado*, como La Caramba, Lorenza Correa, o triples o cantantes, como se llamaron posteriormente, como la Manzochi, la Todi, la Oreiro, la Patti, la Barrientos. Entre las damas de *representado*, la «Tirana», en el magnífico retrato de Goya hecho en la época en que se retiró de la escena, y Rita Luna; y las actrices, según el nombre actual, Antera Baus, las hermanas Lamadrid, Matilde Díez, María Tubau y María Guerrero. Entre los actores, Isidoro Máiquez, Carretero, Garrido, Guzmán, Sanz, Romea, Rafael Calvo, etc.; y como cantantes, Rubini y Gayarre, que estaba representado en una maqueta del interior del teatro Real cantando «El pescador de perlas».

Los autores presentes en el retrato, manuscritos autógrafos y obras impresas (ediciones raras), testimonio de la riqueza y altura a que llegó el teatro español, abarcaban desde Pascual Manuel de Urrea, con «Egloga de la tragicomedia de Calixto y Melibea» (1513), hasta el teatro de Martínez Sierra, figurando Lope de Rueda, Juan del Encina, Calderón, Moreto, Cervantes, Tirso, Conde de Villame-



diana, en el siglo de oro; Comella, Clavijo, en la decadencia; Moratín, Bretón de los Herreros, en el neoclásico de reacción afrancesada; Espronceda, Zorrilla, Duque de Rivas, en el romántico; Gil de Zárate, Marcos Zapata, López de Ayala, Florentino Sanz, Echegaray, evolución postromántica; Galdós, los Quintero, Guimerá, Rusiñol, en el último período naturalista y crítico. Un diorama reproducía el estreno de «El Barberillo de Lavapiés» con su autor, el maestro Barbieri, dirigiendo la orquesta. Otro compositor, Tomás Bretón, estaba representado en retrato.

Ha podido realizarse esta Exposición gracias al tenaz esfuerzo de los compañeros de Comisión, Sres. Pérez de la Ossa, Viudes, Luca de Tena, Díaz Plaja, Larra, Araújo Costa, Fernández Victorio, Sánchez Cantón, Hueso Rolland, Marqués de Montesa, Marqués del Saltillo, Marqués de Valdeiglesias y Marqués de Moret, siempre con la asistencia del presidente de la Sociedad, Conde de Casal.

Patrocinada por el Ministerio de Educación Nacional, han colaborado las Reales Academias Española, de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando; los Museos Arqueológico, de Arte Moderno, Municipal, del Prado, Romántico, del Teatro y de Reproducciones Artísticas; Biblioteca Nacional, Real Conservatorio de Música y Declamación, Ayuntamiento de Madrid, teatros Español y María Guerrero, Duque de Alba, D. Juan March, Asociación de Escritores y Artistas y otros, por Madrid. El Instituto del Teatro y Ayuntamiento de Barcelona, así como don Arturo Sedó, dispusieron de una sala.



## La restauración de una joya artística

Por el CONDE DE CASAL

**D**E acontecimiento madrileñista del año podemos calificar la reciente limpieza, más que restauración, de las pinturas murales que desde el siglo XVII decoran la iglesia que durante la misma centuria cambió el nombre de *San Antonio de los Portugueses* por el de *San Antonio de los Alemanes* al pasar su Patronato Real a la madre del último monarca de la Casa española de los Austrias, y que hoy ostenta, por disposición del primer rey de la de Borbón, la clásica y repetidas veces encomiada Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid, la de la célebre Ronda de Pan y Huevo y del no menos benéfico colegio que, bajo el titular de la Purísima Concepción de nuestro españolísimo dogma, educa y prepara, para luchar con los azares de la vida en el hogar genuinamente cristiano, buen número de muchachas de la profusa clase media.

La decoración mural en los templos de la que ha sido última representación contemporánea la fastuosa y exuberante de la catedral de Vich, en la que el ya difunto Sert ha dejado la huella de su documentada fantasía, tiene entre nosotros la tradición barroca del tiempo y del espacio; lo primero, por responder a una moda no solamente española, sino europea; lo segundo, por adaptarse perfectamente a las exigencias de las dimensiones locales, agrandándolas según conseguidas perspectivas, de manera similar a las que el tejido tapiz consigue.

El Madrid del diecisiete nos legó dos interesantes muestras del género, únicas que han llegado hasta nosotros, en el oratorio de la Casa de la Villa, desde hace años convertido en despacho del Alcalde presidente del Concejo madrileño, y la que corresponde a la iglesia que nos ocupa, y ambas han tenido la suerte de volver a su primitivo ser merced al celo del primer Ayuntamiento de la Liberación aquélla, y de su Junta de Gobierno, decisivamente secundada por el Estado, ésta. Supo Antonio Palomino dejar huella impercedera de su arte en el mencionado oratorio agrupando en él con singular maestría episodios místicos de santos madrileños, mientras que Lucas Jordán aludió, en el templo de la calle de la Puebla, a los milagros del Santo portugués, y a otros, bien por ser en Lusitania nacidos, ora por honrar con los destellos perdurables de la santidad los efímeros de terrenales realzas, constante ejemplo para la Monarquía española, que por entonces conservaba el patronato del singular edificio.

Años antes de llegar a Madrid el célebre artista napolitano que en Nápoles aprendió las primeras lecciones de la pintura con el gran maestro *españolito* Ribera y en Venecia fijó su orientación artística impresionado por la obra del Veronés,



Carreño y Ricci habían decorado, como hábiles fresquistas, la bóveda del mismo templo, que, aunque retocada por él a causa de entonces recientes deterioros, conserva la perfección de líneas y la fortaleza de colorido que distinguen a sus dos autores, en contraste notorio con el que lo es de las paredes.

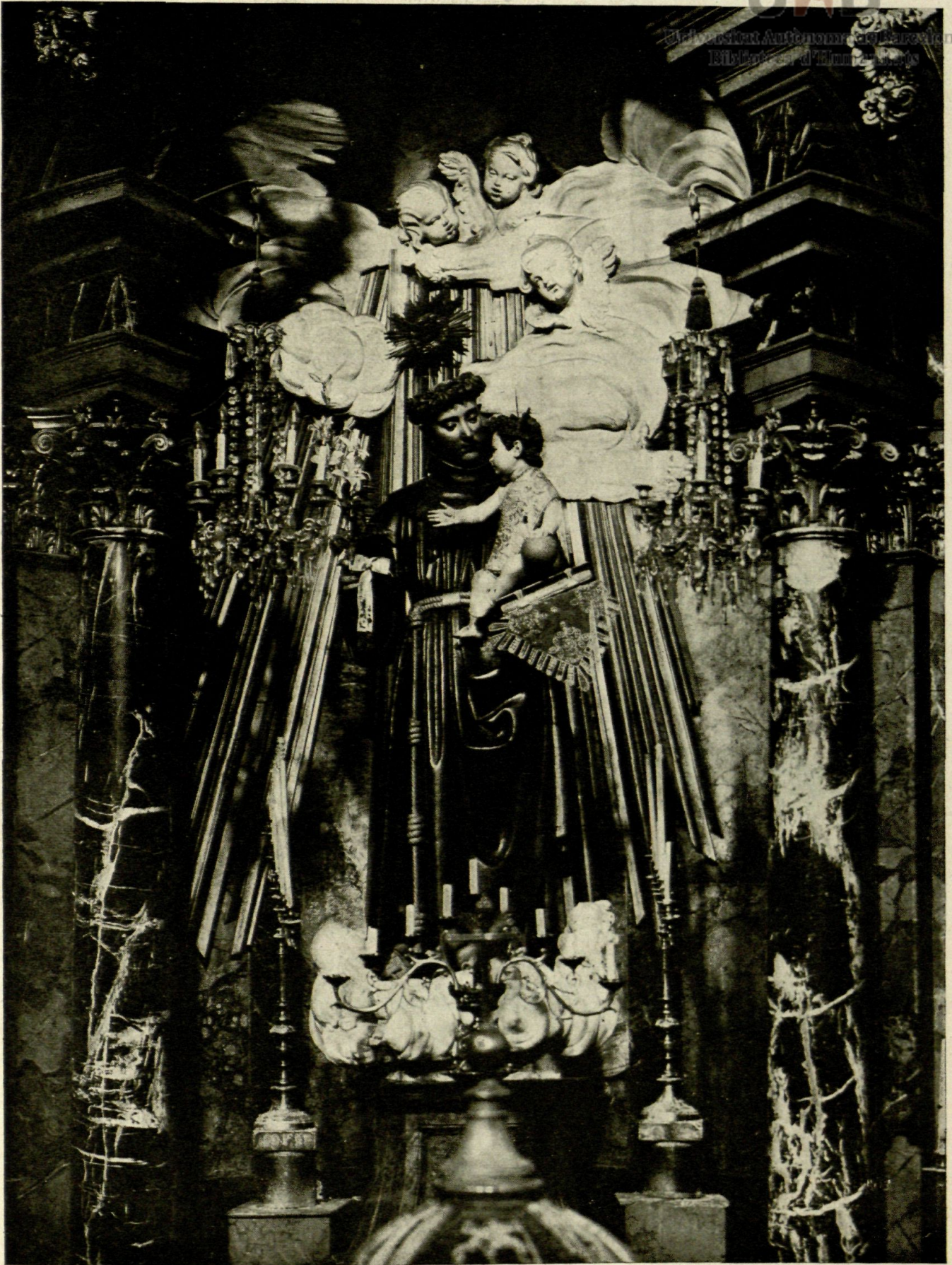
Uneles el Barroquismo peculiar de su época; pero su manera de hacer, lo que podríamos llamar su escuela, marca bien la diferencia al reflejarse en esta decoración, de la que, como queda dicho, es único ejemplar, con la particularidad de que si el deterioro arquitectónico se circunscribió a alguna grieta, cual herida de limpios labios, que no causara desconchados ni resquebrajaduras importantes, espesa capa de polvo y humo solidificada sobre las pinturas hacíalas apenas perceptibles a la mejor vista del aficionado, para quien en la actualidad ha constituido verdadera revelación poderlas contemplar en su primitivo aspecto. Y tal ha sido el efecto conseguido por los peritísimos restauradores, que, mientras el inteligente visitante podrá apreciar el concienzudo trabajo de quienes se limitaron a limpiar la suciedad que el paso de los siglos acumuló, el vulgo creará que un repinte general ha quitado al clásico templo el carácter en que siempre le conoció, la consagrada pátina, a veces confundida con la falta de aseo.

Pero, merced a éste puede, apreciar nuestra vista en todo su valor lo que hasta ahora no vió, admirar lo que Tormo ha calificado de *obra maestra de Carreño*, de ese Carreño al que otros críticos de arte han considerado como único pintor que, muerto Velázquez, pudo continuar el esplendor de la escuela de Madrid.

En efecto; la composición del óvalo superior del techo reúne caracteres impresionantes trabajados en compañía de otro pintor del Rey, Francisco Ricci (con el que también hizo otras notables decoraciones, como el techo del Ocho de la catedral de Toledo y el de la iglesia de las Descalzas Reales de Madrid) representa una apotesosis del milagro del Niño Jesús que se desprende de los brazos de su Santísima Madre para ir a parar a los del humilde hijo de San Francisco entre rayos de luz que parecen provenir del Espíritu Santo y multitud de angelillos que revolotean en las más variadas actitudes entre nubes de diversas tonalidades, destacándose en artística combinación las amarillentas de la luz y el azul oscuro característico de los mantos de la Virgen en la pintura de Carreño.

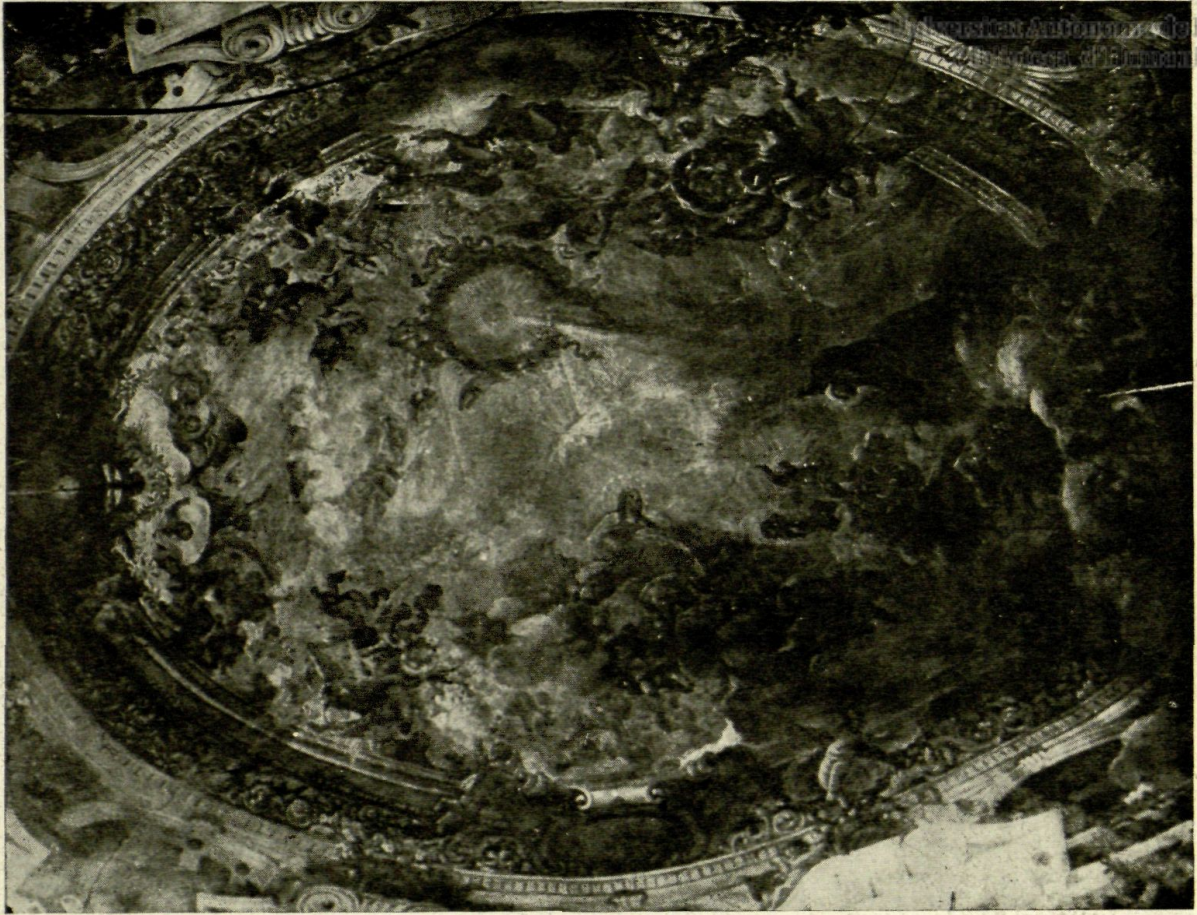
Don Manuel de Cossío y Gómez Acebo, ya difunto, buen aficionado a esta clase de estudios e Inspector que fué de la Iglesia en calidad de hermano de la Sta. Pont.<sup>a</sup> y R. Hermandad del Refugio, publicó un documentado artículo sobre la misma en el boletín de la Sociedad Española de Excursiones, en marzo de 1923, en el cual nos dice, al referirse a los deterioros que en el mismo siglo XVII sufrió tan valioso techo, que lo retocó Lucas Jordán, introduciendo en él algunas modificaciones, cual la de colocar una nube como sosteniendo la figura del Santo, que en un principio aparecía exenta, y cambiar las columnas, que fueron lisas, por otras salomónicas y estriadas, en cuyos intercolumnios pintó varios santos que corresponden a los letreros que campean en sus peanas, y son: Santa Julia de Mérida; D.<sup>a</sup> Beatriz de Silva, la dama portuguesa fundadora en Toledo; San Dámaso, papa, supuesto portugués por nacido en Guimaraes, pero el que, por creerlo también madrileño, tiene lugar destacado en nuestra catedral de San Isidro, y un cuadro con figura de tamaño natural en el Ayuntamiento, catalogado como Carreño por algún biógrafo del gran artista, pero más generalmente atribuido a Palomino, y siguen: San Fructuoso de Braga, Santa Sabina, Santa Irene de Santarem, el Beato





Altar mayor.—San Antonio, de MANUEL PEREYRA. Adornos de Francisco Gutiérrez.





CARREÑO Y RIZI.—*Techo de la iglesia, con retoques de LUCAS JORDÁN.*

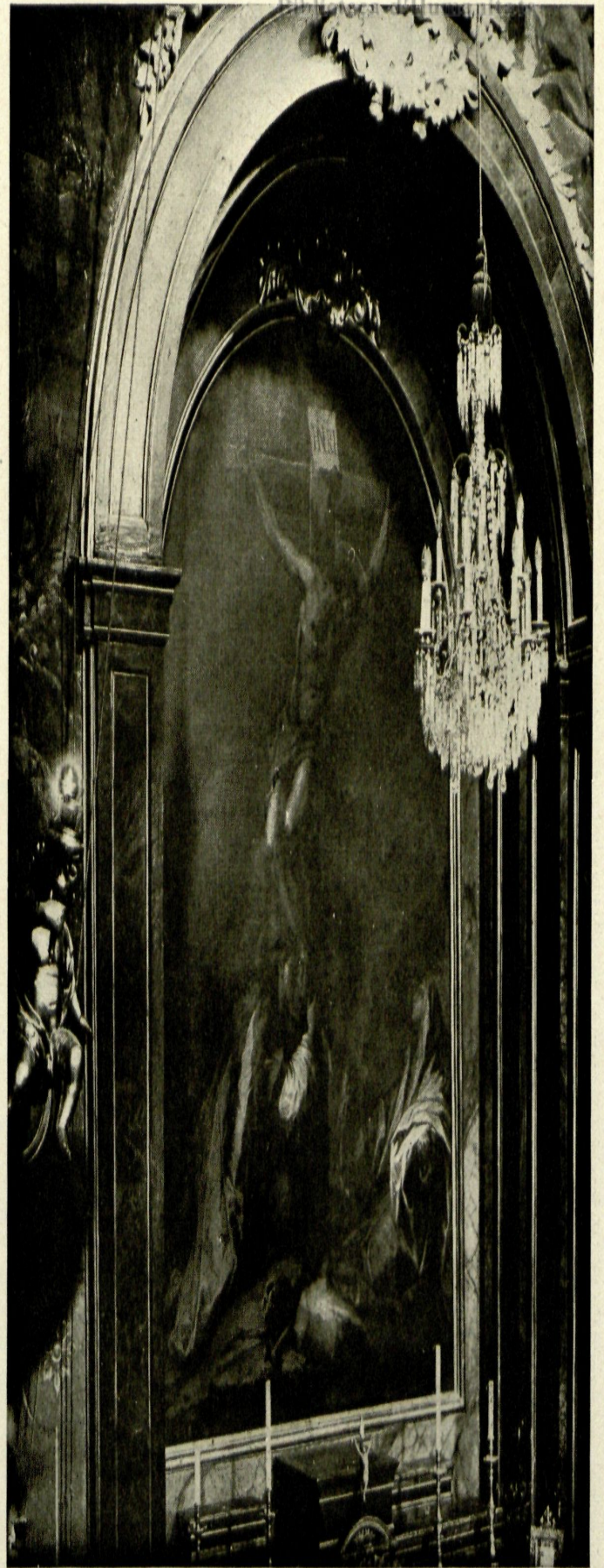


Frescos de LUCAS JORDÁN.—*Parte superior lateral.*



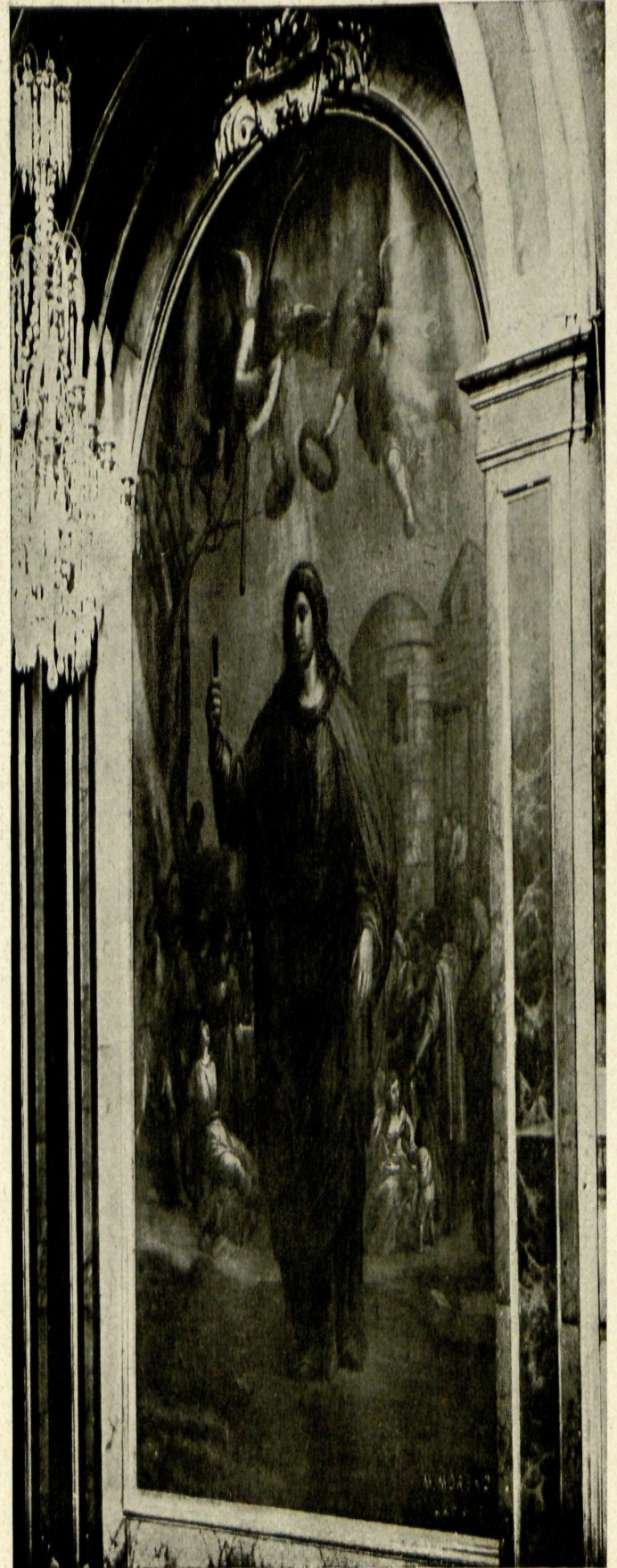


LUCAS JORDÁN, firmado en 1694.—*Santa Ana, la Virgen y San Joaquín* (altar lateral).



LUCAS JORDÁN.—*El Calvario* (altar lateral).





EUGENIO CAXÉS, firmado en 1621.—*Santa Isabel Reina de Portugal*  
(*altar lateral*).

EUGENIO CAXÉS.—*Santa Engracia*.





Uno de los frescos de LUCAS JORDÁN.—*Pared lateral.*



Frescos de JORDÁN.—*Conjunto parcial.*



Amador de Montasso y San Gonzalo de Amarante, todos, como se ve, de la misma filiación que el Santo titular.

