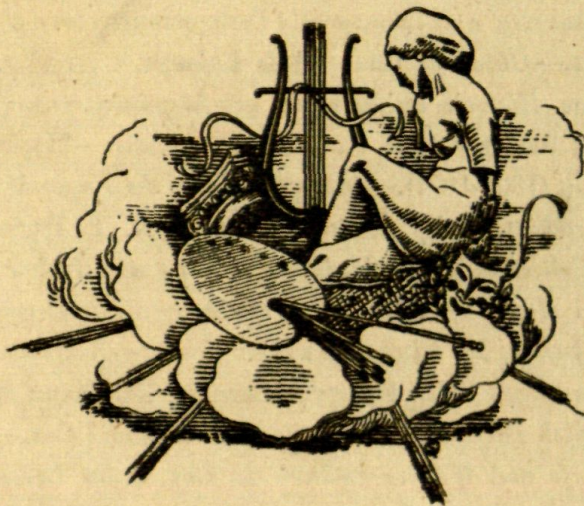


UAB

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



TERCER CUATRIMESTRE

MADRID

1949

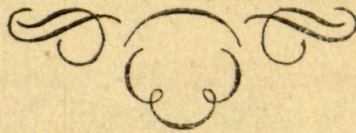
# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXXIII. VIII DE LA 3.<sup>a</sup> ÉPOCA ◊ TOMO XVII ◊ 3.<sup>er</sup> CUATRIMESTRE DE 1949

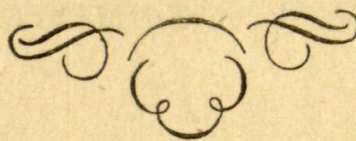
AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



## SUMARIO

	Págs.
EMILIO OROZCO DÍAZ.— <i>El "Soldado muerto" de la National Gallery y su atribución.</i> . . . . .	191
CARLOS G. ESPRESATI.— <i>La sonrisa ante la muerte. (Divagaciones sobre el humorismo español.)</i>	195
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.— <i>Obras de juventud de Zuloaga.</i> . . . . .	246
BIBLIOGRAFÍA.— <i>Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico.</i> —Arquitectura y escultura románica, por José Gudiol Ricart y Juan Antonio Gaya Nuño.—María Brey Mariño: <i>Viaje a España de Henry Regnault (1868-1870).</i> — <i>Masterpieces of the Prado Museum.</i> — <i>Goya-Drawings from the Prado.</i> Introduction by André Malraux.—K. T. Parker: <i>The Drawings of Antonio Canaletto in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle.</i> —A. P. Oppé: <i>The Drawings of William Hogarth.</i> —John Pope-Hennessy: <i>The Drawings of Domenichino in The Collection of His Majesty the King at Windsor Castle.</i> — <i>Rembrandt: Selected drawings</i> by Otto Benesch.—Arthur Lane: <i>Greek Pottery.</i> —Bernard Rackham: <i>Medieval English Pottery.</i> —F. H. Garner: <i>English Delftware.</i> —Trenchard Cox: <i>David Cox.</i> —Mary Woodall: <i>Thomas Gainsborough. His Life and Work.</i> —Sydney J. Key: <i>John Constable. His Life and Work.</i> —John Pope-Hennessy: <i>Sienese Quattrocento Painting.</i> —David Talbot Rice: <i>Byzantine Painting And Developments in The West Before A. D. 1200.</i> —F. Gordon Roe: <i>Sea Painters of Britain From Constable to Brangwyn.</i> — <i>The Faber Gallery.</i> —Alán Houghton Brodrick: <i>Prehistoric Painting.</i> —Charles Johnson, M. A.: <i>The Growth of Twelve Masterpieces.</i> . . .	255



# El "Soldado muerto" de la National Gallery y su atribución

Por EMILIO OROZCO DIAZ

**L**A reciente limpieza de que ha sido objeto este discutido lienzo creo que permite, por más de una razón, señalar de una manera más concreta y segura su filiación, así como descubrir más plenamente el sentido del asunto que representa (1).

Al poder contemplar más limpiamente su técnica y colorido y ver, hasta en detalles antes perdidos, su profundo y complejo significado alegórico moralizador, hace pensar necesariamente, volviendo en parte a la atribución antigua, en un posible origen español. Ese lienzo no se pudo pintar más que en España, y hasta nos atreveríamos a concretar: en la corte de España. Porque el asunto no es simplemente un guerrero muerto ni, menos aún, el Orlando de que primeramente se hablara, sino una alegórica composición de completo sentido de *vanitas*. Porque, además de la figura, no hay en todo su conjunto un solo elemento que no tenga un sentido o una intención moralizadora de lección referida a lo humano; los huesos y calaveras, el sepulcro que se adivina, el fondo de atardecer y el candil humeante, que, por cierto, por no comprender el tema del cuadro, se consideró algún tiempo como una lámpara encendida iluminando el cadáver. La restauración ha descubierto, además, unos charcos de agua con pompas o burbujas que refuerzan aún más esa general expresión de lo vario y fugaz de la vida humana: de lo inconsistente de todo su poder y grandeza. Y precisamente este pensamiento que plásticamente aquí se representa, había sido divulgado por la literatura ascética española. En su *Libro de la Oración y Meditación* recogía fray Luis de Granada este comparar "las vidas de los hombres a las campanillas o burbujas que se hacen en los charcos de agua cuando llueve, de las cuales unas se deshacen luego en cayendo, otras duran un poquito más y luego se deshacen, otras también duran algo más, y otras menos. De manera que aunque todas ellas duran poco, en ese poco hay grande variedad" (2).

Es, indiscutiblemente, este lienzo de las obras que mejor ejemplifican en la plástica ese general sentimiento de desengaño que, desbordando impetuoso los cauces de la literatura ascética y moral, invade nuestra lírica y dramática, alcan-

(1) Para la historia de sus limpiezas, barnizados y restauración, véase *An Exhibition of Cleaned Pictures (1936-1947)*. The National Gallery, 1947.

(2) Cap. VIII, punto 3.º

zando su culminación en *La vida es sueño*, de Calderón. E igualmente en la pintura dió vida a los lienzos de *las Postrimerías*, de Valdés Leal, y a los bodegones moralizadores de Deleito y Pereda, sobre todo los célebres del último, *Vanitas* y *El sueño del Caballero*. Pero quizá, dentro del pensamiento barroco, sea entre todos este cuadro el que ofrece un fondo más concretamente español. Junto al general sentido humano de alusión impresionante a la vanidad de la fuerza y poder del hombre, parece descubrir una concreta referencia a la derrota y caída del poderío de España. Ese joven y vigoroso soldado que, ante un fondo de tormentoso atardecer, yace en tierra, con una mano sobre el pecho y otra sobre la espada, hasta parece aludir directamente al hecho del hundimiento de la potencia guerrera española que se cumplió en Rocroy. Con este fondo de realidad histórica el cuadro cobra su pleno sentido.

Cuando por primera vez Paúl Mantz presentó este lienzo ante la crítica con el título de *Orlando muerto* y como obra indudable de Velázquez, recordaba su procedencia española: "según las indicaciones, un poco vagas, del catálogo—de la Galería Pourtales—, decoró en otro tiempo uno de los palacios del rey de España". En cuanto al título, se le presentaba "como un enigma cuya clave no tenemos"; pero le parecía indudablemente obra de Velázquez "en su misterio singularmente poderoso y viril" (3).

Adquirido al siguiente año por la National Gallery y hecha una limpieza y quitado el barniz, M. Ph. Burty señalaba cómo se había visto "que la gruta desaparecía y la pintura había quedado muy seca". Además parecía descubrirse una firma, A., que, con el nuevo aspecto, hizo desechar la atribución a Velázquez y pensar en Alonso Cano, atribución que, como es sabido, siempre aparece ante cualquier cuadro español del siglo XVII, de difícil filiación.

Todas estas noticias fueron recogidas en España con mayor escepticismo, e injustificadamente se le quería rebajar su valor, esperando no sólo se desechara esa última atribución, sino incluso desapareciera "del preferente lugar donde fué colocado y relegado a otro más humilde" (4).

La opinión más general de la crítica mantuvo una actitud negativa en cuanto a la atribución velazqueña. Entre otros, Cruzada y Lefort, aunque frente al parecer de Stirling y la posición vacilante del catálogo del Museo, que decía "atribuido comúnmente a Velázquez" (5). Después quedó como anónimo español del siglo XVII, recordándose aún el nombre de Velázquez y el de Zurbarán, pero surgiendo bajo tal rótulo la indicación de posible obra italiana y junto a ella la atribución a Carlos Skreta (1604-8-1674) (6). Por último, ha quedado clasificado como obra anónima italiana, figurando así en el catálogo hecho con motivo de las últimas restauraciones (7).

(3) "Gazette des Beaux-Arts". Septième année. París, 1865 (número de febrero). La Gallerie Pourtales. IV.

(4) "El Arte en España". Tomo V. Madrid, 1866. *Otro Velázquez apócrifo*, por R. SANJUANENA Y NADAL.

(5) Véase, entre otros trabajos: *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, por G. CRUZADA VILLAAMIL. Madrid, 1885, pág. 334, y Manuel MESONERO ROMANOS: *Velázquez fuera del Museo del Prado*. Madrid, 1899, pág. 186.

(6) *National Gallery. Trafalgar Square. Catalogue Eugthy*. Sixth edition. London.

(7) Véase nota 1.



ANTOLÍNEZ: *Alegoría de la Muerte.*

(National Gallery, Londres.)



*Detalle del cuadro anterior.*

La primera impresión que recibí al contemplar el lienzo fué la de encontrarme ante una obra indudable de la escuela madrileña, del momento inmediatamente posterior a Velázquez. Su técnica y más aún su color, con el característico azul ultramar del celaje—tan raro fuera de esta escuela—me llevaba a ello. Y lo mismo el asunto tan próximo por su sentido alegórico a composiciones de Pereda. Sin embargo, aunque con algunos recuerdos del arte de aquél, no pensaba en él ni tampoco en Mazo, Carreño ni Arias; me inclinaba más a pensar en Escalante y Antolínez, sobre todo en este último, que incluso parecía confirmarlo la firma, *A.* o *Al.* La valentía y soltura de pincel que demuestra, aparte otras razones, no pueden hacer pensar en Arias ni Alonso del Arco. Además, Antolínez, como se sabe, gustaba de firmar. Las relaciones que con su arte ofrece—pese a la impresión extraña que a alguien le pueda producir el asunto—, nunca estará más distante en relación con sus lienzos religiosos de lo que resulta su *Pintor pobre*.

El tipo del joven soldado muerto, con sus rasgos de tosquedad y aspereza, es análogo al del *San Juan Bautista* que existía en la catedral de Valencia (8). Tampoco es único en su obra ese fondo tempestuoso de nubes plomizas con rompientes luminosos, aunque aquí la nota sombría, lógicamente, se acentúe. Pero aunque nuestra visión de la pintura de Antolínez esté esencialmente apoyada en cuadros tan distintos como lo es su grupo de *Inmaculadas* y los análogos del *Tránsito de la Magdalena*, se pueden señalar coincidencia de técnica, color y pormenores que acortan esa aparente distancia de esos cuadros al que nos ocupa.

Está pintado este lienzo sobre un fondo general de imprimación terroso-rojiza que, en algunos trozos, se percibe hoy con claridad. Algo análogo descubre el fondo de la *Inmaculada* de Oxford. Sobre ese fondo se destacan las cosas con pinceladas sueltas y valientes en claro y en oscuro. Así, con poco color, conservando como tono base ese fondo, están hechos los huesos y calaveras, y contrastando con el espeso empastado del rostro, el cabello deja ver una ligerísima capa de color sobre la que se superponen los toques de claro y oscuro de los mechones iluminados y en sombra. Esta manera de hacer se manifiesta aun mejor en el suelo y trozos de roca. Pero externamente lo que más apoya esta atribución es el color. En primer lugar, los azules del celaje: el ultramar típico con algún trozo matizado en cobalto. También el empastado del pantalón y mangas, en un gris levemente azulado, no está lejano del empastado violáceo de las telas de la *Magdalena* del Museo del Prado. También los tonos ocrizos que nos ofrece la parte del suelo y libros de este mismo lienzo recuerdan, con su manera de hacer igual y lisa, la parte de tierra del cuadro de la National Gallery.

Además, se encuentra en este lienzo algún detalle de técnica muy característico de Antolínez. Es ello el resaltar con toques claros, sobre todo en las angulosidades de la silueta, algún perfil que pudiera confundirse con el fondo y acentuar así la distancia de planos y corporeidad. Son toques finales sobrepuestos, y los vemos bien claros en la citada *Magdalena* del Prado, y que viene a coincidir con lo que se ha hecho para destacar el perfil—frente y nariz—del *Soldado muerto*.

Externamente hay también trozos, como la armadura, que hacen pensar en la que figura en primer término en el *San Sebastián* de la Colección Cerralbo, de

(8) Reproducido en *José Antolínez, pintor madrileño*, por Juan ALLENDE-SALAZAR. "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones". Madrid. Año XXIII. Primer trimestre. 1915.

Madrid. Por otra parte, en la acertada solución del problema del escorzo que plantea la figura tendida se revelan análogas dotes a las del artista que supo resolver el difícil efecto de perspectiva del *Pintor pobre*, de Munich.

Por último, algunas circunstancias íntimas de la vida del artista, aunque vagas, no dejan de insinuar cierta relación con el tema y ambiente que sugiere el lienzo. El pensar en la representación de un hombre muerto resulta más natural en el hijo de un constructor de cofres y ataúdes; y el que sea un soldado tiene también mejor explicación en quien tuvo hijo inclinado a la carrera de las armas, en la que, después de muerto el pintor, llegó a ser capitán (9). Incluso nos ofrece este cuadro un buen fondo a la leyenda que nos pintaba al joven artista aficionadísimo a la esgrima que, "desairado por otro espadachín más diestro que él, y cansado de lo mucho que había batallado en casa de un maestro de armas con mala suerte, se le encendió la calentura maligna que en pocos días le quitó la vida" (10).

Las tres afirmaciones que como conclusión de esta rápida nota creo pueden hacerse son las siguientes: que es indiscutiblemente obra española del siglo XVII; que puede asegurarse corresponde a la escuela madrileña, y que, dentro de ella, obliga a pensar en Antolínez (11).

(9) Véase el trabajo antes citado, que continúa siendo el más importante estudio hecho sobre Antolínez y donde se rehace su biografía.

(10) CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800.

(11) No quiero dejar de anotar que la lírica española de la época presenta, quizá como ninguna otra de entonces, el más adecuado fondo a este lienzo, tanto en lo que respecta al tono heroico de evocación del soldado muerto como al hecho de elegir no ya sólo la muerte o lo fúnebre—tan frecuentísimo en nuestra poesía barroca—, sino, incluso, la concreta alusión o presentación del cadáver como centro de la composición. Recordamos en cuanto a lo primero—y sin más intención que ofrecer unos ejemplos—los sonetos de Bocángel: "A un soldado... que matándole en un hechó de armas, se quedó un rato de pie después de muerto"; la décima de Francisco de la Torre: "Al valeroso aragonés Miguel Bernabé, que al morir quemado en la defensa del Castillo de Bágüena, quedó maravillosamente, con las llaves de él, entero el brazo", y, sobre todo, la serie de composiciones que determinó la muerte de D. Martín de Alarcón ocurrida "en la recuperación del Fuerte de San Juan de los Reyes, de Barcelona, subiendo el primero en el ataque, y abrazado con el Gobernador, se mataron uno al otro", hecho que fué cantado por Calderón, Ulloa Pereira, Vera y Figueroa, Nicolás, Antonio, Juan de Zabaleta, Francisco de Avellaneda y Luis Tineo de Morales. En cuanto al segundo hecho, merecen citarse las composiciones de Antonio Hurtado de Mendoza: "A una dama que miró a un hombre muerto"; de López de Vega: "A la vista del cadáver de una dama", y de Henríquez: "Damiu a un cadaver".



# La Sonrisa ante la Muerte

## (Divagaciones sobre el humorismo español)

Por CARLOS G. ESPRESATI.

(Continuación.)

### V

#### PATOGENIA DEL HUMOR MACABRO.

"Un hombre que se disfraza es una figura cómica: también lo es un hombre que parece haberse disfrazado", nos dice Bergson. Este hombre que *parece haberse disfrazado* tiene aún más posibilidad cómica que con el disfraz efectivo, pues nos revela un sujeto de apariencia grotesca, anormal, que nos induce a engaño y acaba haciéndonos saltar el resorte de la risa cuando averiguamos con sorpresa que es realidad auténtica lo que creímos ficción.

La observación anterior es extensiva no sólo a otros seres animados, distintos del hombre, sino también al mundo de lo inanimado. Ya hemos visto cómo adquiere valor caricaturesco el esqueleto, sólo con representarle dotado de movimiento y adornado con cualquier prenda impropia de la muerte, o sea con disfraz.

Esto en cuanto a los disfraces materiales, al disimulo de las formas visibles; pero todo ocurre también de semejante manera si lo que se trata de disimular son cualidades morales.

No sólo el mono permanece mono, aunque se le vista de púrpura, según dice el antiguo proverbio griego, sino que el necio disfrazado de discreto es siempre, a la postre, motivo de risa al descubrirse su pedantesca ignorancia. La pluma mordaz de D. Francisco Gregorio de Salas retrató en el siguiente epitafio a *Uno que pasó por sabio mientras calló*:

*Aquí yace, viador,  
el que nos hizo creer  
que era un sabio, y en rigor  
se metió luego a escritor  
y lo echó todo a perder.*

Toda ocultación de una verdad, o de lo que se cree ser una verdad, es un intento de engaño, una facecia más o menos jocosa. La facecia de la Muerte es—como sabemos—disfrazarse de Eternidad a los ojos miopes; la verdad oculta debajo de

esta apariencia falsa es que la Muerte es efímera, como tal Muerte, pues sólo es el tránsito inevitable desde la vida terrena a la vida verdaderamente eterna. Esta facecia sirve para amedrentar a quienes no saben descubrir la realidad escondida debajo de la solemne máscara que tanto se asemeja a la inexorable infinitud del Tiempo; pero a los ojos de un cristiano, que sabe descubrir la hábil superchería, es natural que, si posee temperamento humorístico, le resulte divertido desbaratar el engaño y le satisfaga reír a su costa.

Un hombre cuerdo, desprovisto de prejuicios y fisiológicamente normal, no debiera tener motivo ni para burlarse de la Muerte ni para temerla. La vería llegar con serena impassibilidad, como el término natural de su vida. Este debe de ser el óbito del hombre estoico equilibrado, si, ajeno al consuelo religioso, sólo sabe que su existencia ha de agotarse por ley fatal, y acata sin protestas inútiles la sentencia inexorable.

Mas si el hombre es un justo favorecido con la riqueza espiritual de las virtudes cristianas, en vez de considerar la muerte como el término natural de su vida, la acatará como accidente obligado de su tránsito de esta vida a la otra, y al verla ante sí, ni se espantará ni ha de alborozarse, aunque quizás la reciba sonriendo plácidamente—*muertes saboreadas*—, pero sin alardes de ingenio y sin desdén: su alegría no es para la muerte, sino para aquella beatitud que ha de gozar después de ella, "porque el estipendio y paga del pecado es la muerte. Empero, la vida eterna es una gracia de Dios por Nuestro Señor Jesucristo", escribió San Pablo a los Romanos en su VI Epístola.

Además de esta actitud santa de esperar a la Muerte sin temerla, podemos considerar la actitud heroica de un cristiano recibiendo la visita mortal también sin temor, pero sin acatamiento; no con sonrisa plácida, sino con sonrisa desdeñosa (*la Muerte es el pecado*, piensa, recordando a San Pablo). Y esto ya indica un cierto desequilibrio, un ánimo retador y un conato de rebeldía—con su posible aliño de chirigotas y sarcasmos—contra la Muerte. A ésta se le da involuntariamente más importancia que a un simple accidente inevitable; se la considera como una realidad amenazadora que el hombre debe afrontar con valor demostrándolo por medio del estoico desprecio. Dentro de esta actitud heroica, el estoicismo puede adornarse con galas de jocosidad y adoptar la forma de juego burlón, tan grato al carácter español.

Pero tanto en este caso como en la actitud de miedo ante la Muerte se ha roto el equilibrio del ánimo, ha desaparecido la íntima serenidad que denotaba la perfecta salud espiritual, y debemos sospechar que *algo*, con virtualidad morbosa para el ánimo, hace germinar en él un estado de inquietud, cuya índole enfermiza—esto es, no apacible, no eufórica—se manifiesta con síntomas plañideros en los cobardes ante la Muerte, o con síntomas irónicos en los que se jactan de desafiarla estoicamente. Descubrir el origen de ese algo morboso para el ánimo (en este último supuesto, del estoicismo irónico), sería conocer la patogenia del humor macabro.

Parece que la burla a la Muerte tiene un remotísimo abolengo religioso, de carácter mágico o espiritista, y que se confunde con el germen del Carnaval. En el atávico culto a los muertos se practicaba la ceremonia del conjuro a sus malos espíritus o lémures, para neutralizar su maléfica influencia. Estos lémures eran las almas desencarnadas (los muertos, o dioses *manes* de los romanos), susceptibles de trocar su voluntad, de enemiga en tutelar de los hombres, mediante los oportunos ritos.

Al nacer el año, en todo el mundo antiguo se celebraban fiestas en honor de Baco y Saturno (o Dionisos y Kronos, Osiris y Atis, etc.), y se invocaba la ayuda de los lémures para que el nuevo ciclo anual les fuera propicio. El mismo sentido de exaltación del retorno de la vida tuvieron análogas fiestas celebradas al entrar cada primavera, con semejantes conjuros para destruir el maleficio de los espíritus de los muertos, convirtiendo su genio torvo en alegre. Creían que el mejor modo de ganar el favor de éstos era "humanizarlos"—volverlos simbólicamente a la vida—, para lo cual un hombre los personificaba y oficiaba sus ritos disfrazado con un ropaje blanco (color del luto y de las vendas funerales y sudarios) y cubriéndose el rostro con una carátula. He aquí el curioso origen de las máscaras carnavalescas, lejano indicio del humor macabro.

Aún perduran en algunas ciudades españolas ciertas prácticas de antruego con reminiscencias del antiguo culto a los muertos: el entierro de la sardina el Miércoles de Ceniza (que Goya inmortalizó con pincel dramáticamente bufo), o el entierro del Dios Momo en otros pueblos, son deformadas supervivencias—como el entierro del Dios Baco, en Venecia—del rito arcaico mortuorio, que, si antaño tuvo alguna seriedad litúrgica, debió pronto de perderse en las ceremonias báquicas, con la intervención de sistros, crótalos y demás instrumentos propios de las sacerdotisas del culto dionisiaco, acompañando sus danzas y mímicas regocijadas en honor de los dioses solares o cíclicos (Baco, Atis, etc.), que renacían anualmente con el crecimiento del día, motivo de jubilosas expansiones y de alegres cánticos.

El Carnaval nacido en tan poéticos pañales se esparció por todos los países, y recorrió todos los tiempos, con alternativas de épocas de esplendor artístico y períodos de andrajosa decadencia, hasta degenerar en las soeces mascaradas cuyas sátiras escarnecían hasta lo más respetable y santo, y cuya visión repugnante hemos padecido hasta hace pocos años en España. Como muestra de la procacidad a que en algún caso se llegó, recuerdo que en ciertas Carnestolendas de mi juventud paseó por las calles de mi pueblo, haciendo alarde de cínico ingenio, un grotesco mamarracho cuyo chiste consistía en llevar a la espalda un cartel con esta irreverencia casi blasfema: DIOS ES DIOS, PERO YO SOY MAS. El individuo descubría así, sin quitarse disfraz ni careta, quién era, pues se llamaba Bautista Más.

Quien desee evocar las imágenes de pesadilla de aquella fauna carnavalesca, en la que no solía faltar el mascarón disfrazado de Muerte ni otros monstruos caricaturescos de cadavérico aspecto, contemple aquella intensa aguafuerte de Goya, *Disparate de Carnaval*, con todo su malsano embrujo, o las escalofriantes pinturas de *Máscaras*, tan frecuentes en Solana. Difícilmente podrán encontrarse representaciones de este tema más infectas del morbo humorístico macabro sino en los trazados por la amarga pluma de "Fígaro", en *El mundo todo es máscaras; todo el año es Carnaval*, donde Larra, recordando las travesuras de *El diablo cojuelo*, diseña con sus sarcasmos las fatuas y risibles locuras de las diversas gentes que figuran ser lo que no son y que los ojos del satírico van descubriendo por arte de prodigio.

Esta dolencia moral de la Humanidad es tan antigua, que en las más remotas literaturas se leen ya irónicos dieterios para corregir la general estulticia. Pero nadie, quizás, llegó a flagelarla con tan cáustico donaire como Erasmo, que en su *Elogio de la Locura* pone en boca de ésta: "Y bien, la vida humana no es otra cosa que una comedia en que, bajo una máscara prestada, cada uno desempeña su papel

hasta que el corego la hace salir de escena... Sí; todo es disfraz, y la comedia humana no se representa de otro modo."

"...Ni un solo mortal puede vivir alegremente si no está iniciado en sus misterios y si no le presto mi protección."

"Yo tengo devotos dondequiera que haya hombres." Es decir, la Locura reina en el mundo, y lanza entre carcajadas burlescas el adagio que siglos después repetirá "Fígaro": "El mundo todo es máscaras; todo el año es Carnaval." Porque la Locura es la que hace amable la vida y favorece las flaquezas humanas, y hace que los hombres se resistan a dejarse arrastrar por la Muerte cuando ésta les invita a la *Danza general*...

La aparición de la *Danza* (1) en nuestra Península, en el siglo XV, despierta en el espíritu español la visión truculenta de las *Postrimerías*, y borra la apacible conformidad cristiana con que antes se disponía al último tránsito; el patetismo sustituye a la serenidad, y las expresiones dolientes, literarias o artísticas suplantán al lenguaje piadoso y al equilibrio impasible de las formas que representaban plásticamente el supremo trance. Se ha creado el clima ético y patético en el que germina la "imagen espantosa de la muerte", que antes de pasar un siglo esculpe Gaspar Becerra para el convento de PP. Franciscanos de Zamora y hoy guarda el Museo de Valladolid. Ahora es cuando el desequilibrio enfermizo del ánimo ante la llegada de la Muerte se puede traducir en una actitud cobarde de llanto y resistencia, o una actitud heroica de burla y desafío. La patogenia del humor macabro en España, la sonrisa irónica ante la muerte, se incuba por estos tiempos.

Son los grabados de Holbein los portadores del nuevo sentido macabro: la mímica expresiva del esqueleto, con su caricatura sarcástica, produce inquietante horror. La mortal sentencia igualitaria que hace desfilar en las continuas mudanzas del baile siniestro al Papa, al Emperador y al Condestable, al Obispo, al Caballero, al Abad y al Mercader, al Abogado y al Físico; al Labrador, al Usurero y al Fraile y al Sacristán; al Niño de días, a las hermosas Doncellas, al provento anciano... en fin, a todas las criaturas del humano linaje, tiene su tremendo pregón:

*A la danza mortal venid los nacidos  
que en el mundo soes, de cualquier estado;  
el que no quisiere, a fuerza e amidos  
facerle he venir muy toste parado.*

Así habla la Muerte, en tono que no admite réplica: "Yo só la Muerte cierta a todas criaturas — que son e serán en el mundo durante." "¿Qué piensas tú, homne, que el otro morrá — e tú quedarás...?" Ante este lenguaje nadie tiene el capricho de bromear; todos los personajes entran en la obligada danza de mala gana, a todos abrumba la carga de sus pecados. Y unos protestan, otros gimen; quién pretende inútilmente escapar, y cuál implora en balde su indulto; sólo el

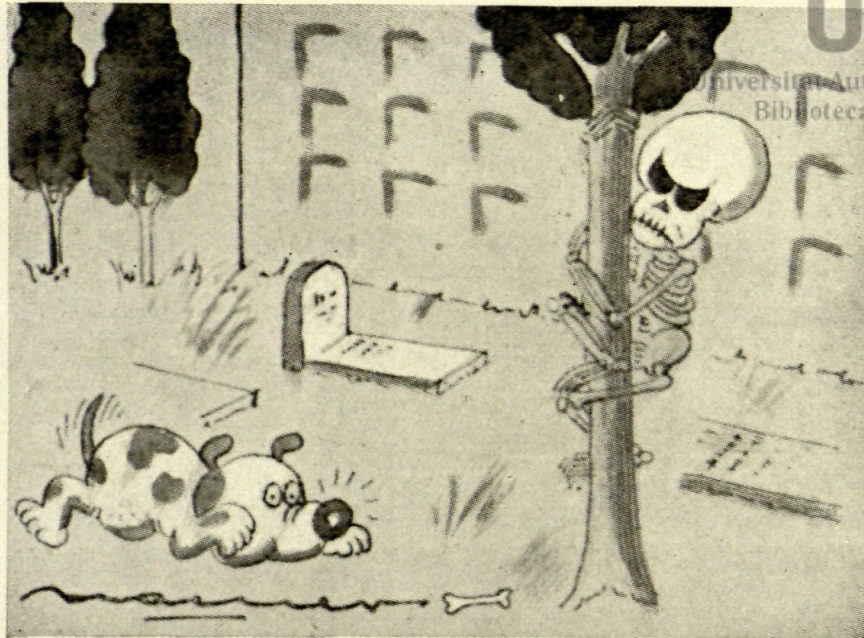
(1) "La *Danza de la Muerte* es entre nosotros concepción totalmente exótica... No parece sino que la alegría y la luz de nuestro cielo y el espíritu realista de la misma devoción peninsular, ahuyentaban de España como de Italia estas visiones "macabras", estas fantásticas rondas de espectros, este humorismo de calaveras y cementerios que en regiones más nebulosas, en Alemania y en el Norte de Francia, informa un ciclo entero de composiciones artísticas... en aquella universal pesadilla del siglo XIV..."