De la cornisa para abajo, la decoración, por propia inspiración del artista napolitano, muéstrase más exuberante, aparentando tapices de buen dibujo y fuerte colorido sostenidos por ángeles y representando destacados milagros de San Antonio, con los que unas veces llenaba de poesía su vida, como el de la predicación de los peces, que en este caso tenemos por el de ejecución más primorosa, o simplemente patentizaba el poder recibido de Dios, como en el eucarístico de la mula de Tolosa, y la curación del pie separado de la pierna con el que un adolescente ultrajó a su madre, en contraposición al del niño recién nacido que habló en defensa de la honra de la suya; los del apaciguamiento de la tempestad, la resurrección de Perrasio, o aquellos otros con los cuales el Señor quiso castigar la incredulidad y mofa del que se hizo pasar por muerto y murió de veras, y del ciego aparente que, al ser desvendado ante el Santo, perdió sus dos ojos, desprendidos patéticamente de sus órbitas.

Los Reyes, que en tamaño mayor que el natural se ven a continuación de los tapices y en su parte inferior, no revelan ya relación local, ni creo guarden más significación que cierta pleitesía a la realeza en un Patronato Real, como tampoco los medallones colocados sobre los altares, por cuanto representan aquéllos los santos reyes Esteban y Hemerico de Hungría; Enrique de Alemania, y su esposa Cunegunda; Edita de Inglaterra; Fernando de Castilla; Hermenegildo de Sevilla. Ellos y las virtudes que completan la decoración de las paredes, siendo muy ornamentales, constituyen la parte más floja de esta obra de Jordán que en conjunto admiramos, y constituye un característico tipo de aquella norma de conducta que, al decir de sus biógrafos, le diera en su juventud la codicia de su padre y le acompañó como distintivo lema toda su vida: el célebre *fá presto*, que él, más tarde, había de confirmar conscientemente al contestar al amigo que le recomendaba mayor detención en la ejecución de su pintura, para gloria de su nombre: *Ah! La gloria la voglio io in paradiso*.

Pero, a pesar de la despectiva frase propia, y de las ajenas críticas, es lo cierto que con sólo la decoración de la madrileña iglesia de San Antonio hubiera alcanzado la gloria terrenal que aparentaba despreciar este gran artista que trabajó en Madrid de 1692 a 1702, época en que regresó a Nápoles, donde murió en 1705.

Completan la decoración del templo las pinturas de los altares laterales recuadrados por sencillas y clásicas tallas imitando mármoles de colores, como era moda de su época, que imitó hasta los ladrillos de las fachadas; pero antes de hacer la descripción de los mismos detengámonos brevemente a tratar del Mayor, que carece de ellas al sustituir con baldaquino sostenido por esbeltas columnas el primitivo, de estilo barroco, contratado por *Vicencio Carduchi*, pintor de S. M., para pintarlo y dorarlo en el precio de 500 ducados, según datos que el archivo de Hermandad conserva y fueron publicados por el Sr. Cossío en su aludido artículo. En otro trabajo de D. Elías Tormo (*Las iglesias del antiguo Madrid*) se citan otros nombres de artistas menos conocidos, aunque destacando entre ellos el del arquitecto Miguel Fernández y el del célebre escultor Francisco Gutiérrez, el autor de trofeos de la Puerta de Alcalá y, por lo menos, intérprete de Ventura Rodríguez en la figura y carro de la Cibeles, en el Prado madrileño.



La escultura de madera policromada de San Antonio con el Niño Jesús, que existe bajo el baldaquino citado, se atribuye al portugués Manuel Pereyra, autor del notable San Bruno, de piedra, que causaba la admiración regia, según la anécdota del reinado de Felipe IV, cuando estaba colocada en la fachada de la hospedería de los cartujos del Paular, en la calle de Alcalá, como ahora la general en el interior de la frontera Academia de Bellas Artes de San Fernando. Cítalas ambas con elogio, mayor hacia la última, aunque atribuyéndolas al mismo autor, el Sr. Serrano Fatigati, en su obra *La Escultura en Madrid*.

El maestro Tormo se ocupa también de la del Refugio en su citado fascículo, aunque respecto a la imagen del altar mayor, tal vez por no haber podido dedicarle más detenido estudio, sólo nos dice que la de la hornacina de la fachada principal del templo es de Manuel Pereyra, "al que se atribuye el titular del altar mayor (desde Ponz tan sólo)", forma algo ambigua, aunque, al fijarse bien en la imagen, puede advertirse identidad en los pliegues del ropaje con los de otras obras indiscutibles del escultor portugués.

Por cierto que en la *Colección de Papeles Críticos, etc. ... recogidos por D. Diego de Villanueva ...* y publicados por el académico Sr. Sánchez Cantón, el Director entonces de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando se ocupa satíricamente de la columnata que forma el actual retablo, por su interrumpido círculo, que compara con ruinas arqueológicas (1).

De los seis cuadros de los altares laterales hoy limpiados y discretamente barnizados, dos están firmados: el de la Santa Isabel de Portugal, en 1621, por el madrileño Eugenio Caxés, uno de los mejores de la Corte, según Ceán Bermúdez, que le atribuye también la Santa Engracia, mártir de Zaragoza, pero lusitana de nacimiento; y en 1694, por Jordán, el que representa a Santa Ana con la Virgen y San Joaquín, teniéndose como del mismo autor el del Calvario y pasando como de autores desconocidos, hasta ahora, el de la Trinidad y el San Carlos Borromeo.

Sobre dichos altares, y en pequeños medallones al óleo, los retratos de los reyes cuyos nombres van unidos a la historia del templo y de la Hermandad: Felipe III, fundador del hospital en 1606 y también de la iglesia; Felipe IV, en cuyo reinado, perdido Portugal, pasan ambos a ser patronato de D.<sup>a</sup> Mariana de Austria, cuya efigie parece presidir las demás sobre la puerta de entrada; Carlos II, porque, muerta ésta, transmitió el Patronato Real a su segunda esposa, D.<sup>a</sup> María Ana de Neubourg, también retratada, como Felipe V y la Reina María Luisa Gabriela, en cuyo tiempo se cedió dicho Patronato a la S. P. y Real Hermandad del Refugio.

Tales son las obras artísticas que atesora, como joyero de inapreciable valor, la madrileña iglesia de San Antonio, que, habiendo cambiado de sucesivas denominaciones en razón de las vicisitudes de su patronato, bien puede determinarse hoy por el posesivo *del Refugio*, al haberlo cedido la Corona desde el reinado de Felipe V a tan prestigiosa Hermandad, que la rige con singular acierto bajo la presidencia del Excmo. Sr. Duque de Medina de las Torres, habiéndose cuidado de impetrar el auxilio del Estado para conseguir que resurja a la admiración de la generación presente lo que a la pasada ocultaron los deterioros del tiempo, y sean los merecidos plácemes muy especialmente expresados por los amantes del arte para cuan-

(1) A las fuentes históricoartísticas citadas podrá añadirse en breve el estudio que llevará la firma del académico de la Real de la Historia, y durante el tiempo de la restauración inspector de la Iglesia, D. Miguel Gómez del Campillo, que con modernas y personales aportaciones resumirá las ya citadas.



tos con su dirección técnica o perita ejecución han contribuido a la realizada empresa. Citemos en primer término al académico y subdirector del Museo Nacional del Prado, D. Francisco Javier Sánchez Cantón, en representación de la Junta de Conservación de Obras de Arte, de la que dependen los aludidos artífices D. Manuel Pérez Tormo, D. César Prieto y D. Julio Díez, que han tenido que vencer hábilmente no pequeñas dificultades originadas en cuanto a la cúpula, por estar más preparada para temple que para fresco, tal vez por haber sido mayor la maestría de los dos grandes pintores que en ella intervinieron para manejo del óleo; y con el arquitecto D. Francisco Iñiguez a la Comisaría de Defensa del Tesoro Artístico, que, por medio de inyecciones técnicamente preparadas por el Sr. Valcárcel, ha logrado la desaparición de importante grieta que hubiera amenazado más o menos pronto la solidez de la artística techumbre; y como nexo de todos estos organismos, a la Dirección General de Bellas Artes, regida por el Excmo. Sr. D. Juan de Contreras, marqués de Lozoya, siempre propicio a facilitar cuanto redunde en la exaltación del arte español.

## Nota artística

Las láminas que publicamos reproducen fotografías tomadas con anterioridad a empezar la restauración. Para apreciar la perfección de ésta, recomendamos la visita ocular.



# La Sonrisa ante la Muerte

## (Divagaciones sobre el humorismo español)

Por CARLOS G. ESPRESATI.

### I

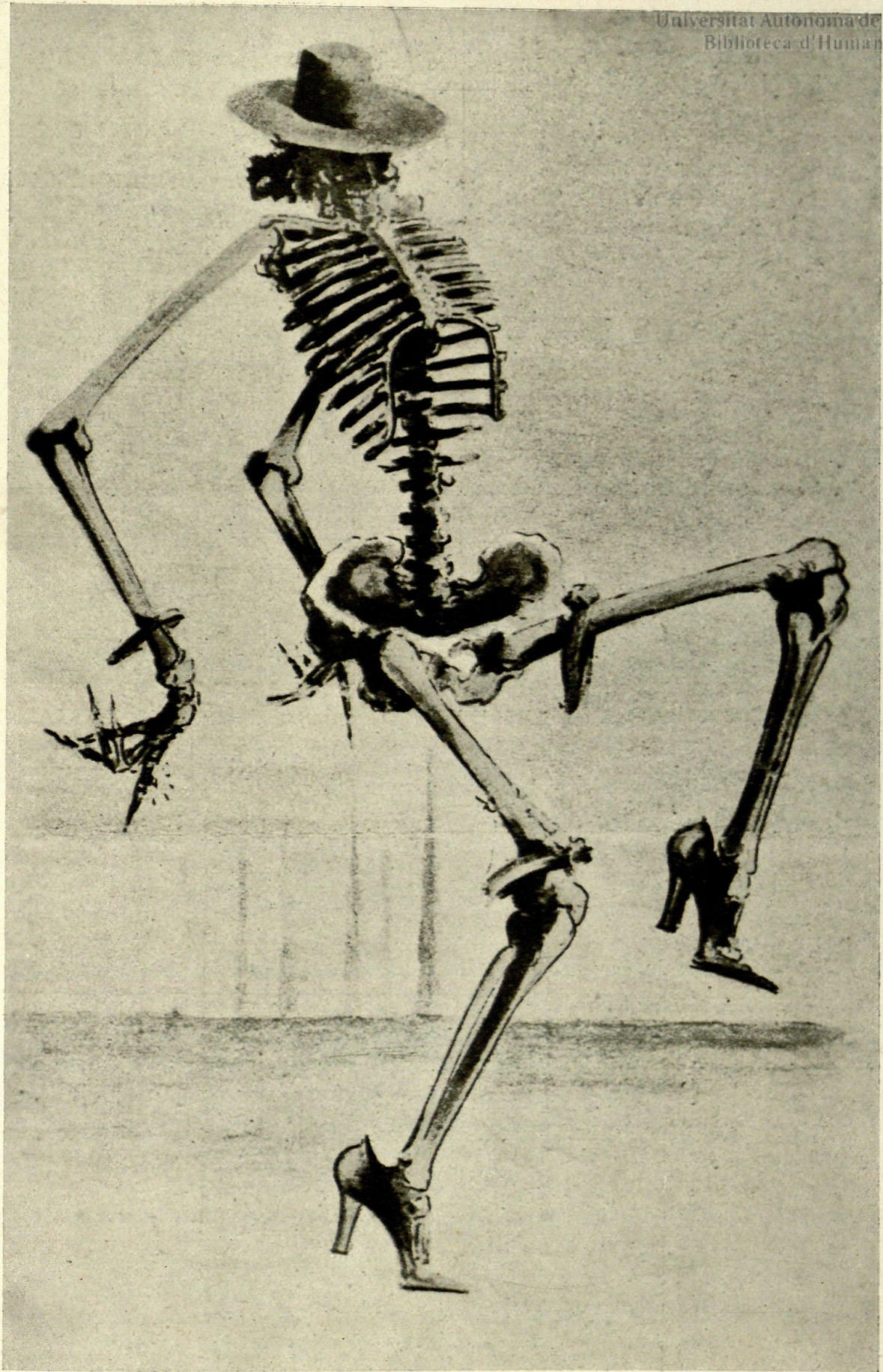
#### LOS PUNTOS SOBRE LAS "ÍES".

**F**RUUTO del ocio veraniego durante mis vacaciones escolares, allá en la primera década del siglo que corre, fué una "farsa idílica", especie de cuento dialogado que escribí con el título de *Amora*. Entre sus personajes tenían papel importante dos bufones: uno de ingenio picaresco y travieso, llamado "Farolón", y el otro (inspirado en el recuerdo de cierto compañero de hospedería estudiantil, eterno aguafiestas que se pirraba por "hacer" chistes mustios imitando a Estesos—popular en aquel entonces—y dar malas noticias), que, como era el reverso de su compadre, lo bauticé "Don Ciprés", según correspondía a su larguirucha silueta, a su carácter mohino y a su elegíaco ingenio que sólo daba de sí flores fúnebres. Júzguese de la calidad de la *alegría* de este Don Ciprés de mis pecados por el siguiente piropo que le susurra, con zumbido de moscardón agorero, a una pizpireta azafata, risueña como un cascabel, que, burlando al otro bufón, le dice: "¿No? ¡Por ti me muero..., me muero de risa!", y entonces la *galantea* Don Ciprés con este madrigal: "Y puedes morirte; — que ríes más, ninfa, — que las calaveras — de boca vacía."

Corrió mi *Amora* la suerte de tantas otras obras de autor novel. Rechazada cortésmente por algún empresario, fué después apadrinada por Ricardo Catari-néu, poeta y crítico teatral, quien logró que la acogiera benévolamente "Alejandro Miquis", a la sazón director artístico de la Empresa del Dr. Madrazo, en el Teatro Español. Los reiterados fracasos de los dramas patológicos de este doctor, que le impelían a renovar el cartel, siempre con obras de su cosecha, en persecución del suspirado éxito, fué el pretexto que se me dió para justificar las dilaciones en el ensayo de mi "farsa idílica", cuyo estreno se aplazó, al fin, hasta la temporada venidera... que aún no ha llegado.

Nuevos recreos literarios vinieron a distraer mis horas de vagar estudiantil, y aquella fantástica *Amora* fué desvaneciéndose en el olvido. Andando el tiempo, me llamó un día la atención una caricatura de Xaudaró publicada en *A B C*, si





CARLOS G. RAJEL.—*Fandangillo de Almería.*





SOLANA.—*Máscaras.* (Exposición Nacional, 1943.)



SOLANA.—*Procesión de la Muerte.*



SOLANA.—*Naturaleza muerta.*



mal no recuerdo, cuyo chiste corría a cargo de un tipo cariacontecido y enlutado a quien el dibujante nombraba "Don Ciprés". Esta semejanza del gracioso tipo de Xaudaró con mi visión humorística del bufón fúnebre, y la expresiva coincidencia de haber bautizado con idéntico nombre a nuestros dos personajes, cuyo parentesco espiritual era claro, me aficionaron a coleccionar caricaturas y anécdotas inspiradas por rasgos de ingenio con matiz funerario.

Así, cuando me llegó la ocasión de examinar los papeles póstumos de Ricardo Carreras—autor en vida de muy sutiles estudios sobre la *Caricatura y sus sucedáneos*, que publicó en la "Revista Nueva"—, y vi que también él había empezado a guardar recortes de grabados de parecida estofa, me alegré de no ser el único en tal rareza, pues este descubrimiento mío venía a demostrarme que no era tan estrafalaria y señera como mi ignorancia había supuesto la curiosidad por tales ingeniosidades.

Cada vez se me confirmaba con mayor persistencia la simpatía del humor español con los temas macabros. Y de aquí nació el propósito de comentar algún día, en páginas impresas, estos apuntes de historietas cómicas y dicharachos trágicoburlescos que revelan una actitud despreocupada o valerosa ante el tránsito al más allá, esto es, que sean verdaderas sonrisas ante la Muerte.

En una conferencia pronunciada en Barcelona el año 1931, dijo Ramón Gómez de la Serna: "El tema español para el humorismo es un tema macabro: es el humorismo que reposa sobre la tragedia y sobre la muerte." Y Francisco de Cossío comentaba así la orientación estética de los dibujantes españoles de tendencia humorística en un artículo (1): "La pasada Exposición de humoristas nos ha hecho meditar una vez más sobre el carácter español, y sobre el supuesto buen humor de los españoles... Una Exposición de humoristas españoles, en general, nos produce tristeza."

Todos nuestros modernos maestros del humorismo literario dan análoga nota: Wenceslao Fernández Flórez, en unas declaraciones publicadas en "El Español" (2), en sus páginas *El humor es una cosa muy seria*, afirmaba que "hay una gracia típicamente española... que va desde el chiste al sentimiento trágico de la vida". Y ya muchos años antes había escrito Salaverría: "Nuestra civilización procura—como si dijéramos—infundir seriedad a la risa...; por caricatura se entiende una cosa que se aproxima más a lo tético que a lo regocijado" (3). También Julio Camba coincide: "En las vidas grotescas hay un espíritu trágico" (4). Después de todo, ¿no confirman estas opiniones la definición de Richter, el supremo teorizante, de que "el humor... lleva a menudo la máscara trágica, al menos en la mano"?

Líbreme Dios de pretender poner el paño al púlpito filosófico ni al erudito. Pongamos los puntos sobre las *ies*. Un día descubrí que Hegel, en sus lecciones de Estética, fustigaba precisamente el recurso grato al humor de Richter de "soltar al azar una serie de chacotas, ideas y sentimientos inconexos y producir con ello lo que se puede llamar caricaturas de la imaginación". "Todo esto ha sido tomado como original o excusado como humorístico, es decir, como perteneciente a un género que lo permite todo; pero la verdadera originalidad rechaza semejante

(1) "A B C" del 18 de abril de 1940.

(2) Del día 22 de julio de 1944.

(3) *Del humorismo y de la risa*, "A B C", año XVII, núm. 5.696.

(4) *El descubrimiento de la sonrisa*, "A B C", enero 1917.



arbitrio. El artista debe eludir esta falsa originalidad, pues no se muestra verdaderamente original más que cuando su obra aparece como la creación de un espíritu que, en vez de buscar por todas partes despojos que reajustar y unir unos con otros, deja al asunto desenvolverse por sí mismo...”

Confieso con toda la sinceridad de mi inopia que soy culpable de estos desafueros que Hegel censura, pues en lo que sigue, sin propósito doctrinal, ni siquiera ordenados metódicamente, reúno los recuerdos de lances fatídicojocosos y humoradas auténticas de que he tenido noticia, y las acotaciones que durante algunos años he ido haciendo al azar de mis lecturas cuando tropezaba con algún pasaje relacionado más o menos propiamente con mi manía coleccionista.

Mucho tiempo antes que Hegel, ya Cervantes escribió en el prólogo del *Quijote* los discretísimos preceptos de acendrada estética literaria: “No hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención.”

Bien hubiese querido yo poder seguir esta sabia lección, más para ello era menester adueñarse antes de esas palabras significantes, honestas y bien colocadas, y con ellas formar el período sonoro y festivo que permitió a Cervantes afirmar “naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos”. Y puesto que yo por mi cuenta soy incapaz de andar sin muletas que remedien mi cojera y nada sé decir sin ayuda ajena, temo que este centón resulte un revoltijo de cajón de sastre, que ojalá alumbre al menos la nota pintoresca, frecuente en estas arbitrarias misceláneas, para ofrecer al lector una especie de amenidad, ya que no pueda regalarle con más sustancioso alimento espiritual.

Claro que la amenidad de los temas glosados por mí ha de resultar ilusoria —o extravagante cuando menos—, pues carecen de las calidades que la definición académica adjudica al vocablo *ameno*, que expresa lo “agradable, atractivo por su belleza y lozanía”. Y aunque, según la misma autoridad, en sentido figurado “aplíquese también a las personas y cosas que distraen y deleitan el ánimo”, dudo que nadie que esté en sus cabales se deleite con las facecias macabras, y a lo más a que puede aspirarse es a que se llegue a distraer con ellas.

Ni siquiera de distracción le servían a la pusilánime “Amora”, princesa de Azur, la protagonista de mi farsa idílica, pues cuando sus bufones la esperaban en el patio del castillo para ofrecérselas como solaz, ella los esquivaba. ¿Cómo habían de curar su melancolía estos bellacos?:

DON CIPRÉS. Parece un ánima en pena  
 la luna... Y su luz los fuegos  
 que bailan entre las cruces  
 de noche en el cementerio...  
 Así como una fantasma  
 alumbra este patio.

FAROLÓN. ¡Advierto  
 que derrochas tu alegría...!  
 No des a diestro y siniestro  
 tus ahorros..., ¡manirroto!



Resérvate para luego  
 los donaires, cuando salga  
 nuestra Señora...

DON CIPRÉS. ¡Silencio!

Mi señora la Princesa  
 se mustia y queda en los huesos  
 con la color tan quebrada  
 cómo alcancía hecha tiestos...

FAROLÓN. ¡Pues tú eres su flaco!

DON CIPRÉS. ¿Yo?

FAROLÓN. Tus agudezas de ingenio  
 que así la tienen...

DON CIPRÉS. Yo nunca  
 reír la vi...

FAROLÓN. Es que el efeto  
 de tus gracias no da flor  
 hasta que pasa un gran trecho...

Sí; muy cierto es que la burlería tétrica necesita un tiempo, aunque sea breve, para germinar y florecer en risa. El humorismo no es producto de fácil acceso: los niños, las inteligencias rústicas y los pueblos primitivos son ajenos al humorismo, y aun los hombres de sensibilidad cultivada no perciben, a veces, momentáneamente, sino con leve retraso, la trascendencia de un dibujo humorístico o la ironía de un epigrama.

Pero ¿qué diferencia de matiz hay entre estos conceptos que manejamos como si fueran equivalentes? Para entendernos, acudiremos al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, donde encontramos las siguientes definiciones:

"HUMORISMO.—Género de "ironía" amable en que se hermana lo alegre con lo triste."

"IRONÍA.—Burla fina y disimulada. Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice."

Luego todo humorismo es ironía, pero no todas las ironías son humorísticas.

De aquí se desprende el secreto que rige el mecanismo de la risa provocada por una obra de humor o una frase irónica. Sabemos que ésta desvía la atención del que observa o escucha hacia una verdad imprevista—distinta de la expresada en sus rasgos o en sus palabras—. Aquí del ingenio: si el cambio de dirección de las ideas está sugerido con torpeza y lentitud, el efecto cómico de la ironía se pierde y queda sólo patente lo mordaz y malicioso de la intención. Para que se logre la dicacidad es preciso que el juego se haga con absoluta rapidez, ejecutando un verdadero escamoteo de ideas o conceptos. En la brusquedad de la desaparición de la idea expuesta y la pronta adivinación de la oculta está el éxito de la agudeza y de su gracejo. Descubrir por sorpresa un secreto nos produce placer, independiente de la calidad del secreto, que puede ser alegre o triste, pues lo que nos satisface súbitamente es el hecho mismo de haber descubierto algo, de convencernos de que hemos sido capaces de entender la disimulada insinuación. En seguida sucede la segunda impresión, que la recibimos ya del propio secreto revelado, y, según sea la índole o materia de éste, nuestro deleite inicial culmina en júbilo (caso de hallarnos ante un motivo de regocijo) o queda cortado y sofocado fugazmente por una reacción de respeto (caso de un motivo serio; por ejemplo, los temas mortuorios), cuya inercia psíquica hay que vencer para dar asueto a la risa. Y éste es



el retraso, que señalábamos, en el proceso instantáneo de la germinación de la risa ante una ironía tétrica o macabra.