Nada de esto llegó a España, sino muy tardíamente y por vía erudita.

... Había [en la *Danza*] un germen de sátira social... Y este es el que impera en la *Danza* castellana... e infunde a sus versos el color, el nervio, la potencia desolladora y el relieve que tienen." (M. MENÉNDEZ Y PELAYO: *Antología de Poetas líricos castellanos*, t. I, cap. VI. Edición del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. MCMXLIV.)



¿De qué mal morirá? (GOYA. "Los caprichos".)



—Ya está ahí otra vez el perro ese.

### EL ATRACO



—¡¡Deme inmediatamente lo que tenga en la caja!!

—Ahí tiene usted la caja... Puede llevarse todo...

ermitaño recibe con resignación el reclamo de la esperada visita, como si fuese un anacoreta de Berceo:

*La muerte recelo maguer que só viejo;  
señor Jesucristo, a ti me encomiendo;  
de los que te sirven tú eres espejo;  
pues yo te serví, la tu gloria atiendo.*

Entre el chocar de huesos de esta *Danza* que aterroriza a las sucesivas parejas, únicamente la propia Muerte es quien, alguna que otra vez, muestra un acerbo humor de chanza, como cuando desdeñosamente llama al Sacristán:

*Don Sacristanejo de mala picaña,  
ya non tenés tiempo de saltar paredes  
nin de andar de noche con los de la caña  
faciendo las obras que vos bien sabedes...*

o cuando advierte al Cura, con retintín irónico:

*Ya non es tiempo de yacer al sol  
con los parroquianos, bebiendo del vino;  
yo vos mostraré un re, mi, fa, sol,  
que agora compuse de canto muy fino.*

o extrema su cortesía humorística, como disculpándose de las molestias con que tiene, inevitablemente, que cansar al Cardenal, cuando se dirige al orondo purpurado:

*Reverendo padre, bien os avisé  
que aquí habriades por fuerza a llegar,  
en esta mi danza, en que vos faré  
agora aína un poco sudar...*

Cierto que estos ejemplos no son de sonrisas ante la Muerte, sino sonrisas de la propia Muerte, malignas flores de amargo sarcasmo. Hela aquí, en el grabado de Holbein, dando amorosamente el brazo al anciano senil, que camina apoyado en ella y pone ya el pie en el mismo borde de la fosa. La Muerte es gran tañedora de diversos instrumentos, pues la vimos en Rioseco pulsar la guitarra, y aquí, acompañando al anciano, teclear un xilófono para adormecer a su víctima; y ahora la vemos, en este otro grabado, preceder a la pareja de novios, ante la cortina de la cámara nupcial, redoblando en el parche de un tambor—con ademán de grotesca petulancia y gesto socarrón—, cual si fuese a pregonar la sentencia que convertirá el tálamo en cadalso para estos enamorados. Pues miradla en funciones de acólito del Cura, con el fanal en la descarnada mano derecha y una tintineante campanilla en la izquierda, anunciando el paso del Santo Viático para alguien que ella misma acompañará al sepulcro. ¿Es ahora cuando le susurra irrisoriamente al Sacerdote aquello de "yo vos mostraré un *re, mi, fa, sol* — que agora compuse de canto muy fino"? ¿Qué responso de rubeniana *losa fría* y *requiescat in pace* podría salmodiarle?

Cuando, alguna vez, la Muerte interrumpe su cantilena, exige el silencio a su pareja:

*Andad en la danza, alegre, muy ledó,  
sin facer ruido, que yo bien me callo.*

le dice al Condestable, invitándole, maliciosa, a divertirse para borrarle la tristeza y mala impresión que se ha llevado al verla, y que el magnate ha revelado en sus palabras:

*Yo vi muchas danzas de nobles doncellas,  
de dueñas hermosas de alto linaje,  
mas, segunt paresce, nón es esta dellas  
ca el tañedor trae feo visaje.*

¡Y tan feo...! Rechina los dientes, y es la calavera una horrenda estampa de la rabia, y le crujen los huesos de todo el esqueleto, al ver que desenvaina su espada el Condestable. Más de nada le vale. Lucha con él la Muerte y le ase de los vuelos de la capa, arrastrándole en los giros del macabro baile, que Holbein dibujó *secundum scripturas*.

Su buril graba con franco trazo caricaturesco el episodio del Abad. La Muerte se ha calado la abacial mitra como si fuera un morrión, y, a guisa de guadaña o de alabarda, se echó el báculo al hombro y marcha con pasos marciales y talante de grotesca gallardía remolcando a "Don Abad bendito... folgado, vicioso", en cuyo hábito hincó la Descarnada los garfios de su esquelética mano siniestra.

Todos estos personajes de la *Danza general* que Holbein ilustró están tan apagados a la vida, que la Muerte les produce un sobresalto absurdo, caricaturizado por el miedo que dejan traslucir. Y esta reacción medrosa de tipo general, que pudo ser veraz interpretación del ambiente germánico conocido de Holbein, no corresponde al genuino carácter español, sinceramente católico. Ciertamente es que dijo Gaspar Mercader, en su *Soneto a Lisardo*:

*Con tanto miedo de morirme vivo,  
que puedo asegurar que siempre muero.*

Pero esta confesión no puede tomarse sino como excepcional en la poesía castellana. Al contrario, el pavor a morir es el efecto cómico tantas veces beneficiado en nuestro teatro, a cuenta del personaje asustadizo, que suele ser siempre el "gracioso" de la comedia clásica, mientras, por contraste, su amo se muestra—como buen español—impávido ante la proximidad de la Muerte que acobardó a su pusilánime criado. Así, en la escena XIII del acto III de *El mágico prodigioso*, cuando Cipriano, al abrazar la que él cree figura de su amada Justina, envuelta en un manto, descúbrela los velos del rostro y se encuentra con un esqueleto cuya desnuda calavera le amonesta diciendo: "Así, Cipriano, son todas las glorias del mundo", busca Calderón el contraste jocoso en el susto de Clarín, criado de Cipriano, que declara, exagerando sus temblores:

*Si alguien ha menester miedo,  
yo tengo un poco y un mucho.*

El matiz humorístico de los dibujos de la *Danza* de Holbein no sólo nace de las ridículas actitudes de casi todas las víctimas, que se resisten a ir con la Muerte, sino de la propia representación de ésta, que, al remedar los ademanes y movimientos humanos, pierde la gravedad simbólica que atribuimos al esqueleto como prosopopeya de la Muerte, y se autocaricaturiza en cuanto adquiere alguna expresión de vivacidad, según repetidamente hemos observado.



Esto es lo que ocurre a todas las tragedias: todas guardan en su misma entraña el germen de una comedia. Aunque a veces sea una razón ilógica, todas las tragedias poseen su razón, o, más exacto, dos razones antagónicas, pues la tragedia surge siempre del choque de dos razones apoyando dos pasiones irreconciliables. Cuando estas razones se rebasan, se entra en el absurdo y sobreviene la parodia, el desquiciamiento cómico. En ciertas circunstancias basta con declamar en tono natural el parlamento más altisonante, o intercalar un refrán vulgar entre las poéticas metáforas del mejor drama, para que, al oírlo, brote el manantial del regocijo. ¿Quién no recuerda las hilarantes escenas de *La venganza de Don Mendo*, en las que el genio cómico de Muñoz Seca convirtió en divertida parodia una estructura dramática intensa? Pues a buen seguro que para escribirla no le hizo falta a su autor tener presente la regla de Bergson: "Se obtendrá un efecto cómico siempre que se transporte a otro tono la expresión natural de una idea."

Si es la idea de la Muerte la que se trata de expresar artísticamente, este *desentono*, esta caída en lo frívolo, es sumamente fácil, pues ya sabemos que lo ridículo anda siempre pisándole los zancajos a lo sublime. Basta un ligero desequilibrio en la forma (cuando se interpreta el tema de la Muerte con aire solemne) para que la emoción de lo fatal y misterioso degenera en rasgos vulgares y, por contraste entre la seriedad de la idea y la torpeza de su expresión, surja el estallido de la risa. Así producen este efecto, contrario a la intención con que fueron creadas, ciertas obras de pensamiento austero, en cuyo lenguaje se deslizó como un duende travieso algún vocablo desacertado, que nos sugiere un panorama ideológico distinto al previsto por el autor. Tal ocurre en la siguiente estrofa de los *Signos que aparecerán antes del Juicio*, del maestro Gonzalo de Berceo:

*El día postrimero, como dice el Profeta,  
el ángel pregonero sonará la corneta,  
oyrlo han los muertos cada uno en su capseta;  
correran al juicio quisque con su maleta.*

El último verso despierta en nosotros la inesperada visión de un tumulto de viajeros apresurándose a coger el tren—viajeros esqueléticos cargados con su equipaje—, y la sonrisa contrae nuestros labios ante la humorística escena. Hemos descendido de una grandiosidad apocalíptica a una pequeñez cotidiana sólo por la jugarreta de una palabra que vulgariza la frase: esa *maleta* prosaica.

Puede alegarse como atenuante del poeta su primitivismo, y que, en el ingenuo lenguaje de la época, sus coetáneos acaso no descubrieran el cariz caricaturesco que nuestros maliciosos ojos modernos perciben. Algo parecido nos ocurre ante aquellos epitafios que en las tumbas al borde de las antiguas vías romanas llamaban la atención del viandante con un imperativo: "Detente, viajero..." para ensartar después la retahila de alabanzas funerales que, leídas hoy, nos producen un efecto bien lejano del que en su día lograrían. Así, el famoso epitafio de Claudia, la matrona ejemplar, que en nobles caracteres romanos proclama las virtudes de la dama patricia. En este caso, el sesgo jocoso surge inesperadamente y contra la voluntad de quien escribió el latino panegírico, pues, en contraste con la seriedad de éste, que empieza ordenando: "Pasajero: breve es mi discurso; espérate y lee, etcétera", al final de la inscripción laudatoria en la piedra sepulcral grabada, despide al lector con bruscas despachaderas: "He concluído. Salve". Es decir: ¡vete!

Ante este fúnebre ¡*lárgate de aquí!* es fácil imaginarse al espectro de Claudia, terminando su arenga, y escondiéndose de repente en la tumba, bajo la losa que se cierra de golpe sobre su cabeza, como la tapa de esa cajita mágica de los muñecos de resorte y sorpresa.

Pero los mayores efectos cómicos involuntarios están, como antes dijimos, en la impotencia o, por lo menos, en el desacierto del artista para expresar en su arte la majestad de la idea de la Muerte. Recordemos a Campoamor, en *Drama universal*, poema de tan ambiciosos vuelos, que difícilmente podría plasmarlo con felicidad un poeta como él, que—más todavía que el famoso Ricachon, de Molière—*solía hablar en prosa sin saberlo*, aun cuando su pluma creyera escribir poesía porque dejaba los renglones cortos "poniendo consonantes en las puntas".

En su filosófica epopeya reincide tozudamente D. Ramón en los temas escatológicos, no siempre tratados con desgracia, pero casi siempre realizados con fruto de muy inferior calidad al pensamiento germinal, que suele ser de alta alcurnia. Hay en la escena VII de este *Drama universal* un epígrafe, *La insurrección de los muertos*, concebido con una grandiosidad de Juicio final y cuyas estrofas, de chabacano léxico y fraseología prosaica, enturbian el esplendor de la idea prócer bajo un disfraz de enana pobretería estética. El desnivel entre la concepción y su realización equivale, en este caso, al brusco esguince con que se hurta la altanera imagen esperada, para asomarse en su lugar otra de alicorto vuelo: la engañosa sorpresa nos produce una decepción burlesca.

Protagonista del poema es el espíritu de Honorio, quien, en su vida mortal, secuestró a su hermano por disputarle el amor de Soledad. El alma en pena de Honorio va transmigrando en sucesivas metempsícosis: primero en el mármol del sepulcro de Soledad, y luego pretende encarnar en el cadáver del César Carlos V, lo que motiva el episodio de *La insurrección de los muertos*. He aquí el argumento de esta escena, según lo anota el autor al comienzo del canto:

"En la eterna lucha de las dos naturalezas, física y moral, queriendo poseer el sepulcro de Soledad, piensa el espíritu de Honorio en volver de nuevo a la vida animando el cuerpo de algún gran hombre, y se dirige a buscar los restos de Carlos V. El esqueleto del Emperador se espanta a la vista de un alma, y, llevando la alarma a todos los ámbitos de la tierra, una multitud de espectros dan la vuelta al mundo, huyendo del espíritu de Honorio."

Debe advertirse que la fuga macabra se explica porque nadie quiere reincidir en la mísera vida mortal, y así todos los difuntos esquivan que sus despojos vuelvan al mundo galvanizados por el ánima de Honorio. Pues oíd, en la épica pugna del piratesco espíritu con los cesáreos restos, cómo el espectro imperial clama:

*¡Apártate de mí, que harto he sufrido:  
como alma humana, la pasión te ciega!  
Busca, si quieres ser, lo que no ha sido:  
el polvo que fué ya, del ser reniega.*

¿Era así el altivo lenguaje que hizo brillar con refulgencias de espada, y retinir como una espuela de oro, por todo el mundo, Carlos de Gante? No lo parece; ni tampoco la imagen psicológica que nos sugiere del Emperador coincide con el concepto histórico admitido de su egregia persona.