Pero, y esto ¿qué es? Según el Diccionario, al que recurrimos otra vez, *macabro* es lo "relativo a la representación imaginativa de la muerte o de los muertos". Luego de todas las definiciones académicas sacamos en conclusión que una *ironía macabra* será algo así como la "hiperestesia del humorismo"; humor hispánico, que ya en romances arcaicos burla del Orco mortífero y le pinta irrespetuosamente llamándole Don Huerco, Don Hueso y Don Bueso.

Es decir, que si el genio español, como se ha dicho por autorizadas palabras, tiene una gracia auténtica que salta con facilidad desde la chirigota hasta la emoción trágica; si el genio español aportó al mundo un nuevo valor estético con la invención de la tragicomedia en donde Rojas fundió las chanzas y asechanzas de la picaresca con la dramática verdad del idilio erótico..., es porque en el genio español reside un sentido cómico de la muerte que equilibra, como antítesis, su sentimiento trágico de la vida.

Y basta ya de enfadosas definiciones. Perdone el lector estos ridículos aspavientos de seriedad, en busca de la sonrisa ante la Muerte; no sea que alguien, advertido de mi parvedad cultural de frívolo aprendiz de "erudito a la violeta" me aturda con el estribillo de aquel "Juguete" de Gabriel Lasso de la Vega:

*Señor estudiante, déxese de eso;  
no me taña ni cante las de Don Bueso.*

## II

### TRAGEDIAS PARA REÍR.

Lo que antes hemos llamado sentido cómico de la muerte, o sea, paradójicamente, sentido cómicotrágico, es tan castizamente español que su espíritu anima una de nuestras literaturas más características: la picaresca del Siglo de Oro. Y desde entonces no deja de palpar, con desgarró popular y romántico, en nuestras manifestaciones de arte o literatura barroca e incluso en las fases neoclásicas de nuestra cultura, si bien, entonces, con menos frecuencia.

Los tipos caricaturescos del hidalgo famélico, del mendigo burlado, del idiota tundido y zaherido, que despertaban la carcajada del lector del siglo XVII, sin pizca de piedad para sus desdichas (aunque compadezca al desdichado), se metamorfosean al correr los tiempos en los tipos sainetescos de D. Ramón de la Cruz, que nos describe sus tragedias para reír, y llegan hasta nuestras zarzuelas convertidos, para diversión moderna, en el cesante astroso y desfallecido, el maestro de escuela maltrecho y el pobre tonto del lugar apedreado por los chiquillos o martirizado con más crueles bromas por los mozos. He aquí los tipos de hazmerreír, de auténtica apariencia insensible, que se perpetúan en el ambiente español, animan la musa cómica de la Restauración y engendran a última hora, por arte de la pluma de Arniches, un tipo de espíritu más complejo y de "sensibilidad más sensitiva" que sus antecedentes personajes burlescos y es, fatalmente, un risible





HOLBEIN.—*La Danza de la Muerte:*  
*"El Cura"*.



HOLBEIN.—*La Danza de la Muerte:*  
*"El Abad"*.



HOLBEIN.—*La Danza de la Muerte:*  
*"Los novios"*.

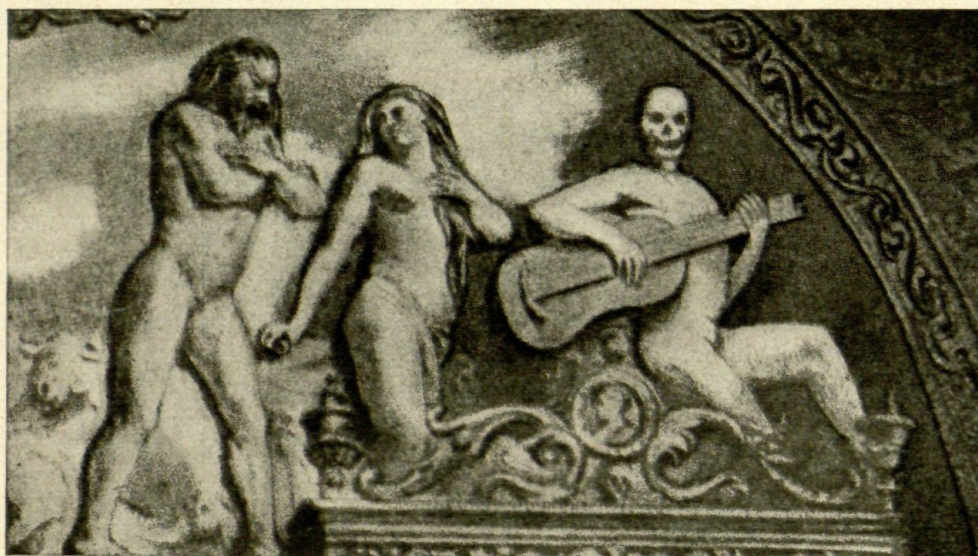


HOLBEIN.—*La Danza de la Muerte:*  
*"El Condestable"*.





*La Muerte.* Célebre obra de GASPAR DE BECERRA. (Siglo XVI.)  
En el Museo de Escultura Policromada de Valladolid.



*Vencidos por el pecado Adán y Eva, la muerte proclama su triunfo sobre el género humano, y aguarda la salida de nuestros primeros padres del Paraíso, tañendo, jubilosa, la guitarra.* (Rioseco. Capilla de los Benaventés, de Santa María).



*rigor de las desdichas* soportadas por el héroe con sentimental ridículo, cuyo contraste ofrece caudaloso manantial de regocijo para el espectador: esta es la "tragedia grotesca", verdadera tragedia para reír, género de arte humorístico de rancia solera española, pues, como la novela picaresca y el sainete romántico, explota, aunque con otro estilo, su mismo filón cómico: la *gracia* de las desgracias.

Idéntico resorte jocoso maneja el payaso de circo, cuyos batacazos y bofetadas recibidas con gesto compungido y absurda mansedumbre, levantan tempestades de risa en un público ingenuo. Este género de *vis cómica*, venero de la risa infantil y puramente fisiológica (muy próxima a la provocada mecánicamente por acción de las cosquillas) evoluciona con ambición de trascendencia hacia un tipo de "caricato", que, al mismo tiempo que se presenta como sujeto de risa, busca en cierto modo reírse él de su público: el payaso se hace humorista. En realidad debiéramos decir no que se hace, sino que vuelve por sus antiguos fueros de humorista, ya que, al fin, desciende del típico *clown* inglés, personaje seriamente bufo que, en el culto de su humor, se ejercitaba ante el auditorio parodiando los episodios de las tragedias más propicias a la caricatura por su ambiente macabro. He aquí al ente ridículo ridiculizando a las personas normales, volviendo del revés la fábula del burlador burlado. Y en esto el *clown* era fiel a la etimología de su propio nombre y a la significación de la palabra, puesto que *clown* quiere decir "aldeano malicioso"; esto es, el bufón rústico que se ríe de los demás cuando los otros creen reírse de él, el tonto cazurro del lugar que se pasa de listo y se la pega al lucero del alba. Entre esta fauna grotesco-picaresca donde culminan astros shakespirianos de primera magnitud como Falstaff y aquellos sepultureros de Hamlet, lució en España el ingenio socarrón de Sancho Panza.

El juglaresco bufón que de las antecámaras de los castillos medievales ha venido a parar—de tumbo en tumbo por atrios de ermita en fiesta de romería y plazas de soportales en días de feria—a la pista de un circo o al tablado de un escenario moderno (convertido en artista "excéntrico", "chansonnier", o "caricato" narrador de chistosos chascarrillos, y algunas veces hasta recitador de romances de su propia cosecha satírica), va denunciando, por el modo de caracterizarse en las sucesivas etapas de su tránsito, la tendencia cada vez más seria de su evolución. De aquellos rostros pintarrajeados con máscara de gesto alegre hemos venido a dar en estas caras horrendas, rasgadas de oreja a oreja, por una boca enorme que ríe con mueca pavorosa; y los ojos desaparecen en la hondura de esas grandes cuencas sombrías que abarcan hasta los pómulos, rodeadas de cercos blancos—a modo de colosales antiparras—entre los cuales apenas se insinúa un agujero negro en el sitio de la nariz... Ya está conseguida la metamorfosis del semblante jovial antiguo en este vivo remedo de una calavera: tocamos ya, pues, en lo macabro, la cima del humorismo.

Antes de esto, hace apenas cinco o seis lustros, el semblante juglaresco había perdido su gesto risueño, sí, pero no había incurrido aún en la mueca esquelética; parecía, sencillamente, la caricatura de la melancolía. Unas cejas de ceño fruncido sobre la frente arrugada, unos ojos ribeteados de rojo, una boca de comisuras prolongadas en descendentes y lacios rasgos, un tiznón en los pómulos y almidón en la nariz, y ya estaba la cara semejando que iba a romper a llorar. Modelo de este tipo fué Luis Esteso, muy popular en aquella época. Su gracia consistía en decir, con cara seria y voz llorona, chistes retorcidos y forzadísimos que desperta-



ban la indignación al mismo tiempo que la risa en su auditorio. También contaba con acento gemebundo cuentos maliciosos o desvergonzados; o recitaba disparatados romances, fruto de su ingenio de amargo humor. Porque Luis Esteso era un literato fracasado que se disfrazaba de payaso grotesco. Ni siquiera de payaso: de actor cómico de la legua, raído, astroso y triste. Su figura en el escenario no podía ser más lamentable; pero quizás no era tan lamentable como su figura propia, en su hogar, en su vida, rota en su ilusión de labor literaria, con su afán de cultura y su manía de erudito (que le llevó hasta el sacrificio de editar a sus expensas, con notas y prólogo suyos, el libro de un autor clásico olvidado) y sus sueños de gloria condenados a perpetua oscuridad, viéndose, en cambio, obligado a contratarse de mamarracho para andar dando traspies de teatro en teatro. (¡Ay, y que no faltaran, pues la pícara vida tenía malas bromas de hambre!) Era como ir siempre a la ventura de cualquier farsa, desmayado y cínico, hasta el día en que diese la última representación tragicómica en la cama de un hospital, si llegaban a tiempo de rescatarlo de su bohardilla sórdida donde yacía abandonado a una cruel e incurable dolencia.

La violencia del conflicto entre su drama espiritual recatado y su necesidad de exhibirse al público en cruda chocarrería exasperaba su cinismo, que a veces revestía con un ademán rufianesco sus palabras (expresión cuya procacidad acentuaba el contraste con la hipócrita máscara y la voz plañidera) y todo hacía de Esteso una viva tragedia para reír...

En aquellos años "estaba de moda" el chiste fúnebre. El estreno de la *Mala sombra* (zarzuela donde los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero crearon una graciosa galería de tipos cómicos, tocados, casi todos ellos, de un *pathos* lúgubre que acarrea desgracia tras desgracia al dueño de la tienda en donde transcurre todo el sainete) popularizó las chuscas alusiones macabras que mantenían la hilaridad del público durante noches y noches. Las pinceladas tétricas, trazadas por los insignes autores con ingenioso desparpajo para lograr paradójicos efectos de jocosidad, se diluyen en un ambiente de gracia y de jovial realismo que conjura con signo optimista aquella amenaza de angustia supersticiosa latente en los tuertos *pelmazos*, involuntarios promotores del maleficio que pesa sobre su amigo el tendero. Con desenvoltura se pasa del diálogo chorreante de truculencias y augurios fatídicos a la más franca y luminosa eutrapelia, que brota, por burla contradictoria, de los mismos temas sombríos de la charla. "Naturalmente—ha dicho Fernández Flórez—, hay una gracia típicamente española que vive en el alma de nuestro pueblo y que es inconfundible, porque los caminos que sigue para llegar a la risa y las formas de que se reviste le son fuertemente peculiares... Pero la gracia no es en todos los casos el humor... Es curioso observar que en español se ha escrito la más trascendental y maravillosa obra de humor: el *Quijote*... El español salta sin reparos la inmensa distancia que va desde el chiste al sentimiento trágico de la vida."

¿Y por qué? ¿Qué fuerza misteriosa atrae al español, que ama la vida y en ella ríe, hacia ese trágico sentimiento de la vida en el que se disipan sus chispeantes juegos de ingenio?

Es que "los españoles somos católicos, sepámoslo o no lo sepamos, queriéndolo o sin quererlo...", ha escrito Unamuno (1); y como algunas páginas antes dijo:

(1) *Del sentimiento trágico de la vida.*



"es el amor... lo más trágico que en el mundo y en la vida hay", y más adelante añadió: "... tenemos, a las veces, el sentimiento directo de Dios, sobre todo en los momentos de ahogo espiritual. Y este sentimiento—obsérvese bien, porque en esto estriba todo lo trágico de él y el sentimiento trágico todo de la vida—es un sentimiento de hambre de Dios, de carencia de Dios. Creer en Dios es, en primera instancia..., querer que haya Dios, no poder vivir sin él", deducimos por nuestra cuenta que para D. Miguel de Unamuno el amor de Dios—el amor a Dios—es el sentimiento trágico de la vida, y este sentimiento significa, ni más ni menos, que el menosprecio de la vida mortal y la alabanza de la vida eterna.

Esto es fácil de ver persiguiendo el pensamiento de Unamuno a lo largo de las páginas de su libro: "El Dios de que tenemos hambre es el Dios a que oramos, el Dios del *pater noster*, de la oración dominical...", "Dios es el amor que salva... Es a nosotros mismos, es a nuestra eternidad lo que buscamos en Dios", "No es necesidad racional, sino angustia vital lo que nos lleva a creer en Dios", "Creer en Dios es amarle y temerle con amor", "El amor espera, espera siempre sin cansarse nunca de esperar, y el amor a Dios, nuestra fe en Dios, es, ante todo, esperanza en El. Porque Dios no muere y quien espera en Dios vivirá siempre. *Y es nuestra esperanza fundamental*, la raíz y tronco de nuestras esperanzas todas, la *esperanza de la vida eterna*". ¿Está claro? Pues así llegamos a la conclusión siguiente, en la que Unamuno concreta y descubre del todo su idea: "Lo que llamo el sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos es, por lo menos, nuestro sentimiento trágico de la vida, el de los españoles, y el pueblo español tal y como se refleja en mi conciencia, que es una conciencia española, hecha en España. Y este sentimiento trágico de la vida es el sentimiento mismo católico de ella, pues el catolicismo, y mucho más el popular, es trágico. El pueblo aborrece la comedia."

Esto último, dicho así, con absoluta generalidad, resulta demasiado rotundo, pues el pueblo sólo aborrece la comedia cuando ésta es un engaño que elige como víctima al mismo pueblo: la comedia política. La hipocresía es lo aborrecible y lo aborrecido: el aparentar la virtud que no se tiene y la verdad que no se posee, ésta es la ficción falaz que el pueblo católico detesta. La comedia de "la importancia"... que se abate al menor soplo, como un castillo de naipes, irrisoria, y no puede ser grata a un pueblo que sienta la vida en trágico y que por ello ha de repeler la comedia como reflejo de su vida, de la vida del mundo que le rodea. El tiene de su vida un concepto más serio y sabe encaminarla a más altos fines que los de una deleznable comedia: Fijémonos bien en que "el sentimiento trágico de la vida", según la expresión de Unamuno, es lo que cualquier español entiende así: la esperanza católica de merecer salvar el alma en la vida eterna, por el amor de Dios. Esto es el *gran negocio ignaciano*, ni más ni menos: despreciar esta vida, que es perecedera y breve, para poder ganar la otra, que es perdurable, por los siglos de los siglos.

Y se nos ocurre ahora pensar que entre esta vida y la otra hay interpuesto algo, que no es ninguna de ambas vidas: la "muerte", o sea, el tránsito de la de aquí a la de allá. Y el español, en el trance de tener que pasar por este puente inevitable que se le presenta con el terrible aspecto del aniquilamiento, como si fuera a tragársele para siempre el vacío infinito, no tiembla porque sabe que la muerte no es eterna y la otra vida sí; y por esta evidente verdad que le ha revelado su fé católica se mantiene sereno y descubre que todo el aparato funerario, si



no es una comedia, le anda cerca de serlo, puesto que la Muerte intenta aparecer con un disfraz de eternidad que no le corresponde.

Y ya sabemos que todo disfraz—puesto que su propósito es engañar—envuelve un sentido cómico, y una vez descubierto este disfraz de la Muerte, es inevitable que se convierta en sujeto de posibles burlas, esto es, en la castiza tragedia para reír. He aquí cómo el español que sabe entonar su vida con el sentimiento trágico—de su trascendencia a la otra vida—es natural que adivine y exteriorice el sentido cómico de esa Muerte que pretende asustarle con una inmensidad de que carece. "El morir no le temo—ha escrito D. Diego de Torres Villarroel—; el *después* me tiene con cuidado."

Por eso el pueblo católico, lejos de aborrecer aquella comedia macabra, la comenta irónicamente en alguna de sus leyendas, en su arte y en su literatura.

Es precisamente en las épocas de abandono del espíritu religioso cuando por decaer el sentimiento trágico de la vida también se debilita el sentido cómico de la Muerte, y se la teme como a una sentencia inexorable y en ella se hace residir el único sentimiento trágico, puesto que la vida mortal, al abdicar de sus máximos valores espirituales, queda convertida en mero ejercicio sensual y actual, sin ninguna aspiración trascendente.

Parece que haya sido en las épocas de alta moral de nuestro pueblo cuando, a compás de sus triunfos heroicos en el mundo, el fervor religioso florecía con fecunda granazón de santos y de místicos y de costumbres ascéticas, cuando más ahincado estuviese el sentimiento trágico de la vida; pero este sentimiento perduró al relajarse la moral heroica y degenerar en moral picaresca, porque no se perdió la esencia católica de los españoles, ni, en última razón, su culto de la dignidad individual, aun habiendo caído en la desidia del picarismo. Esta fué la pestilencia social que empezó a corroer los fondos de la vida de nuestro Siglo de Oro—cuando aún brillaba su esplendorosa apariencia a los ojos del mundo—para asomar luego sus lacras retratadas por el arte y la literatura.

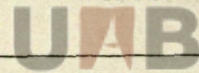
"Es interesante observar—dice Manuel de Montolú (1)—que en aquella gran España imperial coexisten y conviven el espíritu caballeresco y heroico medieval y el espíritu picaresco, anticaballeresco y antiheroico, renacentista; el quijotismo y el pancismo; uno y otro espíritu reflejados, respectivamente, por los libros de caballerías, el teatro, la épica y la lírica heroica, y por la novela picaresca. Cervantes... reflejó en síntesis la totalidad de la compleja alma española de aquellos tiempos.

Es quizá un caso único en la historia universal éste de una nación sublimada a la máxima potencia imperial y al mismo tiempo carcomida en sus entrañas por una profunda miseria; de una nación que en los momentos solemnes de realizar el sueño de su misión universal parece querer convertirse de un pueblo de caballeros y héroes en uno de pícaros y vagabundos. Caso único en la historia y, por lo mismo, de un sentido trágico inenarrable."

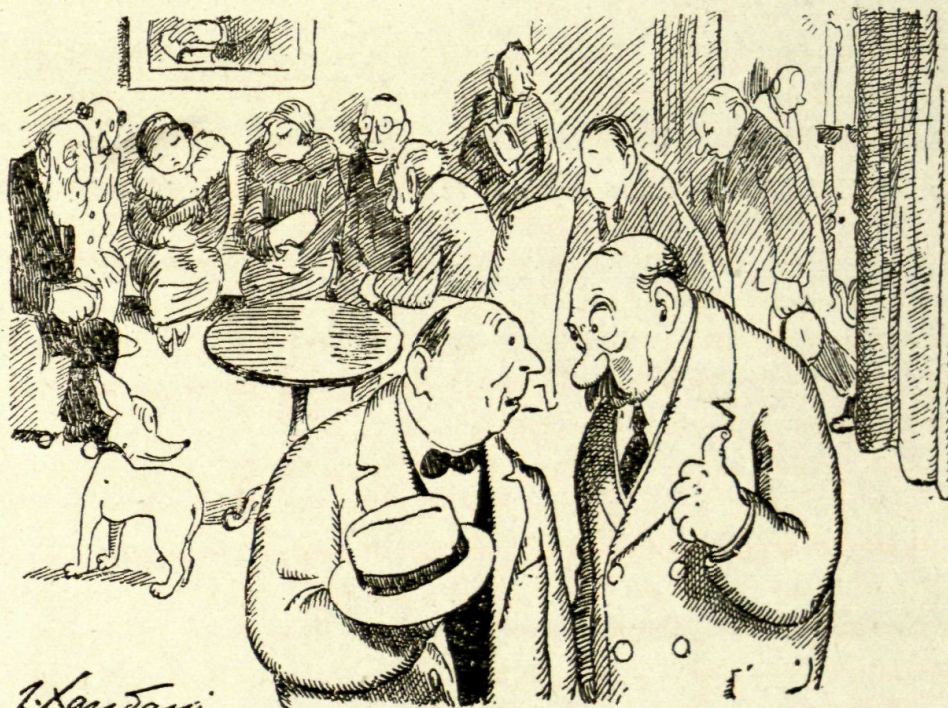
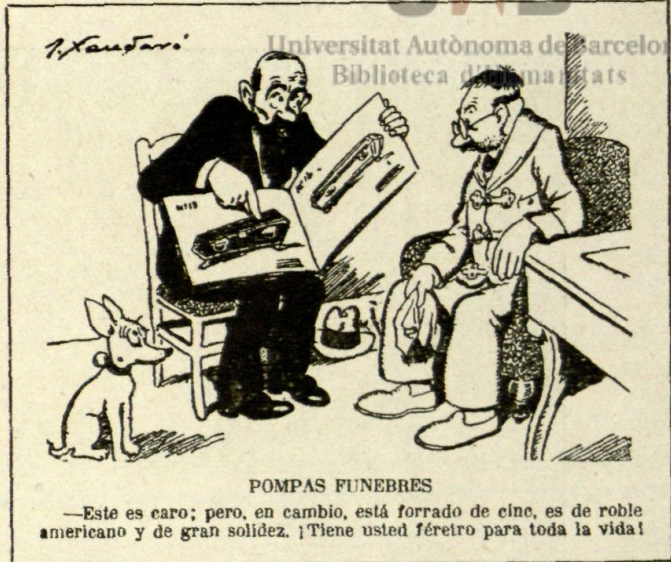
Precisamente lo que permitió la coexistencia en aquel momento histórico español de los dos tipos humanos, acertadamente diferenciados por Montolú, fué el común patrimonio unamunesco de ambos en el sentido trágico de la vida, pues

(1) *El Alma de España y su reflejo en la literatura del Siglo de Oro* (Editorial Cervantes, Barcelona).





Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

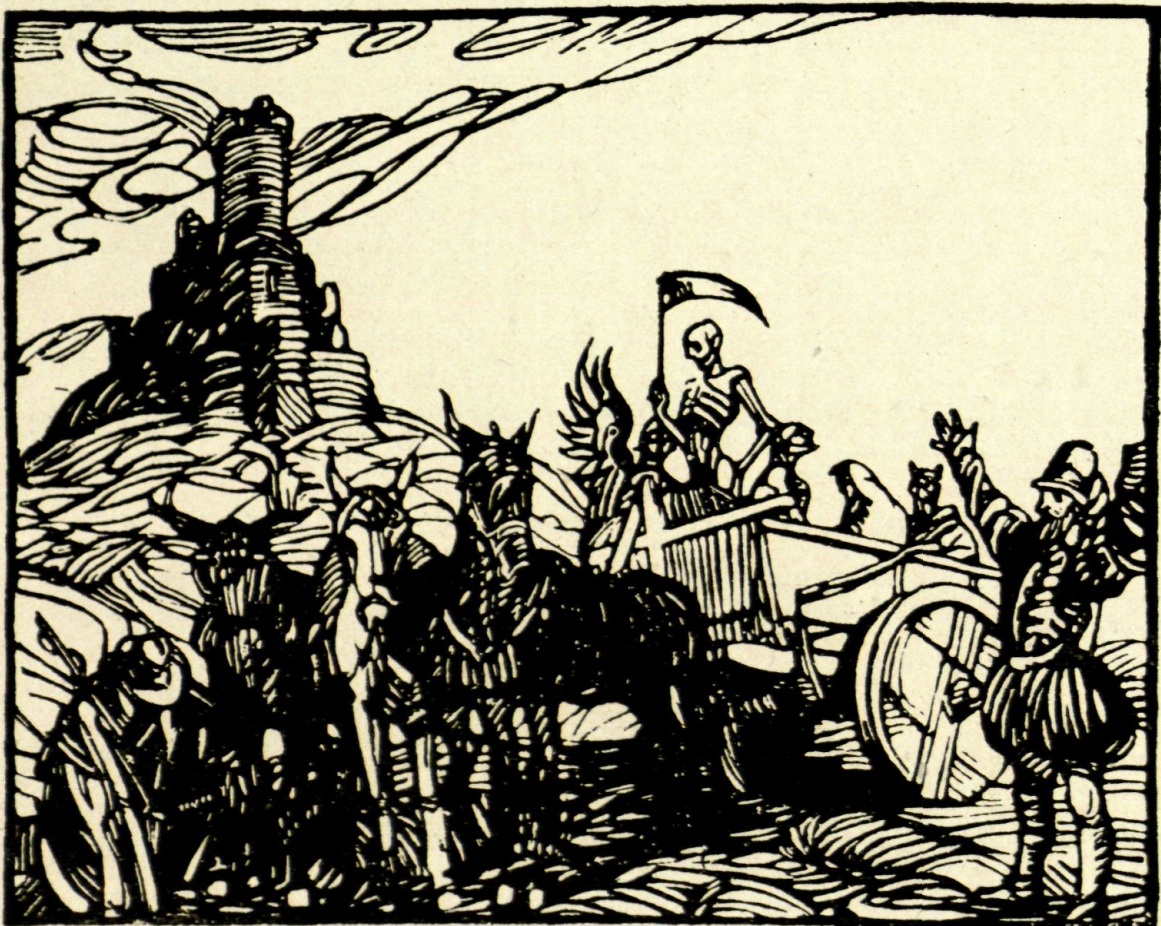


—OIGA, AMIGO HERNANDEZ, ¿SABE USTED SI EL DIFUNTO TENIA ALGUN RESENTIMIENTO CONMIGO?  
—HOMBRE, NO CREO...  
—ES QUE ME HA PARECIDO UN POQUITO TIESO...





ENRIQUE HERREROS.—*Tauromaquia de la muerte*. (Reproducciones V. Muro.)



*La Mogiganga de la Muerte*. Reproducción de un Boj de M. Dethomas, en la admirable edición de Calderón publicada por A. L. A.



todos ellos sabían que el esfuerzo de su brazo, en unos, y de su ingenio, en otros, sólo era ejercicio temporal cuyo premio, por ser de este mundo y para el cuerpo —“que en gusanos se convierte”—, no tenía importancia, y, en cambio, el único servicio válido, con validez eterna, era el aplicado a la salvación del alma. Y con esta noble ambición unos y otros, igualmente, se reían de la muerte, como veremos más adelante.

Porque tan cierto es lo denunciado por Montolú: “parece querer convertirse un pueblo de caballeros y héroes en uno de pícaros y vagabundos”, como si afirmamos lo contrario, invirtiendo el enfoque: un pueblo de pícaros aspirantes a héroes. (Ya llegará el tiempo en que esta observación se convierta en verdad histórica, en hecho épico, aunque entonces los pícaros se llamarán majos y sus heroicidades no tendrán campo en el ancho mundo de Otumba, de Pavía, o de San Quintín, sino dentro del solar patrio: en Bailén, en el Bruch, o en Zaragoza.) Y es que todos los pícaros sueñan con ser caballeros: por eso se expatrian a la aventura de alcanzar grados en Flandes o tesoros en las Indias. Mientras están en España holgazanean lo mismo ellos que los hidalgos sin fortuna, y como el pícaro suele proceder de cuna honesta, los humos de señorío le hacen hablar—en recuerdo de sus principios familiares—un lenguaje incongruente con su vida azarosa y miserable.

Así confiesa Marcos de Obregón, al empezar la relación de su vida, “cuánto importa a los escuderos pobres o poco hacendados... conservar con honra y reputación un don tan precioso como el de la vida...”, y hacia el final de sus memorias se descubre que fué poeta y músico en sus buenos tiempos.

El Buscón Pablos afirma con empaque: “Siempre tuve pensamientos de caballero”, y Estebanillo González declara con su habitual gracejo cáustico: “Mi padre... tenía una desdicha que nos alcanzó a todos los hijos..., que fué ser hijodalgo, que es lo mismo que ser poeta, pues son pocos los que se escapan de una pobreza eterna o de un hambre perdurable.”

Compendio y prototipo de la clase, el pícaro Guzmán de Alfarache, que fué “muy buen estudiante latino, retórico y griego” y que “pasó adelante en sus estudios con ánimo de profesar el estado de la religión”, acogido, después de cambiar de rumbo, a la libre hermandad de la picardía, aún conserva un punto de cínica altivez para aconsejar a sus cofrades: “quien se preciare de ladrón procure serlo con honra”. Este ex estudiante, quizás resentido con sus antiguos camaradas, parece afear con estas palabras los minúsculos timos y taimados hurtos de víveres en tiendas y puestos del mercado, en los que eran mañeros los tunantes, cuya cofradía, rival y pareja de la picaresca, solía disputarle el riesgo y la gracia en las aventuras. De cierto la estudiantina, capitaneada por algún bachiller (de los que la *Philosophia vulgar* motejaba de “Don sin din, caballero sin nada”), vagabundea como los pícaros, si bien los escolares “corrían la tuna” en pandilla musical al son de vihuelas, guitarras y adufes o panderetas, mientras que el pícaro de oficio suele ser un solitario en sus andanzas y en sus travesuras.

Y ya estamos en la ambigua zona donde se confunden el caballero y el pícaro. Pero no son sólo los estudiantes tunantuelos de Alcalá y de Salamanca, sino los propios hidalgos de Valladolid y de Toledo, los que, ociosos e ineptos, están en trance picaril. El hidalgo de *El lazarrillo de Tormes*, sin más afán que pretender una prebenda, ¿no es un necio candidato inconsciente a pícaro? ¿Y no lo fuera segura-



mente, por contagio de su criado, de no haber sido Lázaro tan infeliz y acomodaticio y el propio hambriento hidalgo tan simple? De ser capaz éste de alguna malicia, por poca que fuera, hubiese actuado en franca picardía, pues, disimulada e instintiva, ya apuntó alguna traza de ella. Al fin y al cabo, hidalgos más orgullosos y fachendosos que él le daban el ejemplo. Tal el tipo del burlador de quien dice Said Armesto, en *La leyenda de Don Juan*, que el "caballero sevillano es un hidalgo que lleva dentro un pícaro".

Y no otra cosa podía ser en aquel ambiente español del XVI—del que en Sevilla se espumaba la flor y nata—, tan aleccionador de trazas y trapazas para pulir, con estoica entereza, la áspera vida de la época: "De esta y otras muchas cosas iba enterándose Cervantes (1), y en el alma le entraba la alegría y el garbo y rumbo de la picaresca, porque esto que narrado hoy nos parece triste y aun horrendo, era un regalo y un convite para los valientes ánimos de entonces. El quemadero del campo de Tablada para los perseguidos por la Inquisición, y la horca de la plaza de San Francisco para los condenados por la Justicia civil, eran dos espectáculos gratuitos a la mocedad y dos aulas al aire libre donde a grandes y a chicos les daba casi diaria lección la muerte, no estimada ni en más ni en menos que la vida. Las muecas de un ahorcado, los gestos de un sambenitado, la paciente resignación de una alcahueta emplumada o enmelada, eran plato de gusto tan sabroso como las regocijadas farsas y los pasillos del gran Lope de Rueda, que por entonces quitaba la amarillez y las ojeras a los terciarios de toda España."

Pero en esta zona ambigua adonde hemos llegado no siempre se encuentran tragedias para reír, ya que muchas veces el sesgo caricaturesco se presenta como un verdadero sainete para llorar. Estamos, pues, en el anfibológico clima del humorismo, cuyo dual germen demócrito-heraclídeo causa la desorientación espiritual tan bien conocida desde la antigüedad griega, que la condensó en este epigrama sepulcral:

*En vida tuya, Heráclito, llorabas  
sobre la vida mísera de entonces;  
debieras llorar más ahora, que somos  
mucho más miserables aún los hombres.*

*Y tú, alegre Demócrito, que a risa  
tomaste el mundo necio en que viviste,  
si vieras el de hoy más reirías.*

*Yo os contemplo indeciso,  
y no sé, Heráclito, si imitar tus lágrimas  
o si reír, Demócrito, a tu estilo.*

He aquí una duda digna del asno de Buridán, pues debe temerse que este espectador vacilante entre la risa y el llanto llegue a morir sin haber logrado llorar ni reír, ya que iguales motivos le atraían para cada una de ambas cosas, y no podía saber cuál de las dos tenía más atractivo. ¡Si pudiera con las dos al mismo tiempo! La dificultad estaba en la elección, en tener que desechar una cualquiera de ellas, y esto le dolía. Porque el griego, hombre de conceptos finitos y definidos,

(1) FRANCISCO NAVARRO LEDESMA: *El Ingenioso Hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra* (cap. V: "Las gradas de Sevilla, escuela. Lope de Rueda, maestro").



percibía lo alegre y lo elegíaco, pero separadamente, y una cosa detrás de otra (como su tetralogía, en cuya composición el elemento trágico se desarrolla en tríptico de dramas al que seguía el drama satírico o parodia animado por el elemento cómico, pero nunca alternando dentro del drama escenas patéticas y jocosas). Por eso el mundo helénico era refractario a la mezcla de sentimientos opuestos. Ni concebía la mistificación, ni podía explicársela, y al presentársele el dilema demócrito-heraclídeo, surgía la confusión y la desorientación espiritual reflejada en aquel epitafio que—fijémonos bien en ello—no pinta a un humorista, sino a un irresoluto. El humorista ríe y llora a la vez, o—según la definición pirandelliana—es un Jano bifronte que se burla con la risa de una cara de las lágrimas que vierte la otra. Y los griegos de la antigüedad clásica no conocieron el humorismo, pues ya dijo Juan Pablo Richter que: "... el humor, en oposición a la burla antigua, inspira, sobre todo, seriedad", y ésta viene a ser la consecuencia de estas palabras anteriores suyas: "Cuando el hombre se sirve del mundo pequeño—como hace el humor—para medir el mundo infinito, produce esa risa en que vienen a mezclarse un dolor y una grandiosidad." Porque no debemos olvidar que decir *humor* equivale a decir *destrucción de lo sublime*. Esta idea de Juan Pablo la veremos confirmada con ejemplos, y se acerca bastante al tema de nuestra frívola divagación, de andar buscándole las cosquillas a la Muerte, pues al fin y al cabo el Jano del humorismo español se burla con su cara picaresca del gesto trágico de su otra cara, que no llora pero tiene una mueca de espanto en los puros huesos. Una calavera: burla macabra.

"La risa es eterna; pero sus estímulos, circunstanciales" (1). Si la idea esta es vieja, las palabras, tan justas, de Cossío, son nuevas, y ellas compendian análogo pensamiento desarrollado años antes por Salaverría: "Cada país tiene su manera de risa; cada civilización y cada época ríen a su modo. Después de varias generaciones de haber abusado de lo trascendente... la Humanidad civilizada ha perdido el ritmo de la buena risa. Nuestro tiempo es el más desgraciado de los tiempos porque no sabe reír: le ahoga lo trascendente... No debe, pues, asombrarnos que hasta la risa quiera ser trascendente...; escritores o dibujantes humoristas pretenden despertar en nosotros ideas mejor que ganas de reír..." (2).

Que esto consiga ser así o no, depende de la *gracia* del artista, pues manejando motivos serios, y aun sublimes y misteriosos (como suele manejarlos el humorismo para degradar aquellas jerarquías estéticas con el corrosivo del ridículo y lograr así el alborozo cómico), quizá no acierte a destruir alguna vez la fuerza emotiva de estos temas al caricaturizarlos, y entonces se frustra rotundamente la hipotética jocosidad de la versión humorística, pues bien dijo Bergson que "no hay mayor enemigo de la risa que la emoción".

Luego lo cómico humorístico, para producir su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón: se dirige a la inteligencia pura. "La risa—según Kant—procede de algo que se espera y que de pronto se resuelve en nada." Por esa razón, si el tema elegido por el humorista mantiene su emotividad original, aun después de deformado por la caricatura, no podrá anularse, esto es, *resolverse en nada, de pronto*, y se malogrará su posibilidad cómica, no hará reír.

(1) FRANCISCO DE COSSÍO: *Divagación sobre la risa*, "A B C", abril 1935.

(2) "A B C". Artículo *Del humorismo y de la risa*, ya citado.



Este fracaso amenaza a las ingeniosidades en que juegan los conceptos antitéticos de *muerte* y *alegría*, o sea del humorismo macabro, porque la idea de muerte lleva en sí tal impresión de profundidad, que, para conseguir transformarla en superficialidad frívola, es preciso disponer de un privilegiado don de gracia cómica. Sabemos que el chispazo cómico surge frecuentemente de una paradoja, o del parangón forzado entre dos actitudes o dos ideas antagónicas o lógicamente inconciliables. Pero lo ilógico no siempre es cómico, pues su absurdidad puede ser tan sólo aparente: tal ocurre con el contraste entre las ideas de la *muerte* y de la *alegría*, cuyo antagonismo desaparece en determinadas circunstancias.

Por ejemplo: evoquemos la escena de un grupo de mártires cristianos, arrodillados en medio del circo, con semblante risueño y serena mirada ante el salto de los tigres que sobre ellos se lanzan para devorarlos. He aquí la muerte recibida con alegría; no hay contraste violento; el absurdo se torna verosímil ante la conformidad de las víctimas, y el espectáculo paradójico carece de comicidad. En este caso, al contrario, la escena es sublime, porque la actitud de los mártires es concorde con sus sentimientos, pues la alegría les nace de la esperanza de alcanzar en seguida la gloria: la muerte sólo es su liberación, y la reciben con gozo.

Imaginemos el reverso de esta medalla: Estamos en el desierto y, gracias a unos excelentes prismáticos ante nuestros ojos, vemos a un cazador defendiéndose a tiros de una manada de leones que le acosa. De pronto se le agotan las balas; desdenosamente arroja el rifle, ya inútil, y se echa a reír a carcajadas (doblando el cuerpo y apretando los puños contra sus ijares para frenar la risa), porque le hacen gracia las muecas grotescas de las hambrientas fieras que abren sus fauces amenazantes... He aquí lo absurdo jocoso, pues en este caso la actitud del cazador es falsa e impropia, por contradecir sus verdaderos sentimientos en aquel trance, que no pueden ser de alegría ante la muerte. Y de este absurdo nace lo cómico del cuadro.

Quiere Bergson contradecir la consecuencia que acabamos de formular, opinando que "el absurdo, cuando se encuentra en lo cómico, no es el germen de lo cómico, sino su producto; no es causa, sino efecto". Difícil es demostrar este aserto del filósofo de *La risa*, como difícil es también probar que lo cierto del caso está, "exclusivamente", en nuestra afirmación contraria antedicha. Ambas conclusiones pueden ser verdaderas, cada una en sus circunstancias especiales, pues tanto se concibe que lo absurdo se manifieste cómicamente como que lo cómico se represente con imágenes absurdas. Este es problema que admite soluciones contrarias, como aquella polémica para determinar quién fué antes, si el huevo o la gallina.

Pero cualquiera de ambas génesis (absurdo engendrando lo cómico, o lo cómico engendrando el absurdo) admite en su proceso la misma ilación arbitraria y sorprendente; para las dos es cierta la ingeniosa definición de Teófilo Gautier: "Lo cómico extravagante es la lógica de lo absurdo." Pues bien, ¿no es un absurdo sustancial el chiste macabro? ¿No es "procurar infundirle seriedad a la risa"—según la paradójica observación de Salaverría—"desde que por caricatura se entiende una cosa que se aproxima más a lo tétrico que a lo regocijado"?

Observemos esta caricatura de Xaudaró, en la que el efecto cómico se logra por la suposición absurda de este personaje quisquilloso, de que un cadáver, que yace yerto—cualidad común a los cadáveres—, está así por excepción y sólo para exteriorizar su enojo al quisquilloso, *como si el muerto estuviera vivo*. Esta suma de



absurdos se complica con la significación equívoca de la frase que cierra el diálogo, con rotundidad de chiste, y el conjunto expresivo de dibujo y pie literario es una feliz concatenación burlesca, que escamotea rápidamente los sucesivos conceptos y consigue la sorpresa y éxito de la risa. En este ejemplo se ve diáfananamente surgir lo cómico del absurdo inicial.

Si ahora recordamos una antigua caricatura de Tovar en la portada de la revista "Buen Humor", tendremos un ejemplo de la tesis contraria: En el suelo de una habitación hay tendido un cadáver sobre un charco de sangre; en torno, un grupo de gente, entre la que se distinguen los uniformes de una pareja de guardias de Seguridad; el juez, enlevitado, enchisterado y empuñando el autoritario bastón de borlas, como si fuera una batuta; a su lado, una cuitada figura de hombre calvo y miope—que lo mismo puede ser el escribano que un periodista—toma notas, cuartillas en mano. En primer plano del dibujo, dos ridículos personajes dialogan, y sus palabras son el comentario o pie de la caricatura (que es donde solía residir su gracia, pues los dibujos, por lo general, pecaban de sosainas). He aquí lo que dicen:

—Lo menos le han dado cuarenta puñaladas.... pero ni siquiera le han quitado el reloj.

—¡Vaya! ¡Menos mal!

Las respuesta del segundo interlocutor no tiene en sí nada de absurdo a primera vista. Es una exclamación vulgar, que resulta cómica por lo inesperada y por su sandez, discorde, en cierto modo, con el motivo trágico a que se refiere. Es, simplemente, una *desafinación*, que, sin querer, provoca el regocijo y en seguida la reacción de repulsa ante esa estúpida incongruencia. Y así vemos ahora producirse el absurdo nacido de lo cómico.

Pero debe reconocerse que este proceso que pudiéramos denominar a la *inversa*, o sea desde lo cómico a lo absurdo, tiene menos virtud suasoria y menos eficacia hilarante que el proceso *directo*, o sea desde el absurdo a lo cómico. Por eso, en general, el humorismo macabro se desarrolla siguiendo el proceso directo, puesto que suele ser desde su origen, y sustancialmente, un absurdo, como antes dijimos.

Visto así el sentido cómico de la muerte, es como se explica en toda su intimidad, porque también nace del contraste paradójico entre nuestra aspiración de eternidad y nuestra finitud humana, y esta pugna dramática ha de resolverse—para asegurar el equilibrio psíquico—por medio de un desfogue festivo, del mismo modo que para ofrecer un sedante al ánimo del público crispado por las estridencias de una tragedia se pone como fin de fiesta un sainete. La espuma de la gracia sobre el amargor de la ola terrible, pues, como observó Richter, "después de cada tensión patética el hombre experimenta ordinariamente la necesidad del descanso que el humor proporciona".

Esta necesidad de descanso, de zafarse de lo patético, tiene su natural satisfacción al refugiar nuestro ánimo en la placidez de la eutrapelia. Pero no todos los temperamentos son ecuánimes y se conforman con esta especie de indulgente consuelo; un temperamento apasionado como el español no renuncia a su agresividad, y en venganza contra el dolor de la tragedia la escarnece con la burla de su parodia, opone a lo patético lo ridículo, y a veces convierte en tragedias para reír algunas que no contienen ningún germen grotesco; pero en este caso el caricaturista lo extrae de su propia rebeldía sentimental, pues "debe existir en la burla que pro-



voca lo patético un serio intermedio, y éste lo hallamos en el humor", como dice Richter.

Y, por fin, el caso enigmático. No cabe suponer humorismo en un niño; es absurdo atribuirle que posea el sentido cómico de la muerte, y, sin embargo, también en la infancia, por excepción, ante un choque trágico suele surgir la risa, burbujeo de una alegría cruel, con esa crueldad franca e inconsciente de los párvulos, que puede tener la significación de una burla macabra, cuyo alcance ignora el ingenuo, porque le nace sin malicia preconcebida, y lo mismo pudo haber llorado por el motivo que le hizo reír. ¿Cómo explicarnos el misterioso mecanismo de esta paradoja psíquica? El doctor Goyanes, en su *Ensayo sobre la psicología de la risa*, cita los casos de risa—por contraste con motivos serios—producida por una sobrecarga de tensión emotiva nerviosa, que rompe y desfoga por el camino de la hilaridad: "Así, el niño al que preguntan el porqué de no ir a la escuela y contesta entre grandes carcajadas: ¡No hay clase porque se ha muerto el maestro!"

¡Magnífico responso irónico!

### III

#### "ARS MORIENDI."

"Peor es el temor de la muerte que la muerte... Aguardaré a morir, a la muerte; no quiero morirme de miedo a la muerte; moriré de mortal, no de cobarde."

Con tono estoico parecido al de estas palabras de Arias Carrillo han hablado y escrito los españoles de todas las épocas, sobre el tributo de morir, convertido de trance fatal en arte, en casi sublime arte: el arte de bien morir de nuestros ascetas. En todo lugar, religiosos y seculares, místicos y héroes, pícaros y poetas se repiten, como un *memento mori* incesante: "morir habemos", al que responde la voz de Quevedo: "desde que nació lo sé; por eso lo espero y no lo temo". Y esta frase elocuente en su humilde entereza, concisa y firme como un artículo de fe, resume el castizo sentir hispano. Todas las respuestas que se dan al recordatorio "mira que te has de morir — mira que no sabes cuándo" suenan lo mismo que las palabras quevedescas. Y aunque alguna vez el ánimo flaquea ante la muerte, es en los tiempos en que aires forasteros han traído al solar español inquietudes y terrores hiperbóreos amamantados en países brumosos de clima y turbios de fe. Cuando ésta es clara y sencilla, no hay duda ni pavor que puedan debilitarla. Tal ocurría antaño.

El temor a la muerte no se conocía en la España anterior al siglo XI: eran los tiempos robustos de la sana fe románica. Luego vino el nervosismo gótico, y los terrores del milenario esparcieron por el mundo los deletéreos gérmenes del miedo al sepulcro. Quizás desde entonces la noción de sepultura corresponde a un concepto verdaderamente funerario y siniestro.

Antes, la confianza en la salvación y la esperanza en la dicha de la otra vida animaba al cristiano con alegre serenidad ante la Muerte, y el *cementerio*, para él, sólo era lo que etimológicamente significa tal palabra: *dormitorio*, o sea lugar donde podía reposar su largo sueño el cuerpo desposeído del alma, hasta que ésta



volviera a unírsele al oír el clamor de la trompeta del Juicio: *Beati mortui qui in Domino moriuntur*, dice San Juan (1).