Huye—¡quién lo dijera!—(1) el espectro augusto a la cumbre de una montaña, lanzando con alarma

... este grito de horror: ¡Que viene un alma!  
 Como suele el ¡alerta! misterioso  
 correr de centinela en centinela,  
 aquel ¡que viene un alma! pavoroso  
 de cementerio en cementerio vuela.

.....

*La madre tierra sacudió el regazo;  
 y entre esqueletos mil que echó esparcidos  
 medios cuerpos se ven de un pie y de un brazo  
 de arriba abajo por mitad partidos.*

*Se ven cruzar de seres incompletos  
 por aquí y por allí las varias piezas,  
 fragmentos de fragmentos de esqueletos,  
 pies sin troncos y troncos sin cabezas.*

.....

*Y algunos vueltos, con los pies colgados  
 de las nubes, pendientes se columbran;  
 y hay cráneos que de fósforo impregnados  
 cual linternas diabólicas alumbran.*

Hemos hallado en nuestra búsqueda otra génesis patológica del humor macabro: la incubada en medio de una obra concebida y desarrollada con dramática seriedad... Pero ¿es que pueden tomarse en serio esos cómicos volatines de titiritero columpiándose cabeza abajo? A tales cráneos fosforescentes no les falta para completar su fachenda de payaso más que el tocado prescrito por Gómez de la Serna en una greguería: "Lo que mejor le va a una calavera es el sombrero hongo."

Pues también en algunas famosas obras de arte pictórico de tema pavorosamente funerario, ejecutadas con absoluta seriedad, se encuentran a veces detalles que rompen la severa visión del conjunto con un vislumbre caricaturesco, bien por inadecuada elección de formas, bien por innecesarios alardes de realismo impropios en un ambiente de grandiosa intensidad simbólica. Tal ocurre en *El triunfo de la Muerte*, de Orcagna, pintura mural en el cementerio de Pisa, que en parciales aspectos y ante algunas figuras nos hace recordar con cierto humor el alborozo de las mascaradas; la lucha de aquel cuerpo desnudo y panzón—que delata su condición frailuna por el cerquillo de la cabeza—, flotante en medio de los aires y retenido de los pies apresados por las garras de un diablo, mientras un ángel le sostiene y atrae por los brazos, es también de un concepto realista que se acusa grotescamente con desacorde contraste entre las demás visiones de la macabra alegoría y nos hace desarrugar el ceño invitándonos a sonreír.

Al contrario de este de Orcagna es el *Triunfo de la Muerte* de Peter Brueghel,

(1) En *Las veladas de San Petersburgo*, el conde José de Maistre, encareciendo como inherente a la humana flaqueza el sentimiento medroso, del que nadie puede librarse en algún instante de su vida, aduce en apoyo de su tesis que un hombre tan valeroso como era Carlos V reconoció el inevitable tributo de todos los mortales al temor, cuando se burló donosamente de este epitafio que leyó un día: "Aquí yace..., que nunca tuvo miedo." Pero si con esto confesó el César que también él estaba sujeto a posibles desmayos de su entereza, no es por ello lícito suponerlo pusilánime, como hace en estos versos Campoamor.

que se guarda en nuestro Museo del Prado, infernal zarabanda, visión apocalíptica de la más horripilante funebriedad imaginable; no hay sonrisa posible ante este cuadro.

El *pathos* del humor macabro, según hemos visto, tuvo sus gérmenes remotos en la evolución hacia lo grotesco de los ritos mortuorios mitológicos. Oficiaban en ellos figurones que tenían cierto carácter sacerdotal, en algún aspecto concomitante con lo mágico, pues conjuraban a los espíritus maléficos y contrarrestaban el influjo fatídico de la Muerte, alejando sus fatales efectos. Ejercían una especie de profilaxis sobre el mundo, es decir, una acción médica.

Este atávico parentesco de los médicos con el humor macabro es natural que lo hayan conservado en el devenir del tiempo. Su trato familiar con la Muerte ha sufrido, en todos los países, un variado epigramario con múltiples alusiones escatológicas. No podían faltar éstas en la *Danza general*. Allí, en aquella escena en que el pobre médico se lamenta de que le falle la vida a pesar de lo mucho que él se cuidaba de la propia, y pensando prolongar las ajenas para garbear "dineros e plata enfermos curando", suena la voz de la Muerte, diciéndole con socarronería:

*Pensastes vos, Físico, que por Galeno  
o don Hipocrás, con sus inforismos,  
seriades librado de comer del feno,  
que otros gastaron de más sologismos;  
non vos valdrá facer gargarismos,  
componer jaropes nin tener dieta;  
non sé si lo oisteis: yo só la que aprieta.*

En tal ocasión fué la propia Muerte quien, con su desdentada boca, lanza el dardo burlesco; pero luego, a lo largo de nuestra Historia literaria, se repite una y otra vez el tema por la pluma de poetas y prosistas, que hacen objeto de sus sátiras a los médicos asaeteando su falible sabiduría con chistes más o menos funerarios.

Ya epigramatizó en latín contra un tal Diaulo, el español Marco Valerio Marcial, con su travieso ingenio cuya causticidad pierde fuerza al traducir sus versos al castellano:

*Diaulo que ha poco tenia  
el oficio de Doctor,  
le tiene hoy de enterrador:  
lo que ahora hace ya lo hacia.*

Pero es la mordacidad de Quevedo la que más cruelmente se hinca en la fama póstuma de un médico en aquel epitafio en que hace hablar a la Muerte de esta manera:

*Yacen de un home en esta piedra dura  
el cuerpo yermo y las cenizas frías.  
Médico fué, cuchillo de natura,  
causa de todas las riquezas mías.  
Y agora cierro en honda sepultura  
los miembros que rigió por largos días,  
y aun con ser Muerte yo no se la diera  
si del para matarle no aprendiera.*

Andando el tiempo, en el siglo XVIII, otra lengua maligna, la de Salas, repite una variante de este tema en:

EPITAFIO A UN MAL MÉDICO.

*La prueba de que la Muerte  
no perdona a hombre nacido  
es ver que no ha perdonado  
hoy a su mayor amigo.*

El chiste contra las mañas mortíferas de los malos médicos se ha convertido ya en manido tópico. Hay autores que tienen como una obsesión de medicofobia: sainetes y comedias de nuestro teatro cómico ridiculizan al galeno inepto que se enmascara con pedantesco gesto doctoral, y se ensañan con él precisamente porque sus yerros suelen ser mortales de necesidad. He aquí un manantial inagotable de humorismo macabro. Alguna vez, hasta un médico literato es quien caricaturiza a sus colegas de Facultad; tal es el caso de Vital Aza en su jocosa creación del coro de doctores de *El rey que rabió*, cuyos latinajos macarrónicos recuerdan —si bien con menos acrimonia— los bailables de Molière, en las befas mordaces de *El médico a palos*, *El enfermo imaginario* y tantas otras facecias de su Musa.

Nadie como Poquelin fué tan implacable satirizador de la docta Facultad, no sólo en la escena, sino en su vida privada. Preguntado en cierta ocasión por Luis XIV, hubo de confesar que, en efecto, era cierto su trato particular con los médicos, a pesar de las diatribas que en público les dedicaba, y hasta reconocía que el doctor Mauvillain era su médico de cabecera y le visitaba... "Como es tan excelente *causeur*—declaró al monarca—, me gusta conversar con él, y eso es todo. Por lo demás, antes de despedirse me receta unas drogas; con esto cumple su obligación y se va. Pero yo también cumplo con mi obligación: no me las tomo, y me curo."

A la ponzoña de su ingenio como autor dramático, añadía Molière, para más ridiculizar a los galenos, su cómico garbo como actor acentuando las tremendas invectivas de sus farsas, y cultivando su inquina contra ellos llegó hasta su última hora. Representando en escena se hallaba el grotesco bailete de la toma de grado de doctor, ejecutado como fin de fiesta, cuando cayó súbitamente enfermo de tal gravedad, que se interrumpió y suspendió allí la función. Poco después, ya moribundo, acude el médico a visitarle, y al anunciárselo a Molière, aún tiene el humor de contestar: "No, no... jamás. Decidle que estoy muy enfermo y por eso no lo puedo recibir."

Sería curioso el diagnóstico que de su enfermedad mortal hiciera el médico, si es que no se quedaba en la duda de aquel asno, de ademán doctoral, que en la corrosiva sátira de uno de los *Caprichos* de Goya murmura con agnóstica fatuidad: *¿De qué mal morirá?*, mientras le toma el pulso a un su orejudo semejante, incorporado en su lecho. Este grotesco grabado en el que se tiñe de macabro humorismo el rudo carácter goyesco, podría servir de ilustración a la anécdota que refiere el Dr. Huarte (1):

"En el tiempo que la medicina de los árabes floreció, hubo en ella un médico grandemente afamado... del cual se tenía entendido (atento a su grande habili-

(1) *Examen de Ingenios* (cap. XV).

dad) que había de resucitar muertos y sanar cualquiera enfermedad; y acontecíale tan al revés, que no tomaba enfermo en las manos que no lo echase a perder, de lo cual, corrido y afrentado, se vino a meter fraile...”

Si tratamos de sintetizar estas deshilvanadas alusiones a la patogenia del humor macabro, podremos argüir que éste nace, por ley del contraste, de una realidad fúnebre disimulada por cualquier máscara vivaz, o de una realidad vital escondida debajo de una apariencia lúgubre, ya que todo disfraz envuelve—puesto que es propósito de engaño—un sentido cómico, que tomará carácter macabro, tanto si es fúnebre lo que se disfraza como si lo es el disfraz.

Por eso vimos que el hombre disfrazado de muerto degeneraba en mascarón carnavalesco (origen de humor macabro), y por eso vimos también, a la inversa, que es fuente de humor macabro la imagen de un esqueleto remedando movimientos humanos, es decir, disfrazado de vivo. Este último es el proceso de gestación del efecto hilarante, más eficaz, análogo al expuesto en anteriores páginas de *lo absurdo engendrando lo cómico*. No conozco ejemplo más expresivo a este respecto que la dinamicidad estrafalaria sugerida por la “greguería” del *esqueleto ciclista*, de Ramón Gómez de la Serna, tan activa en su evocación gráfica, que “estamos viendo”—al leerla—la silueta del ciclista macabro pedaleando vertiginosamente sobre otro esqueleto de bicicleta, estampa digna de Rajel o Herrero... Hela aquí: “¡Qué ágil un esqueleto si cogiese una bicicleta por su cuenta! Ganaría todas las carreras.”

## VI

### DRAMATIS PERSONÆ.

Es fama que los antiguos sardos, en trance de morir ajusticiados, demostraban su valor y desprecio de la muerte echándose a reír escandalosamente en el mismo acto de su suplicio. El estilo espectacular de esta famosa risa sardónica la hizo grata a la literatura romántica, que la prodigó en cuantos personajes de novela o teatro tenían un carácter cínico o perverso. Pero esta carcajada, que se escupe a la cara del enemigo como un insulto, es una risa convulsiva, sin ningún eco alegre, sino lúgubre, y el gesto del rostro risueño se estereotipa en una mueca de rabia y de rencor. No podemos, pues, aceptarla como una verdadera sonrisa ante la muerte; le falta la chispa del ingenio que ilumina el semblante, el agridulce humor que infunde simpática gracia al cascabelear de la risa—si esta brota de un destello espiritual—aun en las circunstancias más trágicas.

¿Y qué otras circunstancias son más trágicas para el hombre que las de verse ante su propio cadalso, o, lo que es lo mismo, juzgado por uno de esos inapelables tribunales de la muerte que condenan sin remisión a los pacíficos ciudadanos en todos los albores revolucionarios? La presencia o la proximidad de la Muerte se siente, como una difusa amenaza inevitable, en las épocas de grandes trastornos políticos. El terror crea un ambiente psicopático en el cual reaccionamos de muy distinta manera, según el temperamento de cada uno.

En algunos caracteres impresionables al influjo del pavor y que no son capa-

ces de ocultarlo, si acaso pierden toda apariencia de serenidad, no pierden, sin embargo, la noción de la entereza que debe conservar todo hombre en cualquier momento, y es típicamente español el efecto paradójico de miedo y burla, en que se resuelve su problema psíquico: miedo a la muerte y burla de tenerle miedo, esto es, burla de su propia cobardía, burla de sí mismo, burla del pobre hombre que debió ser héroe y es sólo un pelele. A través del temblor de la angustia logra escaparse el grito de protesta del ingenio: se afirma el hombre por encima de su flaqueza.

En plena vigencia del terror rojo, los sabuesos sectarios que seguían el rastro de Muñoz Seca logran descubrirle, detenerle y expoliarle. El celebrado comediógrafo no duda ya de su próximo fin, pero aún tiene ánimo para la postrera chirimota:

—Pero no seáis mastuerzos—dice el autor de tanta hilarante comedia a estos siniestros personajes del último drama suyo, más suyo que los que escribió, pues de éste va a ser él el protagonista—. ¿Creéis que me lo podéis quitar todo? ¿A que no?

—¡A que sí!

—Os digo que no. Ya tenéis mi petaca, mi cartera, mi reloj... Me habéis quitado hasta mi sortija... Me vais a quitar la vida... que ya está en vuestras manos como lo demás... Pero algo queda para mí solo... ¡y esto no me lo quitaréis!

—¿Y qué es eso?

—¡El pánico que tengo!

Parece que los forajidos se rieron... pero no perdonaron.

De los alborotados motines décimonónicos Sevilla fué predilecto escenario. En una de estas revueltas, la multitud enfurecida clamaba "pidiendo la cabeza" del famoso orador *neo* López Cepero, deán de la Catedral, a quien tenían asediado en su casa, ya en inminente riesgo de ser asaltada por la turba. El atemorizado canónigo decidió asomarse al balcón y dirigir la palabra al populacho. Se aplacó el griterío al verle, y se oyó la voz trémula de la presunta víctima:

—No sabéis lo que pedís... ¿Para qué queréis mi cabeza si a vosotros no os sirve para nada y a mí, en cambio, me hace muchísima falta?

Una gigantesca carcajada entre frenéticos aplausos *fué el indulto del reo*. Eran tiempos románticos en que por una ráfaga de simpatía se aplacaba a veces el monstruo multitudinario.

Otra actitud, si medrosa también, distinta en sus motivaciones inmediatas y en sus brotes humorísticos, fué la de Moratín frente a los históricos episodios revolucionarios del "noventa y tres", según transcribe de las Memorias íntimas del abate y las comenta un autor moderno (1).