Por eso los justos románicos mueren con la sonrisa en la boca, lo mismo en los primeros tiempos, ante las fieras del circo, que después, en los más refinados suplicios de su martirio o en la paz anacorética del yermo:

*Fué cerrando los ojos el Santo Confesor,  
apretó bien los labios, non vidiestes mejor;  
alzó ambas las manos a Dios Nuestro Señor,  
rindió a El la alma a su muy grand sabor.*

La cuaderna vía de Berceo nos habla más de una vez de estas *muerres saboreadas*, plácidas, sahumadas de ingenuo "olor de santidad". El beato moribundo sonríe a su muerte, y la recibe y conoce como suya, agradeciéndole a Dios que se la haya enviado pausada y franca, y—aun con sus torturas—dulce, como un regalo, y no por sorpresa y terrible, como una desgracia: *A subitánea et improvisa morte libera nos, Dómine*, se ruega en las letanías de los Santos, porque una muerte imprevista supone, quizás, no haberse preparado a bien morir, como cumple a todo fiel cristiano.

Sin embargo, parece que han llegado a nuestra tierra voces de Francia en los dulces versos de Ronsard invocando una muerte súbita, en su *Himne à la Mort*:

*Je te salue, heureuse et profitable Mort,  
des extrêmes douleurs médecin et confort!  
Quand mon heure viendra, Déesse, je te prie,  
ne me laisse longtemps languir en maladie,  
tourmenté dans un lit; mais puisqu'il faut mourir,  
donne-moi que soudain ye te puisse encourir...*

y también en el siglo XVI suplicará el valenciano Escrivá de Romaní un morir sin aviso:

*Ven, Muerte, tan escondida  
que no te sienta conmigo,  
porque el goce de contigo  
no me vuelva a dar la vida.*

porque ya la *Danza de la Muerte*, desde la gótica madriguera en que nació, ha llegado a España para propagar la inquietud pavorosa, el temblor macabro, que ni siquiera los albores del Renacimiento logran desterrar. No; hasta la pasión barroca llega, dos siglos después de escrita, el hechizo místico de esta redondilla que fascina plumas santas gustosas de glosarla; y corregida, por último, la convierte en copla Cervantes y la hace suya Calderón, repitiéndola románticamente:

*Ven muerte tan escondida  
que no te sienta venir  
porque el placer del morir  
no me torne a dar la vida.*

(1) *Apocalipsis*. Cap. XIV, v. 13.



¿No es sorprendente que espíritus tan reciamente ortodoxos hayan apadrinado estos versos encubridores de un equívoco renacentista? Al menos, Fernández de Andrada, más sincero en análoga invocación, dice en su *Epístola moral*:

¡Oh Muerte, ven callada  
 como sueles venir en la saeta,  
 no en la tronante máquina preñada  
 de fuego y de furor!

y su claro lenguaje de hombre del Renacimiento no hace traición a su tibia piedad, enferma de virtuosismo filosófico. El poeta quiere morir en silencio, sin ayes de dolor, sin tragedia sangrienta, ¡sin enterarse! Para él no ha de ser un placer la muerte, y, por lo tanto, que venga a la chita callando, sin ser vista ni oída... ni sentida, si esto es posible. Y como el poeta no es hipócrita, no dice aquello de que la muerte sea fulminante para que no le dé tiempo de resucitar si se da cuenta de que está con él la "hermosura de la Muerte". ¡Cómo debió de reírse ésta con los madrigalescos versos del hidalgo valenciano, enmendados, andando el tiempo, para reforzar el piropo fúnebre, por las más ilustres plumas españolas!

Lo cierto es que "espera el español morir congraciado con la verdad, tener un atisbo último de lo que ha sido la vida de deleznable, y la muerte no le amedrenta, pues sabe recibirla como un torero, dándole un pase de pecho, en alegría de ruedo taurino... El humorismo español está dedicado a pasar el trago de la muerte y, de paso, para atravesar mejor el trago de la vida". Estas palabras de Ramón Gómez de la Serna (1) pueden servir de corolario a los abundantes ejemplos de muerte estoica que nos ofrece la crónica de todos los tiempos en nuestra Patria. La característica española no es el arte de bien morir solamente, sino el de bien morir... con la sonrisa en los labios. Son inagotables las anécdotas de "agonías alegres", valga la paradoja:

El escritor Félix Méndez, hombre de buen humor, llegó hasta la víspera de su muerte con ánimo de decir chirigotas a los amigos y divertirles, en la tertulia del café o de la redacción, con frases ingeniosas a costa de su propia salud. Estaba ya agotado por su enfermedad cuando aún piroleaba alegremente por la calle a cuanta mujer lozana y garbosa se encontraba. Alguno de estos galantes arrebatos se interrumpieron por un golpe de tos, seguido de violenta hemoptisis.

Alguien, piadosamente, le recomendó en cierta ocasión que se cuidara, viendo los estragos que en su naturaleza hacía la dolencia:

—Estás suicidándote. Hay que hacer caso a los médicos si no quieres morirte en dos días.

—No lo creas—contestó el bohemio incorregible—; si les hiciera caso y tratara con la consideración que ellos dicen a esta *tisis galopante* que me han recetado, sí que me moriría a galope. Pero a mí no me da la gana... ¡y la he puesto al trote!

Y con análogo humor trágico explicaba otro bohemio recalcitrante, el delicado poeta granadino Manuel Paso, a unos amigos que fueron a verle, después de haber sufrido una hemoptisis mortal:

—Ya estoy muy bien... El doctor dice que se me ha roto un vaso aquí dentro...

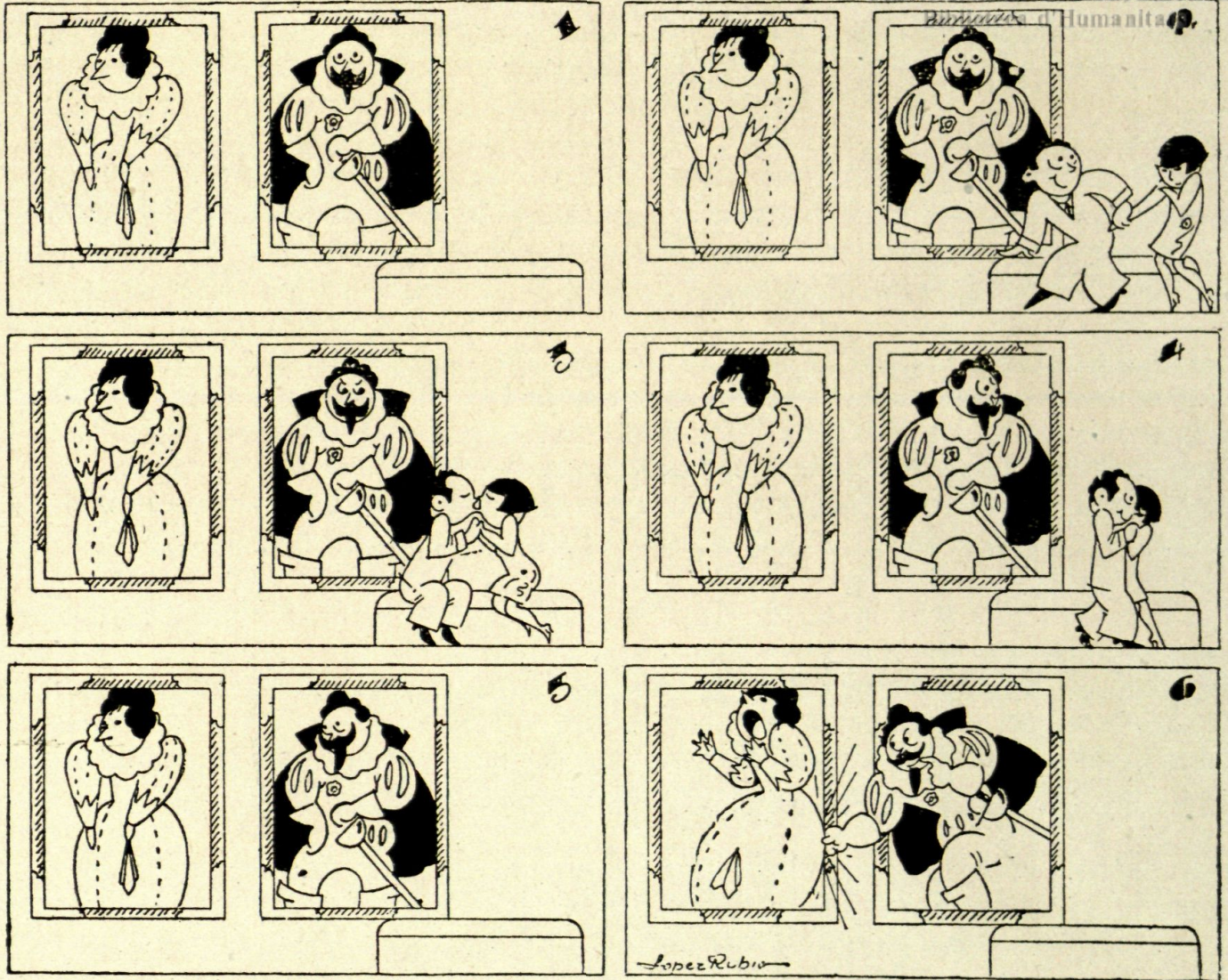
(1) *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (Espasa-Calpe, S. A. Colección "Austral").



LOS MAESTROS DE LA HISTORIETA

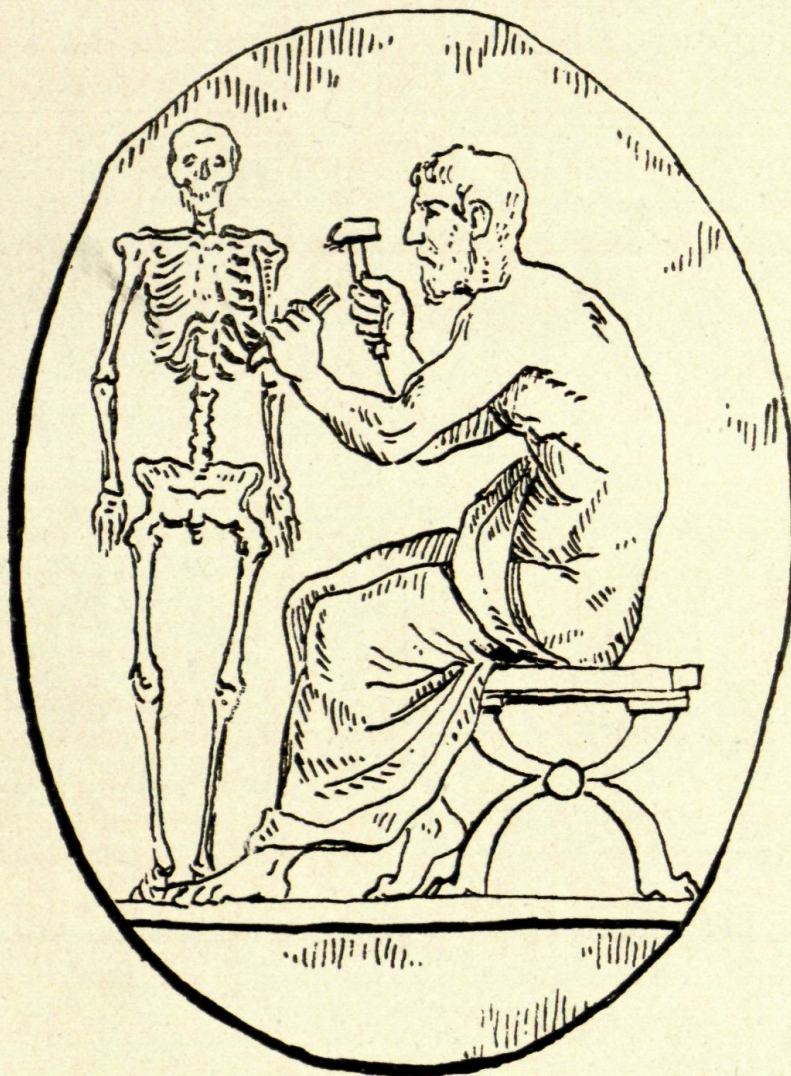
¡TENTACION! por López Rubio

Universitat Autònoma de Barcelona



Naturaleza muerta, por K-HIRO.





*Prometeo modelando el hombre. (Piedra grabada antigua).*

[De la *Mitología*, de V. GEBHARDT].



Pero, ¡bah!, no tiene importancia... El no sabe, como yo, que lo que se me ha roto es toda la cristalería... y sigo tan campante.

Y decía su chiste casi dando las últimas boqueadas.

Alberto Llanas, íntimo amigo de Santiago Rusiñol y miembro de la cofradía bohemia que capitaneaba el genial artista, cultivó su humorismo hasta su última hora. Hallábase agonizante y pidió un espejo; contempló un momento su imagen demacrada y se despidió de ella quitándose el gorro de dormir, mientras con débil voz murmuraba cortésmente: "¡Que usted lo pase bien, señor Llanas!". Y voló a la otra vida con una sonrisa.

También se despidió de sí mismo ante un espejo el ingenioso Taboada, a la hora de morir, con un "¡Adiós, chico!". ¿Y qué diría Larra cuando se disparó el pistoletazo mortal frente a la luna de su armario?

Del mismo estilo que el humor tragicómico de estos bohemios, cuyas fúnebres bufonadas descubren el estoicismo de su ánimo, es la actitud burlesca que en su lecho de muerte conservó D. Francesillo de Zúñiga, auténtico bufón con ribetes de literato, lo que le hace emparentar, a través de los siglos, con la bohemia literaria décimonónica.

Muchos eran los magnates de la Corte imperial ofendidos por los satíricos epigramas del bufón de Carlos V, quien, no contento con caricaturizarles de palabra, se atrevió a imprimir sus donaires en su *Corónica Istoria*, que era como querer perpetuar la burla. En respuesta a los agravios, una alevosa estocada atravesó una noche el pecho de D. Francesillo, que andaba próximo a la puerta de su casa, en Béjar del Castañar. Corrió por la Corte la trágica noticia, y acudieron los amigos a visitar al moribundo. Hallábase éste en el lecho, pero no tendido, sino incorporado sobre unas almohadas, por la asfixia de la herida, y su vocecilla, si había perdido dureza, conservaba el agror de su timbre. Aun sus escasas palabras sonaban a burla, menos cuando—rodeado del coro gemebundo de su mujer y sus hijos—dictó al escribano público, Bernardino Ortiz, las cláusulas testamentarias para fundar el mayorazgo a favor de su hijo Alvaro, usando de la facultad que le fué concedida por el César Carlos V, unos diez años antes de este su mortal percance. Pero ya no tuvo fuerzas para firmar el documento (1).

La cabeza lívida de D. Francesillo se doblaba en trance de agonía cuando entró en la cámara Perico de Ayala, bufón del marqués de Villena y grande amigote del bufón del César. Sonrió al verle D. Francesillo, y cuando su camarada, entre sollozos, le pidió que le tuviera presente y encomendara su alma en la Gloria al entrar en ella, como buen cristiano que era, le respondió el de Zúñiga, alargándole la mano e hipando las palabras en el estertor agónico: "Atame... un hilo al dedo... meñique... para que... me recuerde". Y expiró.

Este rasgo, horro seguramente de toda intención filosófica, tiene, no obstante, claro parentesco con el humorismo de aquellas respuestas con que filosofa Torres Villarroel ante el profético memento de *Morirás...* Y contesta D. Diego: "En haciéndolo una vez, no me lo volverás a decir otra", y cuando el fatal aviso se repite, al inexorable *Morirás* responde, por último, con un guiño socarrón: "Pues, por si no nos volvemos a ver, adiós, amigo".

Sí. Este es el mismo tono del ¡*Adiós, amigo!* con que, empleando otras pala-

(1) ANGEL GONZÁLEZ PALENCIA: *Del "Lazarillo" a Quevedo*. — II. El Mayorazgo de D. Francés de Zúñiga.



bras, se despidió de esta vida el bufón del César. Nada tiene que ver la postrera ironía lúgubre de D. Francesillo de Zúñiga con las bufonadas tétricas de otros famosos "hombres de placer" de la Corte española que retrató Velázquez. D. Francesillo se moría y aún aleteaba su ingenio son viveza: nada funerario había en él; fué el contraste dramático del momento aquel en que se encontraron los dos viejos amigos, cofrades de la misma hermandad del ingenio regocijado, lo que dió acento fúnebre a la ocurrencia maliciosa del moribundo. Las palabras en sí nada tienen de siniestro, ni la idea que expresan tampoco, y, sin embargo, la frase tiene una punzante trascendencia, de sarcasmo macabro, tanto por la ocasión en que se pronunció como por responder con tal agudeza a la clase de petición que se le hacía. La de su amigo Ayala sí que era una intención de ultratumba, un modo de buscarse fiadores espiritales allá en el misterio de la otra vida; pero Zúñiga replica, con un regate ideológico, lleno de sorna; sitúa la cuestión en terreno firme, aquí en el suelo, y sólo accede a que su compromiso tenga atadura en este mundo, esto es, en su dedo meñique que se queda en nuestro valle de lágrimas. El alma volará libre de ataduras. "El alma sólo es de Dios."

No es de prosapia española el pacto mefistofélico de hipotecar el alma, como el doctor Fausto. Ciertamente éste se salva, al fin, pero no pone nada de su parte para ello, y sólo debe su redención al abnegado amor de Margarita, mientras que los españoles endiablados (no el Burlador de Sevilla y Don Félix de Montemar, pero sí el Licenciado Torralba, el Estudiante Lisardo o Don Juan Tenorio), aunque ayudados por amor de mujer, son ellos mismos los que se redimen gracias al dolor de contrición de su último momento. Y así dejan burlado definitivamente al Demonio, a quien ya engañaban desde que sellaron tratos, pues, quién más quién menos, hizo la cruz con disimulo encima de su firma para conjurar el maleficio satánico con ánimo de no cumplir el pacto. La libertad de su espíritu la defiende el español contra todos los poderes de la tierra y del infierno. Ni al rey ni al mismo Lucifer rinde nadie, en esta dramática y teológica España, ni un solo adarme del patrimonio de su alma, desde el lugareño Alcalde de Zalamea hasta el cortesano Conde de Benavente.

Aun pintando a un personaje extranjero y pagano, nuestros autores clásicos le infunden aire español, como hace Calderón con el hechicero Cipriano, de *El mágico prodigioso*, al zafarse del compromiso diabólico que adquirió para lograr el amor de la cristiana Justina. Se convierte a la fe de su amada el nigromántico Cipriano, y se dispone al martirio en su compañía, exclamando:

*Quien el alma dió por ti,  
¿qué hará en dar por Dios el cuerpo?*

Puede ocurrir que un libertino, esclavo de vicios e impiedades gran parte de su vida, hasta en su lecho de muerte se mantenga recalcitrante, con alardes de satanismo, que le ofrecen tema para bromear a costa de todo lo humano y lo divino..., pero sólo mientras le quedan esperanzas de vencer su enfermedad, pues al perderlas se rinde y reconcilia con la religión en que se crió. Y éste fué el caso de un popular prócer de mi pueblo (llamábanle por antonomasia *el Barón*), cuya vida tejida entre aventuras guerreras de las campañas carlistas y galanteos culpables al margen de sus deberes conyugales, amén de pintorescas trapisondas políticas,



le acarreó la infelicidad en su matrimonio y al fin le distanció de toda práctica religiosa. (Quede bien claro, a pesar de lo dicho, que no debe confundírsele con ningún *dandy* a estilo del Marqués de Bradomín, pues ni era afectado y sutil, sino muy natural y fresco, ni presumía de elegancia atildada; antes demostraba cierto desaliño garboso y señoril a un tiempo.)

Cuando, postrado por su última dolencia este contumaz "requeté" empecatado, algún amigo oficioso—ayudando a los parientes en la misericordiosa tarea de catequizarle—le amonestaba para que recibiese a un sacerdote y se arrepintiese de su vida de escándalo mediante una buena confesión, exclamó:

—¿Para qué? ¿Para que Dios me perdone y me lleve al Cielo? ¿Y qué haré allí? ¡Aburrirme entre todas las personas gazmoñas que he conocido en este mundo! ¿Habré de reconciliarme y de padecer el hastío eterno al lado de mi mujer? ¡Bah! A otro perro con ese hueso. Prefiero ir al infierno, donde estaré más divertido: allí encontraré seguramente a todas las mocitas y a todos los amigos de mis jaranas y de mis noches alegres...

Así se mantuvo... hasta que se convenció de que no se levantaría ya de la cama. Entonces accedió.

Con parecido humorismo a este de mi paisano *el Barón* bromeaba el opulento financiero catalán Excmo. Sr. D. José M. y B., rechazando, de antemano, ciertas posibles compañías de ultratumba, por indeseables. Trataba el banquero de elegir sitio adecuado para construir su panteón familiar, y el arquitecto le recomendaba determinado ángulo del cementerio general de Barcelona, a lo que contestó el interesado:

—¡Ahí, nunca! En ese cementerio no quiero estar de ninguna manera: hay demasiada gente enterrada allí y me asusta tanto mareo en la otra vida... Además, tan cerca del mar no conviene a mis huesos... ¡con lo que les duele la humedad!

Y por eso decidió construirse el panteón en el pequeño y alegre cementerio de uno de los barrios arrabaleros de la ciudad, encumbrado ya en la montaña.

El absurdo cómico originado, también como en este caso, por una previsión de ultratumba, pero de otro orden, se revela en la graciosa caricatura de Xaudaró del *féretro de matrimonio*.

Conocidas son innúmeras anécdotas de este género en que luce su ingenio macabro tal o cual personaje de nuestros siglos de esplendor, y raro es el libro de aquellas épocas que no recoge alguna, no ya sólo en los centones y anecdotarios de Timoneda, Garibay, Zapata, etc.—donde los episodios y chascarrillos no siempre son verídicos aunque lo aparenten muchas veces con citas de lugares conocidos y de nombres históricos—, sino en páginas de más rigurosa dignidad literaria. Cuenta Feijóo que el P. Redín, benedictino, maestro en el monasterio de Oña (y hermano del famoso almirante capuchino Tiburcio, el que retratado por Fr. Juan Rizi nos mira con ceñuda arrogancia desde su lienzo en el Museo del Prado), era hombre de extraordinario humor. Tanto que, aun a punto de irse de este mundo, con todos los Sacramentos, y aguardando por instantes la muerte, como viniera a despedirse de él cierto padre predicador jubilado y muy latoso, diciendo que tenía permiso del abad para predicar el sermón de sus honras, le contestó el maestro Redín:

—Pues me alegro de estar entonces muerto; con eso no oiré el sermón.

Esta respuesta, que equivalía a endosar a los supervivientes la monserga del



predicador, está en consonancia con la divulgada frase de Quevedo contestando a su confesor, que le exhortaba en su lecho de muerte a dejar consignada en su testamento una cantidad para los gastos de los músicos de su entierro:

—La música páguela quien la oyere.

Hasta nuestros días se conserva el tipo de español que a las puertas de la agonia aún afila su ingenio en bromas escatológicas, pero sin sombra de impiedad. Magnífico ejemplo de esta castiza actitud es el del hidalgo moguereno Don A. de B., quien ya en trance mortal se acordaba de los amigos que le habían precedido en el viaje sin retorno. De improviso tuvo una feliz ocurrencia; llamó a un criado suyo y ordenóle que fuese a visitar a cierta viuda:

—Dile a D.<sup>a</sup> Esperanza, de mi parte, que si quiere algo para su marido se dé prisa en decírmelo, porque no tardaré en ir a verle.