Los preludios sangrientos de aquella Revolución acompañaron a D. Leandro en su viaje a través de la Francia. Cada jornada cuida el meticuloso poliglota de apuntar con breves palabras—algunas veces mezclando las de varios idiomas—, en un cuaderno, los quehaceres y las impresiones del día. Son notas rápidas, de concisión telegráfica; y cuando repican gordo las emociones—sean idílicas o dramáticas—, se atropellan sus frases, bilingües o trilingües, como animadas por un geniecillo burlón.

(1) MIGUEL S. OLIVER: *Los españoles en la Revolución Francesa*. Editorial Renacimiento.

Había llegado a Burdeos, y allí permanece indeciso sobre si continuará o no el viaje. De París llegan malos presagios: los disturbios aumentan de gravedad a orillas del Sena, mientras que aquí, en las márgenes del "Garona opulento" (donde, al final de su vida, pedirá el desterrado poeta de la *Elegía a las Musas que oculten entre flores sus cenizas*), aquí donde hay amigos obsequiosos y amigas seductoras, la vida es aún apacible y graciosa. En el cuadernito del viajero se van reflejando, con sobrios trazos, los convites de comilona, de jira campestre, de galanteos...

Un día aciago, el espectáculo macabro de una turba de descamisados que pasea por la ciudad, enhebradas en la punta de sus picas, las cabezas de dos infelices sacerdotes sacrificados el 15 de junio de 1791, sorprende a Moratín en la calle. El remilgado D. Leandro se estremece de miedo y de asco, y cuando consigue dominar algo sus nervios en el refugio de su alojamiento, garabatea en su dietario: "Decapitation de deux prêtres. Têtes por las calles. Obstupui."

Esta precipitada anotación trilingüe resulta de un efecto cómico involuntario e inadecuado al asunto, por la mestiza, cambiante y sincopada expresión lingüística de las emociones recibidas. Aunque al final confiese el autor que está pasmado, "estupefacto"—y parece querer reforzar su declaración consignándola en latín para mayor solemnidad—, este mismo detalle le da un guiño irónico y con él se acentúa el rasgo caricaturesco de la frase bilingüe que le precede, y la impresión dramática se evapora, aun sin querer, en una sonrisa.

Es indudable que Moratín no quiso bromear al anotar a vuela pluma en su dietario la macabra impresión de la jornada. Su caso es análogo al que finge el actor, temblando y tartamudeando, presa de pánico, en una escena alejada del riesgo trágico, y que por eso nos mueve a risa. Lo cómico del comentario moratiniano nace de la misma inconexión plurilingüe dictada por el miedo. Compárese con este otro comentario que D. Leandro anota el 10 de agosto, en París, donde fué testigo de los luctuosos sucesos de aquella fecha memorable, y se advertirá cómo la impresión de la tragedia se transmite ahora con lacónica crudeza, sin ningún amago burlesco, simplemente porque en el apunte no hay mezcla de idiomas. Dice:

"10 agosto.—Ataque a las Tullerías; matanza de los suizos; gran pavor. Con Chabot por la calle de San Antonio; cabezas paseadas en picas; pavor. Al café."

No, no se adivina ningún mohín gracioso en estas palabras. Los tiempos no son para bromear, cuando se está preparando el reinado de la guillotina. Y, sin embargo, la plebe patibularia hará chacota del siniestro artefacto, a costa de los magnates descabezados en él, llamándole "remedio el más eficaz para el dolor de cabeza" y "cosmético infalible para las canas", entre otros motes sarcásticos.

Los demás personajes, sucesivos protagonistas de este grandioso drama del patíbulo revolucionario, aguardaban en sus mazmorras el momento de subir en una carreta camino del suplicio. El antiguo convento de los Carmelitas, de París, era la prisión donde preferentemente se encarcelaba a los aristócratas. Recluidos en su cautiverio, practicaban las ceremonias cortesanas y sus atildadas costumbres: ¡dramática comedia la de este elegante desdén de su desgracia! *El Almanaque de las Prisiones*, de 1794, describe con pintoresca animación las "reuniones de sociedad" que celebraban damas y caballeros proscritos, en vísperas de su salida hacia la guillotina, con cuyos juegos (lecturas de versos, o torneos de improvisación poética, charadas, representaciones teatrales, etc.) trataban de distraerse



y olvidar la inminente amenaza de la muerte. Y semejantes cuadros podían admirarse en otras prisiones de sospechosos políticos (la *Force*, Puerta libre, etc.), donde se remedaban las espirituales galanterías de las *Cortes de Amor*, cánticos, etc.

"Cuando se reflexiona—dice M. Capefigue (1)—que los detenidos en estas prisiones eran diariamente diezmados para ser conducidos al cadalso, inspira un grande asombro la tranquilidad que todos disfrutaban. Preciso es confesar que en aquella generación del siglo XVIII había algo vigoroso y enérgico; acostumbrábanse los cerebros a la idea de la muerte, y se llegaba a jugar con ella, conservando, aun en la cárcel, la calma y la tranquilidad de espíritu."

Como buen francés, se asombra este autor del singular estoicismo de sus paisanos aristócratas, cuyo mérito no hay por qué negar, y menos comparando su actitud con la del resto de sus compatriotas, pues, por lo visto, fué la nobleza en Francia la que acaparó las virtudes estoicas ante el Terror. Aquí, en España, no le habría producido tanto asombro el fenómeno, pues, gracias a la fortaleza de su fe, la misma altiva indiferencia ante la muerte han demostrado, en la pasada revolución marxista de 1936, todas las clases sociales, sin excepción, víctimas de la saña roja.

Resulta tan patética la realidad de estas hecatombes revolucionarias, con su clima de terror, que de la misma saturación de este sentimiento salta algunas veces la chispa de lo cómico; una chispa espontánea, inconsciente, cuyo espíritu humorístico envuelve, como un halo, el dolor de la tragedia causante de aquel desahogo del corazón. Buen ejemplo de una explosión sentimental de esta especie es la exclamación—anotada por Pemán—con que apostrofa a los verdugos de un pueblecito andaluz aquella gitana horrorizada por las interminables matanzas de los comienzos de 1936:

—¡No matéis más hombres... que no nacen en las macetas!

Los personajes del drama del cadalso en tiempos de revolución no tienen la psicopatía criminosa, no son típicos *reos*; actúan con torpeza y como de prestado en la tragedia patibularia. Les falta el aire cínico de los auténticos *reos*, que les permite burlarse de la muerte porque sí, aunque ningún vislumbre de ingenio ilumine la burla. Un ciudadano honrado puede sonreír ante la muerte; pero el empedernido delincuente no es capaz de sonrisa, sino de carcajada insultante. Más que de hacer una *gracia* cuya espiritualidad demuestre el desdén por su propia tragedia, tratará el *reo* común de escarnecer y de amenazar con sardónica risa a la sociedad que le ha condenado:

*Sentenciado estoy a muerte;  
jyo me río!  
No me abandone la suerte,  
y al mismo que me condena  
colgaré de alguna entena  
quizá en su propio navío.*

Estas palabras de la *Canción del pirata* son, en boca del desalmado "Rey de la mar", una verdadera profesión de fe cínica con las que Espronceda pintó a lo vivo un buen retrato de aquel bandido.

(1) *Las Diosas de la Libertad* (trad. de Eusebio Blasco).

Sin duda existe alguna relación esotérica entre el cinismo que injuria y la actitud psíquica del que juguetea haciendo una burla macabra, pues en los dos casos se manifiesta cierto alarde de procacidad y desprecio de los mismos o semejantes valores morales. Pero mientras el hombre estoico apoya su burla macabra en el desdén a su personal adversidad, el cínico dispara sus befas lúgubres contra los demás, contra el mundo entero si es preciso.

La deletérea flor del humorismo fúnebre se abre más de una vez, teñida en sangre, sobre el mismo cadalso: cierto apache francés tristemente célebre, llegó con maliciosa sonrisa al pie de la guillotina, y cuando el verdugo le descubrió el cuello, para ajusticiarlo, encontró adornada la nuca del reo con el tatuaje de una hilera de puntos y esta inscripción: *Prière de couper par la ligne de points...*

Esta burla, más que contra la muerte, va dirigida contra la sociedad y su justicia, es la culminación cínica del que pasó toda su vida burlando las leyes y quiere continuar burlándose de ellas hasta el último momento. La Francia ha popularizado singulares tipos de este cinismo incorregible, alguna vez extrañamente mezclado con raptos de contricción y fervores cristianos, o con macabras espiritualidades líricas, como, en lo antiguo, el poeta Villón, que escribió su *Balada de los ahorcados*, hallándose en capilla, la víspera del suplicio del juglar y sus cofrades de fechorías. Temiendo la mofa póstuma de la sociedad agraviada, que podría vilipendiarles en su última hora tomando así venganza de sus desmanes, repite con angustia: "No se ría nadie de nuestra desgracia...; no os burléis, hombres, en esta ocasión"; y suplica: "no seáis, pues, de nuestra cofradía — y rogad a Dios que quiera perdonarnos a todos".

Otras veces, la perversidad se ufana hipócritamente engalanada de versallesca cortesía, como en tiempos recientes el depravado Landrú, que expió sus crímenes en la guillotina. Este famoso Landrú, al ser juzgado por el Tribunal y oírse acusar de tantos asesinatos, cada uno de ellos merecedor de una sentencia de muerte, se levantó del banquillo y, haciendo una reverencia ceremoniosa, dijo con sorna meliflua:

—Lamento, señor fiscal, no poder ofrecerle más que una sola cabeza.

Y cuando, impenitente, subió al patíbulo, tratando de esquivar al sacerdote que aún le exhortaba al arrepentimiento, le amonestó entre risueño y cortés:

—Padre, no hagamos esperar más al señor verdugo.

Hay entre las últimas anécdotas de este monstruo un floreteo grotesco en el que parece querer asomar una chispa de efectiva dignidad. Fué cuando, en defensa de su barba—sin duda estimada por su dueño como lo mejor de su persona—, se opuso a que se la raparan aquella trágica mañana de su decapitación:

—Yo, doblando mi cabeza, obedezco al que manda; obedeced también vosotros y respetad mi barba, por que lo único que el Tribunal ha ordenado cortar es mi cuello.

Si nos fijamos en la intención disimulada en estas cínicas ingeniosidades de Landrú, advertiremos que son—como en aquel caso del apache—ironías afiladas contra la Justicia y sus diversos ministros, y no burla dedicada a la Muerte, aunque resulten epigramas macabros por las circunstancias en que se producen. Tales dicacidades del *sprit* francés demuestran su carácter esclavo del discreteo mordaz y tan amigo de las frívolas retóricas, aun en trance de muerte—para olvidar su presencia—, como poco propicio a desafiarla afrontando su áspero contacto con

crudeza, como si envuelta en trapos elegantes le pareciese la Muerte más amable y menos muerte.

En cambio, el ingenio realista español tiene un desgarró popular que no se intimida ante la idea de morir: hasta de un espectáculo de cadalso deduce luego la filosófica moraleja, pero disfrazándola con una mueca bufa que es una auténtica sonrisa ante la muerte. Así, dentro de este tono sentencioso, paradójicamente cómico, dice aquel refrán: "Por burlón ahorcaron a Revenga, y mientras le ahorcaban sacaba la lengua."

Y si en tal dicho, con su caricaturesco equívoco final, quedó retratado aquel testarudo, recalcitrante deslenguado hasta el último suspiro—¡tijeretas han de ser!—, es significativo que ese obstinado español ejercite su tozudez en andar por la vida burla burlando, y así, burla burlando, continuar hasta más allá de la muerte. Este insolente humor de burlas aparece también aquí como expresión de un cinismo inmoderado, pero su matiz es tan diferente del cinismo criminoso como difieren lo protervo y lo satírico: a Villón y a Landrú no los ajusticiaron por burles, sino por malhechores, y a Revenga lo condenó su propio genio picaresco. Así como esta sentencia del refranero que perpetúa la memoria del indocumentado Revenga podría servir de epitafio para el sepulcro de aquel histórico lenguaraz D. Francesillo de Zúñiga, muerto a mano airada por culpa de sus cáusticas cuchufletas, de las que aún hizo gala entre sus agobios de agonizante.

Esta condición española de reírse, a sabiendas, de la muerte, fruto de una familiaridad creada por siglos de estoicismo étnico y de religiosa solera cristiana, la confiesa Rubén Darío en su *Epístola a un labriego*:

*La muerte vemos, de la muerte hablamos,  
y a veces nos reímos de la muerte  
y que somos mortales olvidamos.*

Sí; sabemos ya que el español fácilmente se olvida de que es mortal en este mundo porque está íntimamente convencido de que hay en la eternidad otra vida para él, y a su existencia terrena y percedera no le concede importancia decisiva. De aquí su talante despreocupado, mantenido hasta los mismos umbrales del último trance, para hacer o decir, por donaire, a costa de la tragedia propia o ajena, una agudeza ingeniosa.

En labios de la plebe, la racial propensión epigramática ante lo macabro exagera su acento zumbón, y por su hiperbólica comicidad linda a veces con lo blasfematorio. Los *ayes* jocosos del cante flamenco subrayan con frecuencia coplas impiamente grotescas, con alusiones a los huesos, las puñaladas, las sepulturas y las más tremebundas agonías, mientras las palmadas y *olés* de la concurrencia jalean con animado contraste los lamentos del *cantaor*, que tuerce la boca y lanza un *ay...* para entonar, acaso, la caricatura patibularia de esta copla popular:

*El verdugo está apretando  
la argolla al ajusticiao;  
l'ha dao más de treinta vueltas  
y el reo está preocupao.*

Propio es de bellacos dar de sí bellaquerías, y no debe sorprendernos que el populacho se divierta con farsas despiadadas *in anima vili*: éste es su modo antiguo

y eterno de desfogar la ingénita ferocidad humana, que entre ellos apenas si está cohibida por miedo a la Ley, como entre la gente culta por la educación y las conveniencias sociales. La chusma acude a presenciar la ejecución de un reo como a una representación teatral, con la única diferencia de que en esta escena del cadalso en la plaza el protagonista muere de verdad. Un clásico epigrama de autor anónimo pinta a lo vivo el prólogo de uno de estos dramas:

*Pedraza, el famoso reo,  
iba al cadalso con grillos,  
y los curiosos chiquillos  
tanto corrían, que creo  
que era difícil seguillos.  
Lleno de bondad, Pedraza  
dijo a la turba molesta:  
—Niños, tened más cachaza,  
que hasta llegar yo a la plaza  
no comenzará la fiesta.*

El público no aplaude, pero queda satisfecho del final: a unos les sirve para sentirse vengados, y a los otros (casos de conciencia turbia) les aprovecha para escarmentar en cabeza ajena. La ejemplaridad no amordaza, sin embargo, la inevitable pulla sarcástica, mientras el condenado vive; una vez se ha cumplido la sentencia, se acabaron las bromas: de la muerte se puede uno chancear, pero de un muerto no, porque sería sacrilegio, según lo entiende nuestro pueblo.

Y no es sólo patrimonio de la chusma libre y vagabunda o desocupada este gusto por los espectáculos siniestros, pues parece que cuanto más cerca están, por sus pecados, de la amenaza de muerte, más les complace a los hampones de esta tierra regocijarse a costa de ella, aunque estén metidos en el purgatorio de un presidio.

Cita Rodríguez Marín, en *La cárcel en que se engendró el "Quijote"* (1), unos párrafos de la relación escrita por el padre carcelero de la Cárcel Real de Sevilla—Pedro de León, S. J.—, donde se describen (entre otras malas costumbres carcelarias usuales a fines del siglo XVI, cuando Cervantes estuvo prisionero allí) algunas bromas más o menos soeces que solían darse los presos unos a otros, entre las cuales había una parodia patibularia que llamaban *jugar a la justicia* y era así: *Hazen un justiciado, con su verdugo, escribano y alguacil, y también finjen uno que sea el padre Pedro de León*—repárese en la enérgica pincelada realista de este detalle, pues es el propio padre jesuíta quien lo cuenta, y él, como capellán de la cárcel, confesaba y ayudaba a bien morir a los condenados a la última pena—y, *llevando al preso, lo van a justiciar entre dos, como si fuera en el jumento, y lo pasan por los corredores altos y bajos y gritan: "Esta es la justicia que mandan hacer", y luego las risas y alegrías, como si no hubieran de venir a parar en semejantes veras, y no juegos.*

Hasta aquí la broma que pudiéramos llamar de "mera diversión", con su desgarro bravío alusivo al espectáculo del suplicio, del que cada uno de ellos podría llegar a ser protagonista en serio; pero como de momento no lo era, al terminar la mojiganga y cerciorarse todos de que *aún no les había llegado la hora*, rompían en júbilo y algazara. Y cuando, con frecuencia—por desgracia—, las burlas se

(1) Incluido en el tomo de "Miscelánea de Andalucía". Biblioteca "Giralda", Editorial Páez, Madrid.

tornaban veras, aún entonces les quedaba humor a los presos para alardear en una mascarada macabra: *habiendo de ser ajusticiado algún preso, iban muchos otros de noche, con su cera encendida, cantando las letanías hasta el lugar en que estaba recogido; y si era algún valentón, todos los de la hampa enviaban a la ropería por lutos alquilados para llegar a darle el pésame.*

Y como colofón censorio podemos poner estas consideraciones del epigrama de Francisco de la Torre:

*Contrición, confesión, misa,  
credo en boca, Cristo en mano,  
todo en el ahorcado es bueno:  
sólo el verdugo es lo malo.*

Sí, el verdugo es lo malo: el tétrico personaje caracteriza todo lo espeluznante y funesto del melodrama vindicador. Y con tan acusado carácter, que a poco que lo acentuemos le haremos rodar de lo trágico a lo bufo, pues su misma figura repulsiva se presta, por contraste, a la facecia fúnebre con suma facilidad, ya que no es sólo lo sublime lo que está a un paso de lo ridículo. Lo ridículo es una sombra agazapada cerca de toda actitud humana: en cuanto el hombre exagera sus gestos, voluntaria o involuntariamente, la sombra se desarrolla con hinchazón caricaturesca. Pero no todos los ojos saben verla: los españoles no sólo la ven en cuanto asoma, sino que la adivinan antes, por la aguda percepción de lo ridículo propia de nuestra idiosincrasia. Ello explica la facundia jocosa que no se detiene ni ante los temas tan serios como estos que rondan en torno de la muerte.

Así, un ingenio tan castizamente español y de tan sana alegría como el de Muñoz Seca, no tiene empacho en crear, en *El verdugo de Sevilla*, una de las comedias más regocijantes de su teatro a costa de un pobre diablo, incapaz de matar una mosca, que, empujado por el hambre y sin averiguar lo que le ofrecen, acepta un destino para cubrir la vacante de un cargo, habitualmente ocioso, y resulta ser nada menos que el de ejecutor de la justicia. Y cuando una insólita sentencia de muerte reclama la actuación del pusilánime, y éste se entera de su fatídica misión, sus apuros cómicotrágicos dan lugar a las más divertidas escenas.

Cuenta Espinel, en su *Vida del escudero Marcos de Obregón* (queriendo ejemplarizar la moraleja "bien es que cada uno se precie de su profesión"), la siguiente anécdota: "En Madrid había un verdugo que, mostrándole a un muchacho suyo, en una horca que tenía en su casa, cómo ahorcaría a un hombre suavemente; y no pegándosele al muchacho la profesión y aborreciéndola, le dijo el verdugo: "¡Oh!, llévete el diablo, que no se te puede pegar cosa buena..."

Este sayón del cuento tomaba, a lo que parece, muy en serio la función de *ahorcar suavemente*, tanto en probanza de su maestría en el oficio como con ánimo caritativo y por evitar los inútiles sufrimientos al prójimo. Pero también hubo quien alardeó de saber ser *verdugo suave*, ufanándose de su destreza, no tan en serio como esotro, sino con cierto retintín de befa, cual aquel personaje de Rojas Zorrilla:

*Yo os prometo degollaros  
tan sutil y tan ligero  
que parezca que el cuchillo  
ha nacido en el pescuezo.*

A orillas de esta malsana zona de la delincuencia se propagó en nuestro suelo el tipo castizamente español del pícaro. Todo pícaro es un desarraigado de su casa y familia, cuya vida discurre al azar y esquivando las leyes. Su genio independiente y rebelde le hace cultivar, irrespetuosamente, el desdén por todas las conveniencias sociales con espíritu regocijado y cínica reincidencia, que muchas veces le arrastra a los linderos del crimen, aunque rara vez los traspasa y cae en su abismo.

Este carácter del pícaro explica su actitud de ingeniosa burlería en los momentos apurados de su vida y ante las inminentes amenazas de una muerte trágica.

En la *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mismo*, el héroe es condenado a muerte en Barcelona, y, hallándose en capilla, dice tantas agudezas y necedades bufonescas sobre su inminente trance fatal, que ellas le valen el indulto.

No corre tanto riesgo "el pícaro Guzmán de Alfarache", pues en sus andanzas el más grave percance que sufre, por acción de la Justicia, es una condena a galeras, de la que se redime, no por su ingenio, sino por su arrepentimiento. Y este Guzmán, precisamente, prototipo de pícaros, es el que formula y define los votos de la cofradía picaresca (1.º, voto de pobreza; 2.º, voto de holganza; 3.º, voto de paciencia, y 4.º, voto de renuncia al honor), con lo que, al mismo tiempo, establece los fundamentos de la moral del pícaro, que pueden enunciarse así: "Toda ley y toda vanidad son despreciables; se puede vivir sin ellas, pues sólo la libertad es indispensable para vivir. El hombre se debe por completo a sí mismo, y a nadie más debe servir desinteresadamente, salvo el servicio y vasallaje a la voluntad de Dios." He aquí unos axiomas de contradictoria apariencia: lo ascético hermanado con lo cínico, y lo estoico en maridaje con el orgulloso egoísmo, y todo ello al lado de la humilde conformidad cristiana. "El Buscón, Guzmán de Alfarache, Lázaro de Tormes, Estebanillo González, Marcos de Obregón, el bachiller Trapaza y muchos otros que militan con gloria en las huestes de la picardía, son otros tantos filósofos estoicos con sus puntas y ribetes de cínicos", ha dicho Adolfo Bonilla al definir la filosofía del pícaro. Y Manuel de Montolú completa el retrato espiritual del tipo con estas palabras: "La moral picaresca se puede interpretar como una parodia de la moral ascética, de la que remeda ciertas manifestaciones externas y algunas inclinaciones íntimas."

Con esta moral, el pícaro, cuyo estoicismo le empuja con frecuencia, en las penurias y chascos de su vida mísera, a la adopción de una conducta ascética, se resigna ante la adversidad porque, en última instancia, nunca deja de sentirse buen católico ni de cumplir (según lo entiende su conciencia laxa) los deberes religiosos "como Dios manda". Siendo, como es el pícaro, un apasionado amante de la vida —de su vida aventurera—, mantiene siempre, por paradójico contraste, un sereno descuido en los albures mortales. Su actitud corresponde a las palabras de Don Quijote: "De los sucesos adversos que le podrán venir... el peor de todos es la muerte y como ésta sea buena, el mejor de todos es el morir" (1).

De aquí el tono chancero con que el pícaro expresa su conformismo ante la posibilidad del último momento. Fruto de este sentido estoico es el estilo netamente español del humorismo macabro que trasciende de aquellas palabras de Sancho: "Al dejar este mundo y meternos la tierra adentro, por tan estrecha senda

(1) Cap. XXIV de la 2.ª Parte de *Vida del Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha*.

va el príncipe como el jornalero..., que al entrar en el hoyo todos nos ajustamos y encogemos, o nos hacen ajustar y encoger, y buenas noches" (1).

Este *buenas noches*, saludo de cortés despedida cargado de sorna al partir hacia el oscuro reino de la Muerte, lo oiremos—con otras palabras, probablemente, pero con el mismo matiz desdeñoso—en boca de cualquier pícaro de nuestra literatura que trate de tales trances.

Los tahures y valentones de la cofradía de Monipodio contratan tajos, palizas y sustos de muerte con tan gentil donaire y olvido de lo que esos desmanes pueden representar para su propio pellejo si en él llega a poner sus manos el verdugo, que no parece sino que hablan de inocentes chuscadas. Por eso, el juego realista de sus palabras nunca es fúnebre, pues el ingenio de Cervantes mana siempre de muy saludable hontanar, aunque por debajo de su risa corra algunas veces un suspiro de tristeza.

En cambio, es de áspero realismo el lenguaje de los picarescos tipos que en *La Celestina* visitan la mancebía, donde, una noche, Sempronio—el rufián de Elicia y criado de Calixto—, por la codicia de una cadena con que su amo obsequió a la vieja, mata a la astuta alcahueta; luego lo prende la Justicia, en compañía de su cómplice Parmeno, y ambos "quedan descabezados en la plaza, como públicos malhechores, con pregones que manifiestan su delito". Cuando, a la mañana, escucha esto Calixto de boca de su criado Sosia, no quiere creer que en tan pocas horas puedan haber ocurrido tales cosas que acaben en suplicio de cadalso para aquellos otros dos servidores suyos, y apremia a Sosia:

—¿Vístelos tú?

—Yo los vi—le contesta el mozo.

Al que su amo replica con acento de amenaza:

—Cata, mira qué dices, que esta noche han estado conmigo.

Y con estoica socarronería sentencia Sosia:

—¡Pues madrugaron a morir!

Otro matiz distinto a este amargor del humorismo de *La Celestina*, tienen las páginas del *Lazarillo de Tormes*, en donde se roza o se alude el tema fúnebre. Allí el pícaro es un pobre chico, temeroso de Dios, que después de servir a un ciego se asienta con un clérigo, tacaño y miserable, en cuya casa padece un hambre mortal. Sólo se libra de su famélico tormento los días que hay convite de mortuorio, y entonces aprovecha la ocasión para sacar tripa de mal año a costa ajena: "Si el día que enterrábamos yo vivía, los días que no había muerto... tornando a mi cotidiana hambre más lo sentía."

Al infeliz Lázaro le torna involuntariamente avieso su voracidad de hambriento, y al contar estas torturas y las de sus andanzas sucesivas, produce el efecto cómico azuzando contra sus propias desgracias la crueldad egoísta del que escucha el relato, por cuyo contraste a veces resultan más regocijadas sus confesiones de cariz lúgubre que las de sus truhanerías. Por eso resalta el valor humorístico de aquellos párrafos en que descubre, sirviendo de monacillo en casa del sacerdote, su impremeditada vocación casi de antropófago, pues desea que haya muertos para poder comer: "Dios me perdone, que jamás fuí enemigo de la naturaleza humana sino entonces; y esto era porque comíamos bien

(1) Cap. XXXIII, Parte 2.<sup>a</sup> de *Id.*

y me hartaba. Deseaba y aun rogaba a Dios que cada día matase el suyo.”

Mas, a pesar de ser este pícaro un apocado y medroso, no le falta la entereza demostrada por sus cofrades para mirar hacia el trasmundo sin pestañear, pues “en nada hallaba descanso salvo en la muerte, que yo también para mí como para ellos otros deseaba algunas veces. Mas no la veía, aunque estaba siempre en mí”. Ved su profesión de fe estoica.

¿Y qué decir del *escudero Marcos de Obregón*, moralizador perpetuo, quien, pese a su filosófico empaque, si no se ríe de la muerte, relata algún episodio en el que busca provocar la risa exagerando el miedo sentido por el personaje ante un espectáculo misterioso que por sus circunstancias adquiere una calidad macabra y luego se resuelve en lance grotesco? Tal ocurre en aquel chasco, que la pluma de Espinel adoba con graciosa seriedad, en el que, en vez del fantasma o el ánima esperados con espanto al borde de la cripta del pasadizo de San Ginés, en cuyo lóbrego antro se escuchan pavorosos ruidos soterraños, sale de la tumba un perro arrastrando con estrépito un cencerro atado al rabo.

Pero el regusto escatológico es en la pluma de Quevedo donde con mayor sarcasmo brota. *Pabillos, el Buscón*, da en la cárcel por sus picarescas mañas y logra escapar sin mayores penas a fuerza de hábiles trapacerías. Fiel adepto del adagio que manda poner al mal tiempo buena cara—aunque la suya es pésima—, no abandona sus burlas, siempre animadas de un regocijo agrio, pues se complace en alumbrar su chiste sobre un dolor. Hablando de la muerte del ladronzuelo de su hermanillo, adorna el motivo fúnebre con cáusticas ironías: “Murió el angelico de unos azotes que le dieron en la cárcel; sintiólo mucho mi padre, por ser tal, que robaba a todos las voluntades. Por estas y otras niñerías estuvo preso; aunque (según me han dicho) después salió de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron doscientos cardenales, sino que a ninguno llamaban señoría.”