¡No es para repetido el sofión con que la llorosa viuda, enojada por el zumbón convite, despidió al mensajero!

Pues el mismo humorista moribundo, enterado de que en su propia calle había otro enfermo que se había agravado súbitamente y se hallaba ya en colapso, exclamó riéndose:

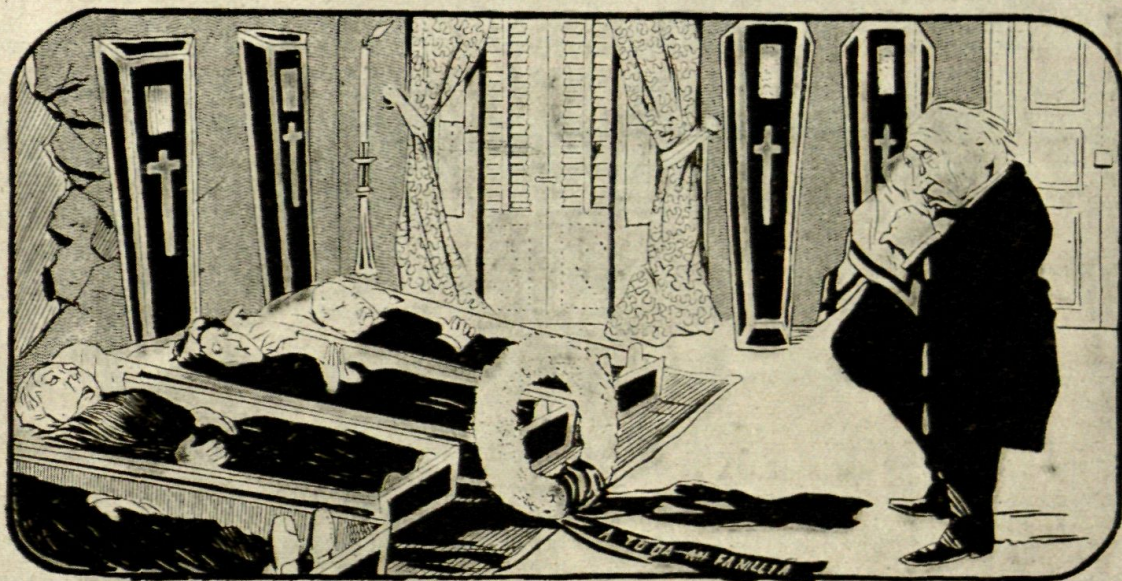
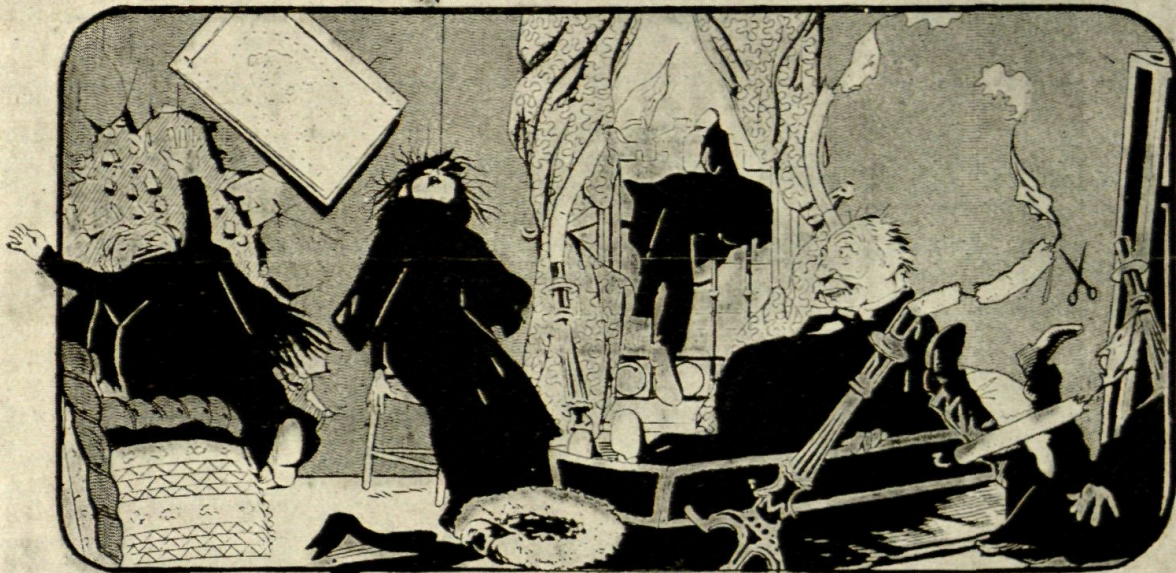
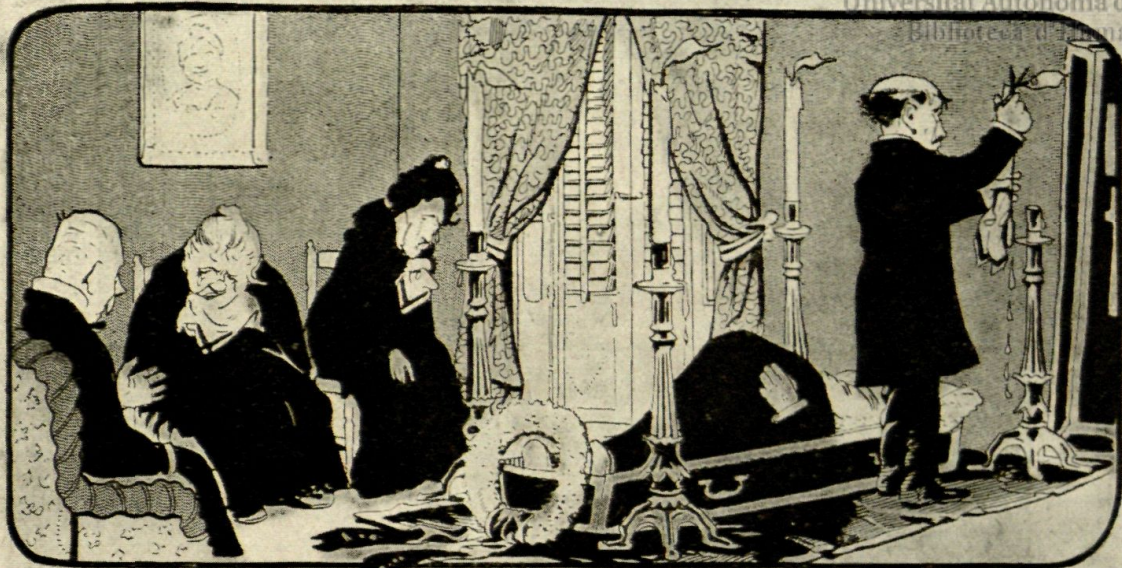
—Id a decirle que se espere un poco; que no corra tanto, y haremos el viaje juntos, porque yo no puedo apresurarme: me ahogo.

Estas chispas del espíritu regocijado en la augusta hora postrera, esta auténtica sonrisa ante la muerte, son indicio de una serenidad de conciencia patrimonio del alma religiosa. La alegría trascendente es una conquista cristiana. Antes de nuestra Era, el mundo sólo siente una alegría de euforia, de puro gozo fisiológico, cuando es capaz de sentir alegría. En la gentilidad, son motivos sensuales los que provocan la risa hasta en los pueblos cuya cultura se considera, vulgarmente, informada por un concepto alegre de la vida, como en la civilización helénica. Pero la alegría desaparece ante la muerte. A pesar de representarla, comúnmente, como un mancebo—*Thanatos*—, a los ojos de los griegos aparece sin ningún signo jovial. En los epitafios que se conservan se ve cuán profundamente elegiaca es la idea pagana de la muerte.

(Copia Ramón Gómez de la Serna, en su precitado libro, este epitafio anónimo de lápida griega: *Aquí yace el rumor del viento, que pasó esparciendo perfume, calor y simientes en el vacío. ¿Puede darse más lírica expresión de la inania de una vida humana? Esta, ¿de quién fué? ¿De un maestro? ¿Algún orador? ¿Un poeta? ¡Tanto da! Cualquiera capaz de haber hecho algo bello—e inútil—en su vida. Inutilidad de las semillas caídas en el predregal de la parábola evangélica, pedregal que acaso extienda su aridez por todo el mundo, a juicio del griego que filosofó redactando este epitafio. Inutilidad también de toda lucha con el Destino, que al fin desemboca fatalmente en la última palabra del epitafio: en el vacío. Es decir, que lo que en vida fué un rumor vano acaba en el silencio de la nada. Desconsolador corolario.)*

Por otra parte, en el pueblo judío, y en todos los antecedentes del cristianismo, la Muerte es triunfadora perpetua. En la literatura hebrea predominan los temas de lamentación y de terror ante la Muerte, "la región de las sombras, tierra espantosa de confusión, tinieblas de noche oscura", al decir de Job. Los Trenos derraman sus voces lúgubres por todas partes, hasta entre las alabanzas de los Salmos, y si, por excepción, en el *Cantar de los Cantares* o en el *Libro de Ruth* surge la nota idílica, su alegría no rebasa del júbilo erótico.





*Un drama de Ibsen, por KARIKATO.*





PAOLO VINCENZO BORROMINO, llamado "El Borromino" (1756-1839).—  
*Escenas macabras. Iglesia de S. Grata, Bérgamo.*



Han de llegar los Evangelios para que se revele con la solemnidad de un documento sagrado la alegría espiritual que anima al creyente e ilumina su fe desde que vió resucitar a Nuestro Redentor, en cumplimiento de las profecías. Quedó con ello la Muerte definitivamente condenada a muerte, sentencia que se cumplirá al final de los tiempos, cuando tenga lugar la prometida resurrección de la carne. "Y la enemiga muerte será destruída la postrera", dice San Pablo en su Epístola I a los Corintios.

Por eso la alegría del cristiano es trascendente; porque su fuente está en El, de quien dijo Chesterton, en las páginas últimas de *Ortodoxia*:

"La alegría, que era la pequeña publicidad del pagano, se convierte en el gigantesco secreto del cristiano... Los estoicos antiguos y modernos se jactan de esconder sus lágrimas. Pero El nunca las ocultó... Algo ocultaba, sin embargo:

Los solemnes superhombres y los diplomáticos imperiales se jactan de disimular sus indignaciones. El no disimulaba las suyas... Algo ocultaba, sin embargo:

A veces discurro que ese *algo* era Su alegría."

Y así como San Pedro ordenaba alegrarse en el sufrimiento, cuando se padecía por ser cristiano, "porque ello era bienaventuranza", San Ignacio de Antioquía, escribía a los fieles de Roma, en vísperas de su martirio: "Dejadme ser pasto de las fieras por las cuales me será dado gozar de Dios...; acariciadlas más bien, a fin de que sean mi sepulcro... Os escribo vivo y deseando morir..." (¡Sublime ansia de un morir para vivir, que, siglos después, la mística española, desde Escrivá a Santa Teresa y San Juan de la Cruz, sabrá cantar bellamente: *Vivo sin vivir en mí — y tan alta vida espero — que muero porque no muero!*)

Con esta alegría solían ir los mártires cristianos al anfiteatro, como si acudiesen a una fiesta. En las "Actas proconsulares" consta con qué abundancia agradecían a Dios la merced del martirio, cuando se les condenaba a sufrir mortales suplicios, y así lo atestigua también Eusebio de Cesárea, en su *Historia Eclesiástica*, con las siguientes palabras (libro VIII):

"Entonces hemos contemplado la constancia, la virtud verdaderamente divina y el celo de los que creían en Jesucristo, Hijo de Dios.

En efecto; apenas se pronunciaba la sentencia de muerte contra los primeros, de lugares diversos corrían otros al tribunal del juez declarándose cristianos, sin preocuparse de los terribles peligros, de los tormentos de varias clases a que se exponían; antes bien, hablando intrépidos, con franqueza, del culto que debía darse a Dios creador del mundo, recibían con júbilo, con sonrisa, con alegría, la extrema sentencia de muerte, y asimismo cantaban himnos y daban gracias al mismo Señor hasta el último suspiro."

Una voz de hoy ha dicho: "Yo no he podido sentir nunca hacia los mártires admiración, sino envidia." Al hablar así, se comprende que Ortega y Gasset—espíritu religioso, pese a sus *laicismos heterodoxos*—considere que la vida no se alcanza en plenitud hasta no sentirse subyugado por un ideal por el cual quisiéramos morir. Y así dice: "La muerte regocijada es el síntoma de toda cultura vivaz y completa."

Y esta muerte regocijada, este arte de bien morir con la sonrisa en los labios, es el privilegio inmarcesible de los verdaderos cristianos: "Trata ahora de vivir de modo que en la hora de la muerte puedas más bien alegrarte que temer", nos aconseja



seja Kempis (1), porque es "bienaventurado el que tiene siempre la hora de la muerte delante de sus ojos y se dispone cada día a morir".

Pero esta disposición para recibir la muerte no es la necrofilia tétrica del suicida, sino que ha de ser un otorgamiento de buena conformidad; ha de esperarse su llegada sin sobresaltos ni sufrimientos, pues "todo el que tiene verdaderos deseos de servir a Nuestro Señor y huir del pecado no debe en modo alguno atormentarse con el pensamiento de la muerte" (2).

Los mártires que en el circo se ofrecían a las fieras con sus cánticos, para adelantar así el momento de su propio suplicio, ¿sonreían a la muerte? No; sino a la otra vida, en donde ya se consideraban gozando de las eternas bienaventuranzas. Con encendido verbo eternizó San Juan de la Cruz, en su *Cántico espiritual* (XI, 10), este cristiano afán del más allá:

"No puede ser al alma que ama amarga la muerte, pues en ella halla todas sus dulzuras y deleites de amor. No le puede ser triste su memoria, pues en ella halla junta la alegría..."

Y esta acendrada virtud heroica, señalada por el Santo como propia del alma cristiana, es íntegramente peculiar del alma española, puesto que "el catolicismo... es consustancial con la idea misma de la Hispanidad. Esto lo siente con profunda e inequívoca evidencia todo español" (3). Acierta García Morente a resumir en tal afirmación la característica religiosidad ingénita en todo español—"sépalolo o no"—, y que se pone de relieve en todas las doctrinas históricas de nuestro pueblo, desde la remota de San Isidoro a la modernísima de Menéndez Pidal (4). Por tal razón, pocas páginas después de la citada, categoriza García Morente: "La concepción hispánica de la vida es trascendente, y el... hombre español pone como fin de la vida la salvación eterna." He aquí ya el enlace de esta consecuencia con las transcritas palabras de San Juan de la Cruz; el propio García Morente nos suministra el vínculo: "Y esta manera de considerar la muerte y la vida viene a dar la razón, en último término, de las particularidades que ya hemos enumerado en el carácter del caballero español... Lejos de temer a la muerte, la aceptará con alegría, porque ve en ella el ingreso en la vida eterna."

La coincidencia en la misma idea, encerrada casi en la misma o parecida frase, se deslía en nuestros autores con la reiteración de un tópico: No necesitamos insistir para demostrar la certeza de aquella cualidad española. Así, esta aparente ansiedad por la muerte, que es, en su esencia, una aspiración de vida, de eternidad, se reviste en nuestro temperamento nacional del estoico desprecio a la muerte que florece en tantos ejemplos de burlesca indiferencia ante su llegada, como hemos visto. Podríamos decir que, por misteriosa paradoja, el genio español, íntimamente religioso, mientras prepara con una oración el alma para su vuelo, deja su cuerpo en el mundo despidiéndole con una chirigota.

Las palabras de Unamuno, en la *Vida de Don Quijote y Sancho* (cap. VIII), nos ofrecen el más fiel corolario para cifrar nuestra tesis: "¿Y cuál ha sido el más entrañado resorte de nuestro pueblo español sino el ansia de sobrevivir, que no a otra cosa viene a reducirse lo que dicen ser nuestro culto a la muerte? No, culto a la muerte, no; sino culto a la inmortalidad."

(1) *Imitación de Cristo*, lib. I, cap. XXIII.

(2) SAN FRANCISCO DE SALES: *Tratado del Amor de Dios*, v. XII.

(3) M. GARCÍA MORENTE: *Idea de la Hispanidad* (Espasa-Calpe, S. A.).

(4) *Los españoles en la Historia* (Introducción a la "Historia de España", Espasa-Calpe, S. A., 1947).



Con tales conceptos rima en perfecto acorde la significativa elocuencia del grito ritual de "¡Viva la muerte!" con que los legionarios del Tercio español, haciendo suya una frase paradójica de su heroico fundador, corean sus canciones de guerra, entre alegres donaires y piropeando a la Muerte como a una novia.

Y éste, precisamente, es el secreto del arte de bien morir con la sonrisa en los labios...

#### IV

#### ESTÉTICA DE LO ANTIESTÉTICO.

La contemplación de la belleza nos produce una emoción placentera. La alegría que engendra esta emoción se refleja en la sonrisa y muchas veces tiene un valor intelectual, pero siempre un valor espiritual, en contraste con la alegría fisiológica que desborda en los regocijos populares, de la que nace la risa provocada por el ejercicio de los juegos corporales, sean o no deportivos, entre mozos y mozas, o cualquier otro motivo de júbilo jovial. Esta risa al aire libre, eufórica y despreocupada, es una risa sensual, limpia, espontánea manifestación del gozo de una vida saludable que no frunce repliegues en donde se agazape—bien escondidita para saltar al menor descuido—ninguna intención maliciosa de orden intelectual.

Si nos vemos colocados ante una fealdad reaccionamos unas veces con asco y otras con risa, según la fealdad sea repugnante o chusca. Esta última clase de fealdad es la típica de las cosas o naturalezas deformes, que, animadas por cierta expresión graciosa, constituyen imágenes caricaturescas. La proyección de figuras de esta índole en obras de arte, por virtud del ingenio, da lugar a la literatura burlesca o al dibujo regocijado, que mueven nuestro ánimo también con risa intelectual, pero llena de maliciosos ecos. Y estos ecos maliciosos son las voces ficticias del humor que remedan irónicamente, engañosamente, desde una lejanía recóndita en nosotros mismos—en nuestro sentido crítico—, la franca y veraz explosión de la risa externa, para mistificarla. Porque es muy cierta la observación de Gómez de la Serna de que "el humor hace pariente de la mentira a la verdad, y a la verdad de la mentira". Según esto, en toda caricatura ha de admitirse, como ingrediente, una cierta proporción de falsedad que no llegue a ocultar totalmente la verdad en que se apoya, desfigurándola con sus exageraciones. No será caricatura la que no conserve una reminiscencia del modelo real, un algo del parecido, en virtud del cual surte la intención satírica en el dibujo o en la literatura, y hasta en la música extravagante.

Pero esta caricatura, producto del ingenio que maneja lo feo como factor artístico expresivo de comicidad, no es la única fuente de regocijo de este orden. También en la Naturaleza existen, como hemos dicho, deformidades auténticas capaces de hacernos reír, pues así como aceptamos la existencia de arquetipos de belleza que nos llenan de goce estético, hemos de admitir la realidad de arquetipos de fealdad susceptibles de proporcionarnos el goce burlesco en determinadas circunstancias. Se resiste Lessing a considerar lícito en arte, y sobre todo como asunto de la poesía, el empleo de la fealdad, por su propia naturaleza, y, sin embargo, la ad-



mite como recurso para compensar la falta de emociones agradables, pues sirve para crear ciertos sentimientos complejos como son lo ridículo y lo terrible. Ahora bien, "¿puede servirse la pintura de la fealdad de las formas para llegar a lo ridículo y a lo terrible...? No me atreveré a responder resueltamente: No" (1).

Nosotros, españoles, dijimos resueltamente: Sí. Arquetipo de fealdad, el esqueleto, imagen alegórica de la Muerte, es la máxima expresión caricaturesca con sólo atribuirle algún signo de vida. Me basta recordar mis tiempos de bachillerato y las travesuras escolares, cuando mis condiscípulos se reían haciendo bailar el esqueleto del aula de Fisiología, o simplemente el efecto cómico de colocarle un pitillo humeante en la desdentada boca, y en las manos huesudas, cruzadas en ademán de rezo, un ramillete de las flores silvestres que llevábamos para el repaso de Botánica, a fines del curso.

Agustín de Foxá, en su loa póstuma a Solana, establecía la diferencia entre la "dura Muerte española, de sábana y guadaña..., o de aquella otra, francesa, de delicado esqueleto con zapatos de baile de tisú de plata, pompón rosa, y una flor sobre el hueso del esternón". Contémplese el dibujo *Fandanguillo de Almería*, de Carlos G. Rajel (irónica radiografía de una bailarina), y se advertirá que todo su macabro humorismo nace del valor caricatural adquirido por el esqueleto al adornarse con prendas impropias de él, y moverse como si aún tuviese vida. Análoga observación hacemos ante los grabados de Holbein de la *Danza de la Muerte*, aunque la intención de éstos no sea producir un efecto cómico, sino alcanzar una ejemplaridad moral. La sonrisa que en nosotros pueda provocar la contemplación de estas imágenes de la Muerte tiene un sabor amargo. Es como si una escena cómica se pusiera de repente seria, pues tan lejos de regocijo está el espíritu irónico del dibujo de Rajel como las "alegrías" rituales del cante flamenco más castizo. Son sinceras confesiones dramáticas expresadas, paradójicamente, con un lenguaje que quiere ser gracioso... y está cargado de patetismo, lo mismo en los gorgoritos de la copla popular que en los arabescos del lápiz del artista: en el fondo de todo hay un guiño de sarcasmo, burlón quizá, pero al exterior se asoma con crespón de luto.

Muy al contrario de este efecto es el que obtiene el espíritu francés cuando caricaturiza escenas en que interviene alguna imagen de la Muerte, pues les da un sesgo filosófico que anula toda posibilidad jocosa, y a pesar de esta ambición, si el dibujo no nos arranca la sonrisa, se la tributamos al evidente fracaso cómico de su autor. Tal ocurre en la un día celebrada página caricaturesca de Willette, *Concurso de belleza*, donde, ante los cuerpos desnudos de cuatro mujeres erguidas como estatuas en sendos pedestales, un esqueleto vestido de torero triunfa con su espada al revuelo del capote. El pie lleva esta leyenda: "El primer premio de Belleza es Ella... la Muerte."

La sentenciosa frase que, con saborcillo pedantesco, comenta el dibujo, si incubó, al pensarla, pretensión burlona, ésta abortó repudiada por su misma audacia alusiva a la grandeza fatal de los *Triunfos de la Muerte*. La alcurnia estética—incompatible con lo caricaturesco—que tienen las manifestaciones artísticas famosas del *Triunfo de la Muerte*, hace que rechacemos por mezquina aquella alegoría humorística. No por eso condenamos, como si fuera una herejía artística, cualquier interpretación poética de la Muerte, concibiéndola con los atributos de

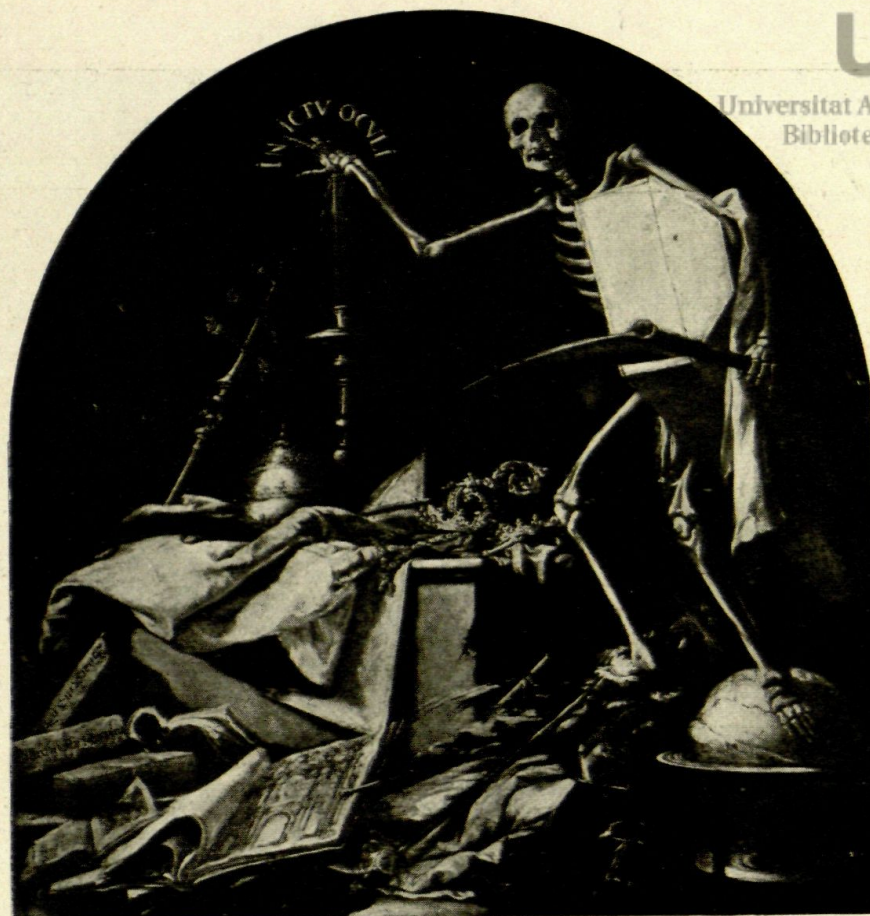
(1) LESSING: *Laocoonte*, cap. XXIV.





GOYA.—*El entierro de la Sardina*. (Academia de San Fernando.)





VALDÉS LEAL.—*In ictu oculi.*



VALDÉS LEAL.—*Finis gloriae mundi.*  
(Cuadros de la iglesia del Hospital de la Caridad, en Sevilla.)



bondad, belleza, etc. (y lejos, por lo tanto, de su imagen familiar a nuestros ojos, compendio de fealdad y pavora), a condición de no tratar de producir, bajo este aspecto, equívocos irónicos de mal gusto

En su poema escénico *Las Cortes de la Muerte* presentan a ésta sus autores —Micael de Carvajal y Luis Hurtado— como una Soberana casi piadosa e indulgente, que juzga a los humanos, no con despótico rigor, sino con maduro juicio después de oír a los Santos asesores que rodean su trono y que unas veces son abogados de los pecadores y otras implacables fiscales de sus vicios. Y estas edificantes *Cortes de la Muerte* que en el siglo XVI llevaban las farándulas de aldea en aldea por los polvorientos caminos de España—y en uno de ellos da con su carreta Don Quijote, como todo el mundo sabe (1)—, van esparciendo por los pueblos una ascética moralidad de la Muerte, como maestra de la vida, con un concepto que nada tiene de horrible. Y aún admitimos más: las líricas evocaciones de la Muerte, que han cautivado la fantasía de los poetas, viéndola como una belleza hermana y hasta vencedora del Amor, "hijos gemelos del Destino", según Leopardi (*fratelli a un tempo stesso Amore e Morte — inggeneró la Sorte*), o deidad primaveral, como en los versos de Rubén Darío, radiante de juvenil hermosura, que en el *Coloquio de los Centauros* triunfa coronada de rosas (*y a sus pies, como un perro, yace un Amor dormido*), son tan lícitas como los demás versos que ofrendan ante el altar del mito dual de *Morsamor*, desde nuestro clásico Ausias March hasta el moderno Anatole France, o Shelley, o Rilke, o Goy de Silva.

Mas esta inefable ilusión de poetizar la muerte no admite interpretaciones frívolas. Bien está en la región de la idea, de la pura intuición artística, concebir la imagen de la Muerte como un símbolo bello, pero no es aceptable la caracterización grotesca de este símbolo bello. La muerte de un héroe es bella: en el lenguaje de la alegoría puede representársela con cuanta sublimidad se conciba, pero es vituperable tratar de parodiarla con figuras ridículas. ¿Quién aplaudiría una mofa de los mártires cristianos en el circo o de los numantinos entre las llamas de su ciudad?

La belleza de la Muerte es sólo accesible a la Poesía.

La usual representación gráfica de la Muerte—el esqueleto humano—, arquetipo de fealdad, puede despertar en nosotros desde el profundo escalofrío del pavor hasta una mueca risueña, según aparezca con majestad impasible su imagen escueta o se la mueva con ademanes animados de vitalidad: lo absurdo es pretender, como Willette, que una caricatura macabra simbolice el compendio de la

(1) Con semejantes personajes a los de esta aventura de Don Quijote compuso Calderón la graciosa *Mojiganga de la Muerte*, en la que un caminante (que se tumbó al sol, a "dormir la mona") cree alucinación de su borrachera la presencia en pleno campo de las sobrenaturales figuras de la Muerte, Demonio, Angel, etc., con que aparecen allí disfrazados los farantes de una compañía cuyo carro ha volcado en su camino. Es un reiterado sobresalto el sucesivo encuentro del cuitado viandante con tan imponentes tipos y sobre todos ellos con el muy espantable de la Muerte que le persigue armada de guadaña. Pero cuando el infeliz se cree ya perdido, ella le reclama la bota de vino que el caminante llevaba para alivio de su cansancio, se la empina glotonamente, y el caminante dice:

*Me huelgo  
que la Muerte beba y viva,  
porque no me digan luego  
que mata el beber.*

Aceptando la invitación del Demonio: "¡A la salud de la Muerte, bebamos todos!", la bota pasa de mano en mano hasta quedar enjuta.

En esta burlesca pantomima, a pesar de su título, el *sentido cómico de la Muerte* queda difuso en la situación equívoca donde todos los faranduleros revelan pronto su humana condición. Con ello, el valor representativo de cada personaje se desvanece y, en la sana jovialidad de la pieza, no llega a prevalecer un verdadero humorismo macabro.



Belleza, pues instantáneamente queda frustrada la comicidad de la estampa, mientras también su ambición filosófica se degrada en el ridículo.

El reverso de esta vana interpretación de la Muerte, como triunfadora, nos lo ofrece, con toda la elocuencia de su acierto, incluso en el logro feliz de sus rasgos irónicos, el original e ingenioso *Triunfo de la Muerte* decorado en estuco en la capilla de los Benaventos, de la iglesia de Santa María, en Rioseco. Sólo tres personajes constituyen la escena: Adán y Eva, que caminan cariacontecidos al salir expulsados del Paraíso por haber pecado, y la Muerte, que les espera con semblante risueño y tañendo una guitarra. Es, quizás, la única mueca de la Muerte, de las que pretenden reír, que tiene expresión alegre, sin equívoco sarcástico. Es una muestra de *fea y con gracia*, a la española, así, con toda franqueza y ajena a impropias pretensiones de belleza. Lo feo hay que reconocerlo en toda la verdad de su fealdad, libre de afeites para embellecerlo, porque redundan en mayor monstruosidad. Las interpretaciones realistas de un tema o de un modelo naturalmente feo, al traducirse en obra de arte, pueden producir una obra bella, ya que la "belleza artística—según Kant—no es una cosa bella, sino la bella representación de una cosa".

Así, pues, si lo *feo natural* puede reproducirse bellamente, existirá una "estética de lo feo"; esto es, tendremos la paradoja de una "estética de lo antiestético", ya que por definición académica *antiestético* es lo "contrario a las leyes de la estética: feo". De aquí las modernas teorías sobre el *feísmo*, que en realidad no son tan modernas, pues si bien cuenta muy poca edad, por ejemplo, el ensayo de Sánchez de Muniain, *El goce estético de las realidades no bellas* (1), ya en el siglo XVIII habló del tema Esteban de Arteaga, en su tratado sobre *La Belleza ideal*, diciendo que "lo bello en la Naturaleza no es siempre lo bello en las Artes", y Hegel: "La necesidad de lo *bello en el Arte* brota de las imperfecciones de lo real", a lo que Lessing opone un sutil distingo: "La pintura como medio de imitación puede producir la fealdad; la pintura como arte no la producirá."

Pero antes que ellos, en nuestro Siglo de Oro, la pluma de Bartolomé Leonardo de Argensola escribió, en los tercetos de una *Epístola*, "que es belleza tener algo de feo".

Traducidos a las artes plásticas estos aforismos, son la justificación estética del *bodegón* o *Naturaleza muerta*, en cuyos temas se eligen como modelos de interpretación artística objetos no sólo vulgares, sino groseros, y algunas veces hasta nauseabundos. El bodegón va desde las pintorescas chabacanerías de Gauguin o Cézanne, en contraste con las sensuales suntuosidades y abundancias de Pereda, Loarte, Snyders o Teniers, hasta las sublimidades terroríficas de Valdés Leal. Entre ambos extremos está Solana, que achabacana lo sublime cuando cultiva la pintura que Palomino calificó de "género inanimado".

Los lienzos del Hospital de la Caridad, de Sevilla, en que Valdés plasma, a modo de *bodegón ascético* (valga esta denominación para indicar el valor conceptual del tema del cuadro y no para su aspecto pictórico), una verdadera "naturaleza muerta", son de la más alta estirpe estética y ética, puro y típico producto de nuestra centuria barroca en cuyo clima nació el bodegón, propiamente tal, así en la pintura como en la poesía. Nos enseña Menéndez y Pelayo, en su *Historia de*

(1) Publicado en "Revista de Ideas Estéticas", núm. 8 (págs. 3-18), año 1944.



*las Ideas Estéticas*, al hablar de los "tratadistas de artes plásticas de los siglos XVI y XVII", con su copia de ejemplos literarios y referencias pictóricas, cómo se reflejaban en imágenes y en gustos los barroquismos de las letras sobre las artes y recíprocamente. Y basta leer en los ensayos de Guillermo Díaz Plaja sobre *El espíritu del Barroco* las estrofas pintorescas de Argensola, Soto de Rojas y Fr. Plácido de Aguilar, a modo de poéticos bodegones, para convencerse de la correlación evidente entre los cuadros de frutas, hortalizas y cacharros, y las descripciones golosas de manjares y ágapes en que se complacen los poetas de la época, que ya no tienen a mengua versificar sobre escenas de cacerías y temas domésticos.

*Las Soledades*, de Góngora, nos ofrecen magníficos cuadros venatorios y visiones de la Naturaleza recargada de flores y frutos, y también Lope de Vega vierte sobre sus epístolas y poemas la cornucopia barroca, y el *El Isidro* celebra el frugal yantar del Santo con versos que, salvo el regodeo epicúreo de Baltasar del Alcázar, recuerdan los de *La cena*, de éste, en la sobria descripción de la calidad de los manjares y del menaje humilde de la mesa. Todo este interés por lo consuetudinario se revela también en el teatro barroco, y—según atribución de "Azorín"—es Tirso de Molina quien lo introduce en la escena, creando el gusto por el ambiente de la vida íntima del hogar y complaciéndose en sembrar el léxico de voces vernáculas, nombres propios de utensilios caseros, y reconociendo con ello valor estético a tantos objetos vulgares hasta entonces desdeñados por feos.

Espigando en la literatura anterior al barroco encontraremos, sin duda, mención de los trebejos del cotidiano vivir—aperos de labor y toda clase de herramientas de trabajo, indumentos, muebles, vajillas, armas, etc.—; pero ni Fr. Antonio de Guevara, Fernando de Rojas, etc., ni Juan Ruiz, ni Berceo, ni los juglares, dan a sus citas de objetos y abalorios más importancia que a una simple minuciosidad de inventario. Estos datos han servido luego para fijar fielmente una realidad histórica y permiten reconstruir hoy ambientes añejos con sus usos y costumbres, pero entonces no se allegaron para componer artísticamente eso que llamamos un bodegoncillo. Aquellas enumeraciones de mercaderías y pertrechos usuales carecieron de toda estima de orden espiritual, esto es—dicho con palabras de Muniain—, no hubo "goce estético de realidades no bellas".

Y a semejante conclusión llegamos en lo plástico si recordamos que antes de las fealdades barrocas existieron las gárgolas góticas, los relieves en los capiteles románicos y ciertas monstruosas deidades paganas, cuyas horrendas morfologías se inspiran en un criterio adverso a su propio feísmo, puesto que tienden a una virtualidad satírica y no son imágenes de la realidad viva, sino símbolos abstractos de un valor moral. Ninguna de estas representaciones artísticas de "conceptos feos" está realizada con el deleite moroso de la conciencia estética barroca.

En el hombre barroco, por el contrario, había una fiel congruencia entre los distintos lenguajes expresivos de las Artes para exaltar y redimir *lo feo* del inmisericorde menosprecio que sufría. Así, a las *Postrimerías*, o el *Triunfo de la Muerte*, de Valdés Leal, en pintura, corresponde como un eco ideológico aquel verso de la *Fábula del Minotauro*, de Jerónimo de Cáncer, afirmativo de "que también en lo horrible hay hermosura".

Porque la estimación de lo feo como factor estético se debe, en verdad, a la valoración barroca del Arte, no del Arte como invención, sino como reflejo de la vida; y ya vendrán luego los románticos a estimar las fealdades, no transfundidas



de los temas vitales al Arte, sino directamente amadas en la propia vida como estigmas merecedores de redimirse por la compasión. Dentro de este concepto estimativo, variable con nuestro estado de ánimo, hemos de situar la doctrina de Sánchez de Muniain antecitada, que pone de manifiesto cómo—según estemos tristes o alegres—”un mismo objeto nos gusta estéticamente unas veces y nos desagrada otras, siendo físicamente el mismo en ambos casos”. ”Nosotros podemos volcar dentro del objeto más ruin el contenido casi infinito de nuestro aprecio estético.”

Parece como si las pascalianas ”razones del corazón” vinieran ahora a regir las normas estéticas promulgadas por los clásicos para recreo y servicio de la inteligencia. Toda belleza, para serlo según este nuevo gusto, ha de ungirse de humildad, haciéndose perdonar el pecado de ser bella.

Dice Eugenio d'Ors, en su *Cézanne*, que, por la indulgencia romántica, ”la belleza de la fealdad y del horror entran triunfalmente en las Artes, a la misma hora en que entra triunfal en la literatura lo que se llamaba *sublime de mala voluntad*. A la obra de Schiller o de un Byron, que vindican poéticamente al bandido o al corsario, corresponde la de un Delacroix, en que puede convertirse en centro estético de una composición, en rivalidad con el Emperador mismo, un apestado de Jaffa; Baudelaire supo ver esto muy exactamente: su concepción del arte romántico está en ello cifrada precisamente”.

Pero siglos antes de que esto ocurriera allende el Pirineo con la erupción del romanticismo, ya en España había pintado Valdés Leal sus pudrideros, y Velázquez sus idiotas, y se habían publicado las novelas picarescas, cultivando el realismo a ultranza con tal devoción a la dignidad de la desgracia y a los deberes de caridad para con ella como no los superaría después, a pesar de su sensiblería, el hombre romántico. Y este fenómeno, privativo del clima moral hispánico en aquella época, es anotado por Vossler (1), con simpática admiración: ”Aquellos tullidos, enanos, idiotas y vagabundos... pintados y descritos por los maestros españoles, son considerados con el mismo respeto que si se tratara de un rey.”

¿Y cómo no habían de ser tratados así, pues no es otro el sentido español de la fraternidad cristiana, que pone en nuestros labios un *¡perdone por Dios, hermano!*, para disculparnos ante un mendigo, hablándole con igual cortesía que pudiera guardarse a un prócer?

La misión esotérica del Romanticismo fué extender por Europa (aunque desnaturalizándolos con acento lacrimoso) muchos gérmenes incubados en la fermentación barroca hispánica algunas centurias antes, y así al criterio estético español corresponde la primacía en la estimación igualitaria de los temas de arte, borrando las fronteras restrictivas entre *hermoso* y *feo*. Ya Hegel advirtió que es el Arte cristiano el que introduce lo *feo* como elemento estético, y en este aspecto, la denominación de estilo cristiano que al romantiscismo aplican, entre otros, Richter en el Extranjero, y Donoso Cortés entre nosotros, es genuina de lo hispánico.

Ante la desgracia, el español siente lástima, una lástima recatada—por pudor—, y sólo traducida en respeto compasivo. Pero su piedad no suele resolverse en lágrimas, sino en limosna, en ayuda al hermano mísero... Por eso, cuando Rodrigo Díaz de Vivar, arquetipo de lo español, no encuentra su escarcela para socorrer con una

(1) CARLOS VOSSLER: *Algunos caracteres de la cultura española* (Espasa-Calpe, S. A., Colección ”Austral”).



dádiva al mendigo leproso, que se le acerca en súplica, el Cid se quita el guantelete y le ofrece "la desnuda limosna de su mano" al precito, que se conmueve de gratitud. Y en este rasgo de altiva caridad, tan empapado, sin embargo, de humildad cristiana, condensa anecdóticamente la fantasía de Barbey d'Aureville, vertida en bellos versos de Rubén Darío, el concepto admirativo del genio francés hacia el carácter castellano.

Y aquí surge la engañosa antinomia. El español que siente este respeto compasivo hacia el semejante desgraciado, ¿cómo puede ser el mismo que le vimos reírse de las desgracias ajenas? Pues ríe—para ocultar su lástima—porque sabe descubrir lo que antes hemos llamado la *gracia de las desgracias*, y se ríe de éstas; de la deformidad, de la idiotez, de la miseria y del batacazo, aislando y separando estas lacras o estas desdichas del sujeto que las sufre. Este le merece, por hermandad cristiana, conmiseración profunda; pero su mal, no. Y mientras en lo íntimo se conduce del cuitado, en lo externo bromea a costa de la cuita; y con esta jácara consigue el pudibundo propósito de que la gente no descubra la ternura de sus entrañas. "A la discreción de los buenos corresponde no aborrecer a las personas, sino las culpas", reza una *Sentencia* del español San Isidoro.

Fiel a esta máxima de odiar el delito y compadecer al delincuente, el español considera como si fueran un delito, una fealdad, no sólo vicios e inmoralidades de sus prójimos, sino también sus fracasos sociales, además de las taras fisiológicas, y de todo ello exime de culpabilidad al desventurado paciente, pero, a su modo, manifiesta su odio contra la desgracia—el delito, la fealdad del pecado—, escarneciéndola con sus burlas; y esta actitud es, en el fondo, de quijotesca defensa del desgraciado contra su infortunio, aunque en apariencia engañe con un disfraz vejatorio para su víctima.

Nadie—ni Goya, ni Zuloaga, amigos y retratistas de monstruos—ha asumido en nuestro tiempo, dentro del campo del arte, este ademán quijotesco frente a los desgraciados—ademán del Cid ante el leproso—como el pintor y literato José Gutiérrez Solana. Suya es la frase: "son vidas peores que muertas", definiendo la existencia desolada y desoladora de esos personajes casi infrahumanos, desperdicios sociales, siervos de la miseria, habitantes de las cuevas socavadas en los ribazos del río, o de las infectas chozas de los suburbios; comparsas grotescos de un perpetuo carnaval fúnebre que, desde las páginas del propio Solana, escritor, saltaron a los lienzos del mismo Solana, pintor.

Entre los oficiantes de la estética del *feísmo*, fué Solana un doctrinario obseso y obsesionante: lo pregonan sus monstruosas visiones de máscaras absurdas, sus revoltijos de caretas rígidas en acartonada mueca bestial junto a la sarcástica carcajada de las calaveras, o las comitivas alucinantes de encapuchados fantasmales presididos, al fulgor de los cirios, por esqueletos meditabundos sentados sobre su féretro por trono. Solana fué el truculento pintor de los múltiples aspectos del grandioso "bodegón de la muerte", en el que, en vez de la intención piadosa y el rigor ascético de las alegorías mortuorias de Valdés Leal o los fantásticos delirios del Bosco, se esconde un agrio humor de epigrama bajo la seriedad cadavérica de la pintura.

La insinuación irónica de Solana rezuma siempre tal amargura a través de sus lívidos lienzos, que, en vez del cosquilleo epigramático provocador de la sonrisa, sólo produce un escozor de cáustico revulsivo—y quizás hasta repulsivo—cercano



a las lágrimas. Pero su pincel no se indigna, ni su buril graba a zarpazos, como el de Goya: Solana es más franciscano que goyesco, y esquivo el insulto mordaz; no se erige acusador, ante la sociedad culpable, poniendo ante sus ojos *Caprichos* y *Disparates* vindicativos de las piltrafas sociales. Solana se contenta con acercarse al *hermano mendigo lisiado*, y a la *hermana máscara destrozada*, y al *hermano idiota famélico*, y más que a todos, al *hermano esqueleto borracho, o jiboso, o melancólico*, y los consuela con la palabra mientras el pincel retrata con morbosa complacencia sus miserias, como si les brindara la fuerte limosna de su arte para dignificarles ante el mundo. El gesto, tan español, de ayudar con mano hidalga al ciego pordiosero para guiarle al cruzar la calle, responde al mismo impulso de Solana, pintando ante sus modelos lúgubres para perpetuar sus imágenes como si las condujese, de la mano, hacia la inmortalidad.

Si en los cuadros con tema de fracasos humanos—e inhumanos—hemos visto que se le malogra la expresión irónica (que quizá en su origen, al concebir la obra, se le manifestó como cartel de rebeldía, y luego sintió desvanecerse la estéril protesta en fértiles efusiones misericordiosas), en los bodegones alcanza una rara robustez estética. Los bodegones de Solana son verdaderas *naturalezas muertas*, con todo su valor categórico además del alegórico, y en ellas, o debajo de ellas, hierve—como la gusanera de un sepulcro—el manantial de las alusiones sarcásticas que pugnan por estallar en una risotada macabra. Y siempre hiperboliza la expresión de sus cuadros, exaltando la fealdad como motivación estética de lo antiestético.

Nos invita nuestra exégesis, llegados a esta hiperestesia de lo feo como obra de arte, a trasponer su cima y dejarnos resbalar por la otra pendiente hacia la caricatura, cuyo campo linda con el de la fealdad artística. El paso fácil e inmediato desde el *féismo* de una "naturaleza muerta" de este tipo a los dominios estéticos de la caricatura, lo demuestra el bodegón burlesco titulado *Naturaleza bastante muerta*, expuesto en el Salón de Humoristas, de Madrid, la primavera de 1940, que representaba una calavera, un cabo de vela y una espina de pescado. Era como una versión parodística de las *Vanitas* y *Sic transit gloria mundi*, de Pereda y de Deleito, o de las *Postrimerías*, de Valdés Leal, en que al sentido de meditación ascética se le imprime un viraje grotesco hacia la despreocupación frívola; sin llegar a ser la *blasfemia entre una oración* del conocido verso de Benavente, tenía el irrespetuoso cinismo de un chiste ante unos sollozos.