Las jácaras quevedescas son despiadadas pero no impías, si bien rozan más de una vez las lindes de lo sacrílego. En su caudalosa obra asoman aquí y allá chispazos de esta desenfrenada calaña. Baste recordar, por vía de ejemplo, aquel corolario cínico puesto en *El mundo por de dentro*, al final de sus observaciones sobre un entierro que ve pasar, en el que los convidados asisten de mala gana: “Que el entierro sólo es convite para la tierra, pues a ella solamente llevan que coma.”

Y en *El sueño de las calaveras* es aún más atrevido el regodeo de su ingenio, que escarnece con acerba sátira a los pecadores que yacen en el misterio de ultratumba. El autor se dispone a presenciar el espectáculo sobrenatural del Día del Juicio. Suena la trompeta fatídica, las sepulturas se abren y salen los huesos danzando y chocando unos con otros hasta que cada cual encuentra el eslabón de su cadena y se engancha a él para recomponer el esqueleto propio:

“Después noté de la manera que algunas almas huían, unas con asco y otras con miedo de sus antiguos cuerpos: a cuál faltaba un brazo, a cuál un ojo; y dióme risa ver la diversidad de figuras, y admiróme la providencia en que, estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos. Sólo en un cementerio me pareció que andaban destrocando cabezas, y que vi a un escribano que no le venía bien el alma y quiso decir que no era suya por descartarse della...

.....



Pero lo que más me espantó fué ver los cuerpos de dos o tres mercaderes que se habían vestido las almas del revés y tenían todos los cinco sentidos en las uñas de la mano derecha.”

¡Basta ya! Quevedo, arrastrado por su afición al escarnio cruento, cae en abusos de mal gusto: parece que aquí y allá, para alumbrar su prosa tétrica, en vez de resplandecer los destellos del ingenio, surgen pálidas fosforescencias de fuego fatuo. No en balde le acusaba Góngora burlescamente del pecado de negrura y lividez, en una de sus enconadas polémicas literarias:

*Tu pintura será como la poesía:  
bajos los versos, tristes los colores.*

¡Qué distancia separa el atrabiliario humor quevedesco, con sus causticidades sombrías, de la indulgente eutrapelia de Cervantes al glosar un tema funerario humorísticamente, en aquel célebre soneto *Al túmulo elevado en la catedral de Sevilla con ocasión de las honras fúnebres de Felipe II*, que empieza con solemne grandilocuencia, como conviene a la pompa augusta del objeto ensalzado, y cuando logra crear en el ánimo del lector un estado de admirativo homenaje y recogimiento, entonces, de repente, con brusca guiñada, salta de las veras a las burlas y deja prendidas en los versos finales del estrambote las áticas sales de una caricatura aristofánica! Helo aquí:

*”Vive Dios que me espanta esta grandeza  
y que diera un doblón por describilla:  
porque ¿a quién no suspende y maravilla  
esta máquina insigne, esta riqueza?  
Por Jesucristo vivo, cada pieza  
vale más de un millón, y que es mancilla  
que esto no dure un siglo, ¡oh gran Sevilla,  
Roma triunfante en ánimo y nobleza!  
Apostaré que el ánima del muerto  
por gozar este sitio hoy ha dejado  
la gloria, donde vive eternamente.”  
Esto oyó un valentón y dijo: ”Es cierto  
cuanto dice voacé, seor soldado,  
y el que dijere lo contrario, miente.”  
Y luego, incontenente,  
caló el chapeo, requirió la espada,  
miró al soslayo, fuese... y no hubo nada.*

El fino gracejo de este mohín postrero tiene la risueña travesura de un rayo de sol que penetra de súbito en el severo ámbito del templo y tiende una gasa lúcida sobre los enlutados terciopelos del túmulo, y brinca y cabrillea con vivas chispas en sus áureos bordados, y convierte en ascuas las borlas de oro de los ángulos, y no cesa de retozar hasta vestir con alegres fulgores todos los oropeles del maravilloso catafalco,

¿Puede darse más donosa y sutil sonrisa ante la muerte?

## VII

## FANTASMAGORÍAS.

No recuerdo quién dijo—si alguien lo dijo—que "la Verdad tiene siempre algo de misterio", ni siquiera si son éstos los vocablos con que expresó el pensamiento inquietante, revelador de nuestra fatal limitación humana, pues equivale a decir: Hombre, no seas vano y ambicioso; nunca podrás poseer la Verdad entera; cófrmate con la partícula que Dios te permite descubrir, de cuando en cuando, de la eterna y absoluta Verdad que sólo El es.

En el prólogo a sus *Meditaciones del "Quijote"* escribió Ortega y Gasset: "Sería la ambición postrera de la filosofía llegar a una sola proposición en que se dijera toda la verdad." Pero ¿no es esto satánico?

Siempre nos empeñamos en saber más de lo que está a nuestro alcance; queremos penetrar en el misterio de la verdad aunque sea con los ojos vendados, andando por el atajo de la fe; y en cuanto nos desviamos del sendero que nos marcó nuestra Religión, resbalamos por la pendiente de los errores hasta caer en cualquier creencia supersticiosa. Nos atrae insensiblemente hacia las supersticiones su habitual atavío maravilloso, que disfraza parcialmente la verdad, esto es, que nos engaña. Hemos columbrado en el bosque una lejana lucecita, resplandor cierto de la verdad, y hacia ella corremos para poseerla. Pero los árboles nos hacen torcer la ruta y, en vez de llegar a la luz verdadera, caemos en la trampa de los falsos encantos con que nos fascina el reflejo de cualquier fantasmagoría: un vano espejismo.

Para Richter, toda superstición es un fenómeno de genuino carácter romántico—soñador—, sea cualquiera la época o el pueblo en que aparece, pues "la luna romántica despidе una luz cambiante como el sueño". "¿Qué fondo de verdad—se pregunta—existe en la falsa creencia o superstición?" Y contesta más adelante: "Los errores de la superstición provienen de que imaginamos comprender enteramente, desde luego, esta mímica espiritual de la naturaleza, como un niño se imagina comprender la de sus padres y que, en segundo lugar, no queremos referirla más que a nosotros mismos. En fin, todo acontecimiento es una profecía o una aparición de espíritus, no para nosotros solos, sino para todo el Universo; y por esto no podemos comprenderla."

De esta incomprensión nace la interpretación errónea, la ilusión supersticiosa. El fenómeno de cariz milagroso (1), inexplicado por las leyes físicas conocidas, con su apariencia maravillosa nos induce a creer lo que nuestra fantasía adereza poéticamente, porque "todo maravilloso verdadero es, por sí mismo, poético". Y concluye Juan Pablo: "La fe en el milagro, y no en el mismo milagro físico, es la que pinta las escenas nocturnas del mundo de los espíritus."

Estamos, pues, en pleno mundo onírico, donde triunfa lo absurdo, y ya sabemos que lo absurdo es germen frecuente de lo cómico. "Los sueños de la razón

(1) Entiéndase que no se alude a los verdaderos milagros de orden sobrenatural.

producen monstruos”, grabó Goya, y debe añadirse que los sueños se sustraen a la lógica de la razón porque “hay una lógica de la imaginación—según Bergson—que no es la lógica de la razón, que hasta suele estar en pugna con ella, y con la cual será menester que cuente la filosofía, no sólo para el estudio de lo cómico, sino en todas las investigaciones de este orden.” “El absurdo cómico es de la misma naturaleza que el de los sueños.”

Por este camino hemos llegado al tuétano de lo cómico, y nos encontramos con que es el sueño. El sueño es irrealidad; la irrealidad es propicia al absurdo, y el absurdo a lo cómico. Tanto vale decir que las imágenes del sueño son de sustancia cómica, por cuanto las anima la misma ilógica concatenación de lo cómico, o sea lo que el propio Bergson ha llamado *lógica de la imaginación*.

Del mismo género absurdo son las alucinaciones, ese “soñar despierto” que tanto parentesco tiene con los raptos de inspiración de los artistas. Y de ello se benefician notables obras de arte, cuya emoción estética, en el clima de lo mágico, deriva hacia el humorismo macabro, ya que el alucinado suele evocar imágenes de personas desaparecidas del mundo de los vivos con quienes quedó en deuda de amor o de odio. Recuérdese (1) la dramática “resurrección”—ante los ojos de un súbdito desleal—del retrato de Fernando VII, cuyo busto se asoma al marco de su cuadro como al de una ventana, y alarga el brazo hasta agarrar al empavorecido D. Felicísimo Carnicero (personaje vivo y efectivo de los galdosianos *Episodios Nacionales*), que *siente* sobre sí la vengativa garra del difunto monarca... Y sin salir del delirio de su embriaguez, D. Felicísimo cierra sus ojos para siempre murmurando: ¡Suelta ya!... ¡Suelta ya!...

El Duque de Rivas, en su romance *La Navidad en Madrid y en París*, distrae con humorística alucinación su añoranza de la patria lejana, de las íntimas fiestas familiares y de la alegre tertulia con los viejos amigos. Y las figuras de los tapices se animan, cobran extraña corporeidad, y una tras otra, con mágica diablería, se desprenden y saltan desde su mundo pictórico al mundo real para mezclarse momentáneamente—burlesca zarabanda—en la vida del prócer nostálgico (2).

Una forma más acentuada en su carácter macabro, dentro de esas transfiguraciones “de lo pintado a lo vivo”, nos la ofrece la literatura fantástica de Poe y de Hoffman; pero su tono sombrío, aun sin perder lirismo, les priva de gracejo humorístico. En cambio, poseen delicadísima ironía las poéticas transmutaciones de imágenes pintadas en personas vivas que vemos en los cuentos maravillosos del chino Pu-Sung-Lin, en cuyas páginas corren, viven y se enamoran, y hasta tienen hijos con una criatura mortal, deliciosas figurillas pintadas, bien en una decoración mural, como en *La pintura misteriosa*, o en una lámina de un libro, como en *Rostro de jade*.

El joven letrado Chu-Hiao-Kien, mientras visitaba cierto santuario, quedó prendado de la bella imagen de una *apsara*, o ninfa hindú, representada en la pared con sus cabellos sueltos y caídos sobre la espalda como es uso entre las doncellas. Surge el idilio. La pintura salta a los brazos de su galán, y los amantes corren a refugiarse en un pabellón. Pero su felicidad se interrumpe por las voces amenazadoras de un guardián celeste. Escapa de su amante la ninfa aterrorizada,

(1) B. PÉREZ GALDÓS: *Un faccioso más y algunos frailes menos* (cap. XVIII).

(2) A imitación de “cuantos otros caballeros andantes muy armados de todas armas como si se hubieran escapado de un viejo tapiz de aquellos que se suelen encontrar en las tabernas...”, de que se habla en *El buscapié*, anónimo.

y cuando, renacida la calma, sale él de su escondite a buscarla, llega hasta el santuario y la encuentra convertida otra vez en aquella imagen que le cautivó, pintada en la pared. "Pero, ¡qué maravilla! Ya no llevaba los cabellos sueltos por los hombros, sino levantados en alto moño, como corresponde a las mujeres casadas."

Este es, en resumen, el argumento de *La pintura misteriosa*, donde con el malicioso rasgo humorístico del cambio de peinado se delata la liviandad de la *apsara*.

Pues en otro cuento, en *Rostro de jade*, las cosas llegan más allá. Lang, el protagonista, es un lector voraz e insaciable, que a fuerza de contemplar cierta lámina de un libro se enamora de la bella mujer que representa. Esta, sin duda por influjo de aquel culto admirativo que el hombre le rinde, toma cuerpo, salta de la estampa al suelo, crece y se hace una mujer hermosa, se le entrega en matrimonio después de algunas vicisitudes y acaba dándole un hijo.

Aunque en estas fábulas se concede a la credulidad del lector un cierto margen de fe religiosa, mágica, taoísta, búdica o confucista—puesto que el poeta utiliza elementos espirituales de aquellas tres religiones para aderezar sus cuentos—, lo hace con tan graciosa familiaridad y dando a lo maravilloso un aire de cosa natural y corriente, que entre sus palabras fluye la irreverente risica del incrédulo: Nada deben a los dioses los hombres que gozan de una de estas vivificaciones de inertes imágenes pintadas. El milagro nace de un sueño, y es por ello obra humana y, como tal, falible, inconsistente y propicia a la burla. Este es el corolario que brindan las humoradas mágicas de Pu-Sung-Lin.

Resulta, por esto mismo, de un contraste violento comparar la ironía ante lo maravilloso de este ingenio oriental (que por tradición milenaria había de ser propenso a sentir su vida influida por los espíritus del trasmundo) con la seriedad fervorosa del mito griego de Pigmalión y Galatea, según lo canta Ovidio:

El escultor Pigmalión (cuya inteligencia hemos de suponer amoldada al mundo finito de su cultura griega) plasma su ideal de belleza femenina en la estatua de marfil que labran sus manos deleitándose en su obra de arte. Tal encanto tiene la doncella creada en la escultura, que su autor se enamora de ella. Su mente helénica no concibe que pueda infundirse vida en un cuerpo de inanimado marfil; pero, acosado por su pasión, implora de los Dioses que, al menos, le concedan por esposa una mujer de carne y hueso en todo parecida a su ebúrnea estatua. Y Venus, compadecida, infunde vida en la escultura, y así nace Galatea. Cuando Pigmalión regresa a su casa y, como de costumbre, acaricia el pulido marfil, se pasma al sentirlo estremecerse al contacto de su mano, y ante la milagrosa metamorfosis se posttra rendido de admiración y eleva preces de gratitud a Venus. La Diosa, benigna, dispensa sus graciosos favores al feliz himeneo de Pigmalión y Galatea.

(Curioso paradigma de *vivificación* de una imagen labrada artísticamente nos la ofrece la arcaica lápida en que aparece Prometeo creando al hombre. Prometeo—en la piedra grabada—se representa como un escultor en actitud de esculpir un esqueleto humano al que está dando los últimos toques de cincel. La obra que sale de sus manos no tiene vida, es preciso que sobre la calavera coloque Minerva la mariposa—el alma—para que la vida anime aquella remota imagen macabra.)