Contémplese ahora la caricatura de "K-Hito", titulada *Naturaleza muerta* en busca del equívoco chistoso, como en la anterior, pero más rotundo (aunque, dado el tema del dibujo, su rótulo peca de incompleto y podría haberse titulado, agotando la intención chistosa del autor, *Naturaleza muerta... al volapié*): La figura del toro moribundo, con su expresión de grotesco patetismo, y las de los toreros, con su aire mohino y desgarbado, desprovisto, sin embargo, de toda sombra lúgubre, consiguen graciosa comicidad bien distinta de aquella acrimonia caricatural que nos zahiere viendo el bodegón antecitado.

La escena taurina de "K-Hito", con su jocundo aire parodístico, tiene inmediato parentesco con las pantomimas del llamado toreo bufo, en las que suele rodearse la muerte del toro—becerro casi inofensivo—de melodramático alarde plañidero, fingido con exageradas gesticulaciones patéticas de todos los toreros en torno de su víctima. La ausencia de verdadero peligro en la lidia priva de emoción trágica a la burla con que se practica este toreo. Aquí, la sonrisa ante la muerte



—que es el mohín dramático de las auténticas corridas de toros bravos—se convierte en una facecia divertida porque la indemnidad de los actores está asegurada.

No ocurre lo mismo en esa *Tauromaquia de la muerte* que Enrique Herrero ha dibujado a estilo de Rajel. El grabado de Herrero es una caricatura macabra de intensa funebreidad, capaz del escalofrío. Nos parece estar viendo la "radiografía" de un aguafuerte goyesca: la muerte pasa rozando, en los cuernos de este toro fantasmal, junto a los alamares ilusorios del espectro de torero que lo cita a banderillas en ademán ambiguo de reto y de esquivéz. Es la Muerte perspicaz jugando a dominar la Muerte ciega.

Harto sabido es que más vale maña que fuerza, y si pudiéramos ver la cara del torero de ultratumba, descubriríamos la sonrisa de triunfo con que desafía—lo mismo que los toreros en carne viva—a su mortal enemigo monstruoso.

Puesto que por su estoicismo racial el español desprecia a la Muerte y bromea con ella, nada más castizamente español que este deporte taurino. El torear, jugar con el toro, es eso: es una burla a la Muerte, creando un arte de riesgo que embelece el momento del roce con la tragedia. Si la tragedia fracasa porque triunfa el torero sobre el toro, el final es una apoteosis de aquella lucha del hombre con la muerte. Si la tragedia se cumple llegando hasta la catástrofe, pronto el elogio mortuorio del héroe desgraciado nace en el romance popular y en el cante flamenco, pero sin caer en ninguna alusión burlesca contra la Muerte, pues ésta ganó el juego, y no sería noble ridiculizar al vencedor.

El juego del toreo, el duelo a muerte en el coso, se entabla con majeza, luciendo el garbo en el cuerpo y la sonrisa en el rostro, lista la atención y gracioso el engaño. Pero no hay en estos lances alarde de ingenio ágil, sino de músculos ágiles; no valen las palabras, sino los esguinces rápidos, procurando mantener la armonía en el movimiento y la elegancia en todas las actitudes de la escultura gallarda, ante la admiración y la ansiedad del público.

*En los vuelos del capote,  
 con el toro que va y viene,  
 juega, al estilo andaluz,  
 en una clásica suerte  
 complicada con la muerte  
 y chorreada de luz...*

escribió Manuel Machado en *La fiesta nacional*, cantando al torero "elegante y valiente" que con una seriedad ritual "va burlando — la feroz acometida — y jugando — con la vida — ágilmente".

He aquí todos los elementos artísticos y emotivos de la fiesta capaces de entusiasmar y estremecer a las muchedumbres en intenso placer estético, porque ningún espectáculo bello justifica tan bien como el arte del toreo aquel pensamiento que Ortega y Gasset estampó en sus *Meditaciones del "Quijote"*: "La fruición estética es una súbita descarga de emociones alusivas."

Creo que es en el libro de Anasagasti sobre la vida y la estética del toreo de Juan Belmonte donde este famoso diestro contesta a la pregunta "¿En qué consiste el secreto de su arte dominador de la bravura de los toros y de la apasionante vibración de los públicos?", con las siguientes palabras: "Hay que responder, con nuestra manera y estilo, a un estado de alma. Hacerlo coincidir con el de las mul-



titudes es el éxito. Y, además, realizarlo—el toreo en su caso—con emoción, sentirlo muy hondo y ejecutarlo como un rito.”

En este concepto se exalta no sólo el valor del héroe burlador de la Muerte, sino su *gracia* para burlarla, engendrando con su proeza, en quien la contempla o la conoce, una emoción de paradójico placer, puesto que el goce del espectáculo tiene un profundo sentido de seriedad, de reverencia y de culto, que superficialmente se intenta disfrazar con algazara y bullicio.

Esto es sólo el inevitable contraste que buscan nuestras fuerzas espirituales para lograr su equilibrio momentáneamente roto por la angustia trágica de la fiesta. Los aplausos y *oles* son un homenaje trascendente con que se agradece al héroe su triunfo, pero no son expresivos de alegría: nadie ríe ante una “suerte” ejecutada con primor y maestría

La risa (extraña en la plaza de toros, durante una “corrida formal”) sobreviene rara vez provocada por lances de la lidia, y cuando se nos ocurre reír es sólo ante una torpeza que tenga desgaire caricaturesco, o una cobardía injustificada, porque lo corriente es que estas ofensas contra el arte del toreo se castiguen con indignados apóstrofes a la vista del peligro mal evadido. La risa resultaría más cruel en estos casos, y, contra lo que a primera vista pueda parecer, en esta fiesta no hay crueldad preconcebida; el pueblo siente y llora la desgracia mortal de sus héroes. Si existen aislados casos de crueldad individual, son de cuenta de la patología de tales tipos.

Con frecuencia puede comprobarse, en una plaza de toros, que entre los miles de rostros atentos al juego trágico, el único que sonrío, a despecho de su palidez, es el del diestro desafiando al toro. El buen torero no debe perder su humor de chancear con bizarría, de practicar—afinadas a lo moderno—eso que antaño se llamaba *chulerías*. En la comedia *Ventolera*, de los hermanos Alvarez Quintero, una doncella, ponderando el gracejo natural de su señora, que convierte en donaires, sin proponérselo, hasta sus quejumbres de viuda acérrima de su inconsolable viudez, dice:

—Ha de tratá de duelos y de yantos, y dise las cosa con ánge... Comparo su gracia con la de los toreros, que, rondando la muerte, tienen buenos gorges.

Pero no todo son escorzos bellos y desplantes de simpática majeza en la fiesta de toros: hay episodios de la lidia cuya calidad plástica los sitúa en la estética de lo antiestético, como son la escena de “enterradores” alrededor del toro, que muge tambaleándose en la borrachera de su agonía, con el remate de clavarle, ya humillado en tierra, la puntilla en la cerviz, y, por último, la visión de repulsivo bodega—auténtica y lamentable “naturaleza muerta”—del jamelgo destripado, yacente sobre la arena del circo y mal tapado con una ensangrentada arpillera, que, mostrando sus dientes amarillos, sonrío a la Muerte.

(Continuará.)



# Bibliografía

Fernando CHUECA: *La Catedral de Valladolid, Una página del Siglo de Oro de la Arquitectura española.*—Madrid, 1947.

El libro de Chueca que ahora reseñamos es un trabajo ejemplar, cuya verdadera significación debe ser aquí destacada con su exacto valor. Hace unos años se propuso a los arquitectos españoles, como tema del concurso nacional, el de proyectar la terminación de la inconclusa catedral de Valladolid, monumento capital de la arquitectura española que, como tantas cosas grandes de nuestro siglo XVI, quedó sin llegar a feliz término. El tema dió lugar a que concurriera un grupo más nutrido de arquitectos del que suele acudir a este tipo de platónicos certámenes. Del concurso y de los proyectos allí presentados se ocupó el que esto escribe en un artículo aparecido en esta revista, y no trato aquí de repetir nada de lo que allí se dijo. Uno de los proyectos premiado fué ejecutado por Fernando Chueca en colaboración con sus compañeros los arquitectos Sidro y Subirana. Esta triple colaboración dió por resultado un proyecto muy interesante y bien estudiado y que, incluso, presentaba varias soluciones para aquellas partes del edificio que podrían ser objeto de mayor discusión, por ejemplo, la fachada. Pero Chueca no se contentó con obtener el premio en compañía de sus colaboradores; el proyecto fué para él el prólogo de un trabajo sobre la catedral de Valladolid, que excedía a los límites de una memoria de concurso y que años después de resuelto siguió ocupándole en rigurosas investigaciones históricas acerca de la Catedral y en agudos y detallados análisis del monumento mismo. Su lápiz trabajó activamente sobre la base de esta preocupación y dibujos, fotografías, reflexiones e investigaciones fueron agolpándose hasta el punto de necesitar explicarse en un libro. Un libro que viene a ser una de las más completas monografías de que ha sido objeto monumento español alguno. La formación de Chueca en los problemas históricos de la arquitectura, su cultura vasta y bien orientada, su pericia de arquitecto y de dibujante, hacen de este libro, volveremos

a repetirlo, una monografía única y a tono con lo que los tiempos exigen en esta clase de trabajos. Desde ahora poseemos una sólida base para estudiar la arquitectura herreriana y, en general, la arquitectura española del Siglo de Oro, cosa que, triste es decirlo, escaseaba hasta el momento. No puede abordarse en esta reseña bibliográfica un análisis del libro, que va enriquecido con 50 láminas y 41 dibujos, acaso lo más atrevido y original del trabajo de Chueca. El libro que reseñamos no es una escueta monografía de la Catedral que se trata de estudiar. En sus ocho capítulos se estudian los antecedentes del monumento mismo, incluyendo la proyectada Colegiata que Diego de Riaño comenzó; bórdase después la historia de la Catedral hasta el punto en que fué suspendida por Herrera y las adiciones posteriores, analizándose de una manera completa los planos que la Catedral conserva.

La segunda parte del libro es un análisis magistral de la arquitectura misma del templo vallisoletano; su planta, sus secciones, sus proporciones y módulos, los órdenes del templo y los efectos monumentales conseguidos, así como los problemas propiamente de estructura y construcción. Se estudia después la influencia de la Catedral en otros edificios españoles, capítulo éste que es una considerable contribución a la historia de la arquitectura herreriana en España. Viene después un estudio comparativo del templo con otras catedrales españolas, con las que muestra afinidades positivas, y se reseña, por último, la Catedral misma tal como se conserva actualmente con las obras de arte que la enriquecen.

Dos apéndices e índices muy completos, rematan este libro en el que sólo es de lamentar que las ilustraciones finales no sean de mejor calidad. Ahora que tanto y tan ociosamente se discute, a mi entender, la figura de Herrera, este libro documentado y analítico, preciso y desapasionado, viene a ser elemento de primer orden en la reconstitución de un problema complicado por las pasiones y los prejuicios.—E. L. F.



María Elena GÓMEZ-MORENO: *Mil joyas del Arte español.*—Tomo I: *Antigüedad y Edad Media. Estudio preliminar, selección y comentarios.*—Barcelona, 1948.

Una vez más habrá que decir que la historia del arte está convirtiéndose en las verdaderas humanidades de nuestros días. El avance de la cultura visual, la colaboración de los progresos fotográficos, del cine y de la revista ilustrada han creado en el hombre moderno una capacidad verdaderamente voraz de información gráfica. Faltos de tiempo, los hombres de hoy no pueden dedicar a la reposada lectura la parte de su vida que en tiempos más tranquilos era posible. La historia del arte nos informa de una manera directa e intuitiva, con una rapidez en la que cabe la precisión. No ya los especialistas, sino masas cada vez mayores de público, se acercan a las artes plásticas, a su estudio y a su historia, esperando de ellas acaso un consuelo y un alivio de preocupaciones que se exigían en otro tiempo a la literatura. Esta situación de curiosidad crea necesidades a que los editores españoles comienzan por primera vez a atender. El libro de arte para un gran público necesita conceder importancia predominante al elemento gráfico y permite una reducción al mínimo del comentario escrito. La Casa Gallach, especializada en publicaciones de este tipo, lanza con este tomo primero una obra en la que ilustraciones de tamaño de folio de mil obras de arte españolas ofrecerán a cualquier lector más o menos informado un repertorio vivo y eficaz de arte español, desde la prehistoria hasta nuestros días. En obras de este tipo es más importante de lo que parece la elección de los colaboradores, su buen criterio y su información; son los responsables de la selección antológica de las obras, y a su preparación se exige asimismo un criterio conciso y exacto, que informe al lector sin despistarle. María Elena Gómez Moreno, profesora de bien probada capacidad pedagógica, era una de las más aptas personalidades entre nuestros jóvenes escritores de arte para realizar una tarea de este tipo; su trabajo cumple a la perfección con los propósitos del editor y con las necesidades informativas del lector. Sólo echamos de menos una sumaria y concreta bibliografía que completase los comentarios en las notas de catálogo, permitiendo su ampliación posible. Va precedido el trabajo de unas 20 páginas de presentación del libro, cuyo núcleo esencial lo constituyen 500 láminas y el catálogo crítico, que ocupa 300 páginas repletas de información y de comentario analítico excelente. El nombre de la autora, conocido ya por su *Breve historia de la escultura española*, revalida con este otro libro

el crédito que había conseguido y nos hace desear ver pronto publicados algunos trabajos que tiene entre manos.—E. L. F.

Antonio SANCHO CORBACHO: *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII.*—Una colección inédita de 1663.

Siempre nos hemos lamentado de la escasez de dibujos españoles y muy especialmente de la falta de dibujos arquitectónicos, especialmente aquellos con relación a obras construídas. Nuestro barroco, para ser estudiado con un detalle y un amor que todavía no ha obtenido, necesitaría mucho de estos proyectos que el lápiz del artista traza, unas veces imaginando y otras ya con vistas a la realización, sobre el papel en que da cuerpo a sus ideas. Por ello tuvo interés la aparición del álbum de dibujos de fray Juan Ricci, que por iniciativa de D. Elías Tormo publicóse hacia 1930 en un libro en que al que esto escribe le cupo la honra de colaborar. El trabajo de Sancho Corbacho, que ahora reseñamos, tiene por ello excepcional importancia; en este libro se da a conocer una copiosa colección de dibujos de Arquitectura, estudios de órdenes y elementos arquitectónicos diversos que exigen, para su reproducción, 123 figuras en fotograbado. La colección de dibujos encontróse hace años en Carmona y es hoy propiedad del artista sevillano D. Juan Rodríguez Jaldón, que ha permitido su publicación, siendo, por ello, digno del agradecimiento de todos los que al arte español se dedican. Varios de los dibujos llevan fecha, detalle interesante, y algunos, las iniciales D. Z., que, por muy razonables conjeturas, aventuradas con discretísima y casi excesiva prudencia por el autor, hacen pensar en un hijo o descendiente de Miguel de Zumárraga, el arquitecto del Sagrario de la Catedral de Sevilla, importante edificación que pesa en la historia del barroco sevillano y que comenzó a edificarse en 1617. La hipótesis de Sancho va avalada por la analogía que con obras de Zumárraga tienen algunos dibujos de los que en el libro se reproducen. Indicaciones concretas halladas en algún dibujo hacen referencia a un personaje sevillano, Veinticuatro del Ayuntamiento de Sevilla, que ostentaba cargos públicos en la ciudad en 1668. Estos y otros motivos hacen suponer que los dibujos en cuestión pueden fecharse dentro de la segunda mitad del siglo XVII, aunque, probablemente, son posteriores a la muerte de Miguel de Zumárraga, que falleció en 1651. El arquitecto del Sagrario sevillano tuvo un hijo de su mismo nombre, que vivía en Sevilla en 1620, pudiéndose pensar más bien en un hijo de éste, o sea en un nieto de Mi-



guel, el viejo, como autor o coleccionador de los dibujos reproducidos. Los dibujos parecen más bien hechos para un tratado de elementos arquitectónicos, aunque no es imposible que algunos de los reproducidos, tengan relación con obras realizadas. Sancho, en el conciso y apretado estudio que encabeza el volumen y que es una notable contribución a la historia de la arquitectura del barroco sevillano, hace un análisis detalladísimo y preciso de los elementos más característicos que el autor de estos dibujos emplea y los relaciona con monumentos sevillanos en los que aparecen, estudiando al mismo tiempo la posible cronología de dichos elementos. El estudio preliminar de Sancho se completa con un catálogo razonado de los dibujos y con una concisa bibliografía. El libro constituye, pues, material de primera importancia para la historia del barroco español y, concretamente, de la arquitectura hispalense.—E. L. F.

Enrique LAFUENTE FERRARI: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. (Catálogo ilustrado de la Exposición celebrada en 1932 por la Sociedad Española de Amigos del Arte.)*—Madrid, 1947.

Ha tenido la suerte, que aún pervive, la personalidad artística de Goya de estimular la crítica, la investigación y la erudición de no escasos autores extranjeros y nacionales, y por si fuese poco, las características de su vida, en la que en singular mezcolanza figuraron tanto el trato y la amistad de reyes, aristócratas, políticos y hombres de ciencia, como del pintoresco y, podríamos decir, multicolor mundo de toreros, manolas, obreros y contrabandistas, han sido y serán motivos más que sobrados para que, por aún mucho tiempo, siga tentando el estudio de tan proteiforme pintor. Añádase a esto su extraña psiquis, más o menos alterada por la cruel afección padecida, y su paso a través de los heroicos y sangrientos episodios de la guerra de la Independencia, y se comprenderá cómo, por numerosos que sean los estudios sobre él y su obra, nunca saciarán la curiosidad de los lectores ni se agotarán los temas que sobre uno u otra son susceptibles de nuevas aportaciones y esclarecimientos. Creo sinceramente que solamente otro personaje en la historia, y precisamente contemporáneo suyo, Napoleón, se presta a tantas monografías y estudios, y en ambos casos se acogen con interés renovado cuanto sobre ellos se escribe, y no se agotan los veneros de investigación y de estudio.

Todo esto, que por lo demás es hartamente sabido,

viene a cuento para hacer ver lo que significa el abarcar en una obra no sólo la crítica de la obra artística, sino la biografía de Goya, y, lo que es más y constituye una valiosísima aportación, todo el cuadro de la vida artística universal contemporánea, desde sus comienzos hasta el final de su vida, y aun prolongada con el estudio de sus discípulos, imitadores y aun falsificadores.

Para ello, para lograr dar cima a tan titánica empresa, no sólo se requiere poseer a fondo un conocimiento acabado y por encima de lo vulgar del pintor y su obra, sino lo que es mucho más: una cultura extensa y profunda sobre la época (que en este caso son dos siglos de los más fecundos en acontecimientos), sobre sus artistas y sus hombres. Sinceramente creo que sólo las cualidades que reúne el profesor Lafuente Ferrari permiten el haber dado cima con tan excepcional fortuna a tal obra. No se me tache de exagerado si afirmo que sólo en las obras de nuestro Menéndez y Pelayo pueden verse reunidas las que han sido puestas a contribución para la realización de esta obra, que, hora es de decirlo, destaca como astro de primera magnitud entre todas sus análogas por el tema. No es ésta ocasión de hacer un análisis detenido de ella; pero no es posible dejar de mencionar, siquiera para dar idea del campo que abarca, el título de algunos de sus capítulos. Después de un a modo de guión para metodizar el estudio que se va a leer, se ocupa de *Goya y su personalidad humana*, y a seguido, del *problema de la formación de Goya y de las influencias*. A ello siguen los capítulos sobre *la tradición pictórica española*, en particular *en Aragón y en el siglo XVIII*, y luego *las posibles relaciones e influencias de las pinturas italiana, francesa e inglesa* sobre nuestro pintor. Con todos estos datos, estudia lo que en el temperamento y aun en la cultura de Goya pudieran contribuir a formar tan dispares factores; y de este estudio interesantísimo y completo, venimos por pasos a comprender, al fin, la complejidad de su obra artística. Se estudian después, en la segunda parte, sus *discípulos y contemporáneos*, como hasta ahora no se había hecho, resultando de cada uno de ellos una cumplida biografía, siendo para mi gusto de las más interesantes las que señalan las afinidades con otros pintores extranjeros contemporáneos.

En una tercera parte se ocupa de la influencia de nuestro pintor en los artistas posteriores, llevándole su estudio hasta nuestros contemporáneos Domingo Marqués y Lizcano. Especialmente el estudio del pintor Lucas (padre), tan interesante, vale por una revelación. Pero todo ello no da idea de la profundidad de ideas y concep-



tos que en la obra que nos ocupa nutren y avalloran la aportación erudita, que, con ser tanta, resulta secundaria ante la singular valía de aquéllos. Creo que, sin disputa, es Lafuente Ferrari nuestro Ruskin: un Ruskin español, y como tal, impregnado de cultura mediterránea, de una claridad ideológica y expositiva que, sin perder profundidad, le hace harto más comprensible y ameno que su predecesor nórdico. Y esta cualidad, *amenidad*—tanto más preciosa cuanto más escasa—, es el sabroso condimento que permite leer con el mayor agrado una obra de tal volumen, que sin ese aliciente corría el peligro de no alcanzar a gustar a más extenso público

de lectores. ¿Defectos? Confieso que no alcanzo a encontrarlos, y si los viese, con la misma sinceridad los diría. La edición, según el léxico en boga, formidable: sobre magnífico papel, en folio, con más de 80 láminas en negro y otras tantas en fototipia, reproducen, sobre algunas conocidas, muchas obras inéditas de indiscutible interés.

Es, en suma, obra de las que "hacen época" y de las que, en cualquier otro autor, podría haberse dicho lo que el Génesis del Creador: "Y después, descansó." Creemos sinceramente—esperamos—que Lafuente no descansará.

A. P. P.



(FUNDADA EN 1909)

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

**JUNTA DIRECTIVA**

**Presidente:** Conde de Casal. → **Vicepresidente:** Marqués de Valdeiglesias. → **Tesore-ro:** Marqués de Aledo. → **Secretario:** Marqués del Saltillo. → **Bibliotecario:** D. Gelasio Oña Iribarren. → **Vocales:** D. Miguel de Asúa. — Conde de Peña Ramiro. — D. Francisco Hueso Rolland. — Conde de Fontanar. — D. Julio Cavestany, Marqués de Moret. — Duque de Sanlúcar la Mayor. — Marqués de Lozoya. — D. Enrique Lafuente Ferrari. — D. Francisco Javier Sánchez Cantón. — D. Alfonso García Valdecasas. — Marqués de Montesa.

**PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD**

*Catálogo de la Exposición de Arte Prehistórico Español*, con 78 páginas de texto y 26 ilustraciones aparte.

*Catálogo de la Exposición de Dibujos originales*, con 146 páginas de texto y 77 dibujos.

*Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española*, con 163 páginas y 42 ilustraciones.

*Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles*, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

*Catálogo de la Exposición de Retratos de Niños en España*, con 97 páginas de texto y 50 ilustraciones en negro y color.

*Catálogo de la Exposición de Arte Franciscano*, con 156 páginas de texto, 61 ilustraciones fuera de texto y 7 estudios.

*El Palacete de la Moncloa*, con 30 páginas de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

*Catálogo de la Exposición «Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias»*, con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

*Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas*, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistre y colores.

*Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas*, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones. 116 págs. con 33 láminas de autógrafos.

*Catálogo de la Exposición "La Heráldica en el Arte"*, con 96 páginas de texto y 117 láminas.

*Catálogo ilustrado de la Exposición "Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya"*, con 378 páginas de texto, 81 ilustraciones, más XXXVIII láminas.

**CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCEATIVAMENTE**

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS DE "FLOREROS Y BODEGONES".