En los anteriores ejemplos de vitalización de la materia inerte dispuesta por el arte en forma humana, se considera como causa creadora del fenómeno maravilloso un intenso afecto (de atracción o de repulsión) entre una persona y una imagen de alguien que ya dejó de existir o que no existió jamás. En este último caso,

el proceso psíquico de la vivificación de la imagen es un mero capricho de la fantasía, y, en consecuencia, la alucinación carece de antecedentes o razones sentimentales aunque es apta para la emoción estética, como actividad de nuestro espíritu. Puede ser fuente de humorismo, y casi siempre lo será; pero la paradoja "vida-muerte" no le corresponde con exactitud, pues frente al ser vivo no se opone alguien que murió, sino que no ha vivido ni ha podido vivir nunca. Los términos antitéticos son, pues, "vida-no vida", y el juego humorístico no tiene verdadero cariz macabro, sino un concepto ambiguo afín suyo por el factor de misterio común a los dos.

Distinto es el caso del fenómeno vitalizador de la imagen de alguien que murió, o sea del retrato de una persona que tuvo vida. Aquí puede haber positivas razones sentimentales que engendren la alucinación de que el retrato resucita, como en el caso de D. Felicísimo, temeroso del rencor de ultratumba de su Rey. Se preguntaba una vez Francisco de Cossío: "¿No son los retratos verdaderas *naturalezas muertas?*" Hay en la frase un equívoco humorístico equivalente a suponer que *allí*, en la imagen estampada en el lienzo, yace algo de la propia sustancia de la persona retratada, algo que antaño estuvo vivo. ¿Quizá esto guarda virtud para revivir o fingir que revive?

Podemos suponerlo al conjuro de la solicitación de un viviente. Hemos de admitir que tal solicitación es capaz de impresionar y vencer su inercia, porque del mismo modo hubiese reaccionado ante igual influencia su modelo en vida.

Y podemos suponer que se vence la apatía de tal *naturaleza muerta*, animándola a gesticular, al conjuro de la solicitación de un viviente, a condición de que esta demanda, ruego o convite, sea razonable que hubiese hecho reaccionar del mismo modo a su modelo en vida. Hay que establecer, si se puede, un poco de verosimilitud dentro de lo absurdo, porque así la sorpresa humorística del disparate gana en fuerza jocosa, al hundirse de súbito el frágil andamiaje lógico que sostenía la ficción.

De este género es la humorada fantástica de Horacio Walpole en su novela *El castillo de Otranto*, en la que el viejo retrato de un antiguo prócer se mueve, abandonando la tela en que está pintado, y "resucita" la figura al mundo de los vivos, para mezclarse con ellos al cabo de siglos.

Tanto por el contraste anacrónico como por el absurdo de la situación engendrada por una de estas "vidas antiguas reencarnadas en tiempos modernos", el asunto de tipo histórico ofrece ocasión para una sutil travesura cómica, desarrollada con acierto por López Rubio en su historieta caricaturesca *Tentación*. Aquí hay, como fuerza actuante, la sugestión sensual que con su ejemplo brinda una pareja de enamorados ante una galería de retratos de damas y caballeros de otros tiempos. El flúido afrodisíaco "despierta" la actividad erótica de un galán pintado en el lienzo, cuya efigie se inquieta agitando su inmovilidad secular hasta abandonarla, y rompe el cerco de su marco, sacando el brazo, para obsequiar a la dama del cuadro contiguo con un significativo pellizco. La picaresca moraleja expresada en el grito que lanza la sorprendida señorona produce un efecto de franca jocosidad. En el teatro que cultiva las modernas modalidades del humor, los temas de este carácter histórico—arbitrario, con ingredientes de magia y ultratumba—tienen boga actualmente y alcanzan éxitos hilarantes, a pesar de que sus efectos cómicos son de aquellos de los cuales se dice que *hacen reír sin ganas*. Sirva de ejem-

plo, por citar alguna comedia de este tipo, *El secreto del pañuelo de la dama errante*, de Jardiel Poncela.

Para celebrar estas dislocaciones grotescas, hay, en cierto modo, que infantilizar el ánimo, pues el hombre cuerdo se resiste normalmente a admitirlas: *se ríe sin ganas*. El espectador ideal es de la especie de aquel loco que recuerda Erasmo —de la Epístola II de Horacio—, tan loco que protestaba de no poder pasarse días enteros en el teatro, solo, riendo y aplaudiendo lleno de alegría, creyendo ver representar las más divertidas farsas aunque no se representara absolutamente nada. Su familia se propuso curarle de su manía, y lo consiguió. Y cuando hubo recuperado la razón fué cuando de veras se lamentaba: *No me habéis curado, no, al arrebatarme la dicha privándome de poder vivir en la más dulce ilusión... ¡Por Pólux que me habéis matado, amigos míos!*

Este buen loco se negaba a vivir sin sus fantasmagorías, como aquel otro—que cita Huarte—, pesaroso de que el médico le hubiese devuelto el juicio, que fué devolverle a su pobre condición de servidor y perder el rango de poderoso magnate a que la ilusión de su demencia lo había elevado.

Recordemos que Don Quijote muere también al perder la felicidad de su locura, y este fin es lógico con arreglo a la *lógica de la imaginación* de que hablaba Bergson, pues un ser que vivía en el mundo de sus sueños, sumiso a su *lógica* (que al parecer de las personas juiciosas era ilógica, absurda y, por lo tanto, cómica), había de sentirse defraudado y extinto al romperse fatal e inesperadamente la cadena de aquellas hermosas "razones de la sinrazón" que eslabonaban todos sus actos, dándoles brillo sublime a sus propios ojos y cariz ridículo ante los demás. Cuestión de un solo paso.

Según la teoría de Bergson, la risa provocada por un efecto cómico nace del choque o brusca interrupción de un acto o suceso que—por sorpresa—corta la línea lógica de su desarrollo. Así la caída súbita de un grave señor que va paseando ceremoniosamente y da un tropezón. El contraste violento entre la imagen solemne del personaje y su descompuesta actitud en el batacazo es lo que produce el giro grotesco y la risa.

Pero, al modo de Bergson, podemos decir con igual certeza que cuando en una sucesión de fenómenos ilógicos (por sobrenaturales, mágicos o simplemente arcanos) surge el hecho lógico y natural que anula la impresión de maravilla en que tenemos suspenso el ánimo, es decir, que se rompe la cadena ilógica y fantástica y nos vuelve a la realidad súbitamente, también estalla la risa, y entonces no es la repentina imagen lógica que descubrimos la que nos produce efecto grotesco, sino la intuición que nos demuestra que nuestra credulidad ante los falsos prodigios que contemplábamos era una actitud grotesca espiritualmente; esto es, de pronto *caemos en la cuenta* de que nos dejábamos engañar como bobos, y nos reímos de nuestra necedad.

Este es el efecto cómico que explotan los prestidigitadores (Frégoli, Wu-Li-Chang, etc.) cuando, después de haber estado asombrando al público con increíbles fantasmagorías y alucinaciones, descubren inesperadamente el secreto—muchas veces burdo—de sus artimañas, y obtienen así la hilaridad de la multitud.

Pues bien; podemos pensar—por analogía—que toda rotura súbita de una continuidad de sensaciones, raciocinios o nociones originadas por la contemplación directa de una acción real, alegre o plácida, tiene como forzosa reacción la triste-

za, la pena, el llanto. Estamos en un ambiente de fiesta; la risa nos colma de contento, y en medio del alborozo nos llega una noticia seria, o se produce un hecho desgraciado ante nuestros ojos: la punzada del desagrado es inevitable; acaso nos invade el dolor, se oprime la garganta y asoman lágrimas. Quizás el mismo hecho y aquella noticia, en circunstancias normales de seriedad, no alterarían nuestro ánimo apenas. La presencia indeseada de un mendigo lisiado y miserable en momentos de exaltación eufórica basta para producirnos disgusto, lo que no ocurre cuando lo encontramos en la calle, en nuestro cotidiano paseo, pues entonces no llega más allá de darnos algo de lástima, y frecuentemente ni eso, pues lo tomamos como cosa habitual e inevitable, y pasamos distraídamente dejándole la rutinaria limosna, sin que nuestra sensibilidad se conmueva.

En resumen, pudiéramos decir que casi siempre la inesperada y brusca pérdida de la continuidad en un flujo de acciones, sensaciones o sentimientos de un orden moral determinado, debe provocar—en busca del equilibrio por necesaria reacción psicológica—la aparición del sentimiento contrario al que estaba entregado nuestro ánimo.

Así, cuando la atónita muchedumbre de espectadores seguía con muda admiración los experimentos maravillosos de Wu-Li-Chang, y de repente éste, al desgair, levantaba una tapa o describía una cortinilla que dejaba al descubierto la trampa, atronaba el silencio una carcajada unánime seguida de aplausos y algazara, mientras el ilusionista, fingiéndose azorado por su descuido, se apresuraba a enmendarlo, intentando, en vano, cerrar la indiscreta tapadera que se resistía a volver a su sitio.

La quintaesencia poética de lo maravilloso es el misterio de sus causas, y una vez averiguadas éstas, desaparece el encanto y se resuelve su emoción en rechifla cómica. El desengaño de una superchería de esta índole inofensiva tiene su expresión en la risa, pero en el fondo nos queda la tristeza de haber perdido el interés por aquello que antes mantenía viva nuestra ilusión. "Un escamoteador no es un poeta—ha escrito Richter—; pierde todo su valor y toda su poesía cuando aniquila sus poemas mediante el análisis. Nadie quiere ser espectador de juegos cuyo secreto conoce."

Wu-Li-Chang (que ni se llamaba así ni era chino, pues era catalán y se apellidaba Bassó) fué un artista tan ágil en sus prestidigitaciones y tan hábil en los juegos de ilusionismo y magia blanca, como fino humorista. Agudo psicólogo para conocer el carácter de los públicos cuya simpatía supo captarse con su irónico ingenio, hacía saltar el ánimo de la multitud, bruscamente, desde el asombro ante lo maravilloso hasta el regocijo por lo ridículo: un chiste oportuno, una falsa torpeza le bastaban para provocar la risa. Su misma vida fué toda de saltos bruscos; del fausto oriental de sus éxitos cayó en la miseria arruinado por el incendio en que ardió todo su ajuar artístico; y el último salto mortal lo ha dado hace muy pocos años desde la euforia de su sano gracejo hasta la tragedia de su repentina muerte lejos de su tierra nativa.

La muchedumbre vulgar es siempre campo abonado para el fácil brote de la credulidad en las cosas mágicas, pues no sólo le atraen estos ilusionismos espectaculares e inofensivos, sino más aún le cautiva el misterio de las supersticiones protervas. En otros tiempos—no tan remotos si bien se mira—aun las gentes cultas daban pábulo a muy grotescas y groseras supersticiones. Una de las más difun-

didias, la de la existencia de los duendes (en cuyo nombre venían a involucrarse diversas calañas de genios maléficos) encontró eco nada menos que en las páginas del *Examen de ingenios*, del doctor Huarte de San Juan (1575). El sabio doctor explica que en los cuerpos humanos sucios de ciertos males cuyo morbo es grato al demonio, entra éste a disfrutarlo, y así el hombre queda endemoniado; pero en acudiendo con la medicina precisa para destruir el morbo y limpiar el cuerpo de su fétida enfermedad, al punto el demonio huye del cuerpo sano. Y esta demostración la apoya en la experiencia de saber que todo caserón destartalado, sombrío, húmedo y sin moradores humanos, se convierte en madriguera de duendes; pero éstos desalojan su refugio tan pronto se abren sus ventanas, entra el sol por ellas y se acomodan gentes que airean las estancias y las limpian de su moho y cochambre.

Antes y después que el famoso médico y filósofo, fueron varios los autores comulgantes en tales consejas que las publicaron en sus libros. Todos convienen en definir estos duendes o diminutos trasgos como hombrecillos retozones y traviesos que, para inquietar a las personas y asustarlas sin ser vistos, trapacean en las casas que pueden ofrecerles desvanes y sótanos para su guarida.

Estos homúnculos son geniecillos nocturnos, y su socarronería tiene acaso un tenue matiz lúgubre que distingue el estilo de los duendes españoles de aquel modo regocijado del revoltoso Puck, "el que asusta a las mozas aldeanas, espuma la leche y, a veces, coge el molinillo y estropea la manteca que preparaba la hacendosa granjera y otras veces se burla de los viajeros noctámbulos extraviándoles en su camino...", según lo describe con lírica eutrapelia Shakespeare en el *Sueño de una noche de verano*. El mismo Puck confiesa sus truhanerías simpáticamente: "Yo soy aquel alegre peregrino de la noche, y discurro chanzas que hacen sonreír a Oberón; como cuando imito el relincho de una potranca y acude al reclamo galopando un brioso caballo... Si se me ocurre, me escondo, encogido como un cangrejo asado, en el tazón de alguna comadre, y cuando va a beber choco contra su labio y le hago derramar la cerveza sobre su blanco delantal..." Y todos ríen las chuscadas de Puck.

Las de nuestros duendes no suelen ser tan divertidas, menos para los niños, únicos seres de quienes se dejan ver y a quienes hacen reír, con su andar cojitranco y sus muecas, cuando están en la cuna. Para los demás, traen casi siempre presagios fatídicos: rajan el cristal del espejo, enredan las madejas, hacen crujir los muebles, gruñen y chillan en el cañón de la chimenea y escupen sobre las brasas, rompen la cuerda del reloj, golpean las puertas y repican en los vidrios de las ventanas, espeluznan al gato, hacen girar al revés la devanadera y no dejan títere en paz.

Goya, que tan aficionado fué a pintar brujerías con toda ralea de diablos y endriagos en sus *Caprichos* y *Disparates*, satirizándoles con horrendas caricaturas y cáusticas leyendas, demuestra irónica indulgencia hacia estos enanillos frailunos, como los dibuja en el grabado que titula *Duendecitos*, en cuyo comentario les supone tan serviciales como un pinche de cocina. Si la criada se amista con ellos, la ayudan en todo: barren, friegan, espuman la olla y hasta acallan al niño. Verdad es que cuando Goya grabó este aguafuerte los duendes habían venido muy a menos entre nosotros y apenas si quedaban unos pocos: los había ahuyentado años antes el P. Feijóo con el abanico de su *Teatro crítico*, indignado contra tanta patrañuela como corría por ahí para pasto de la ignorancia.



Un curioso esfuerzo para combatir esta superstición de los domésticos trasgos lo había realizado ya en 1676, con dudoso éxito, Fr. Antonio de Fuente la Peña, al publicar su libro *El ente dilucidado*, cuya extravagante teoría pretendía demostrar que había en la naturaleza animales irracionales, invisibles: éstos eran los duendes. Y así despojados de su maligna condición de espíritus diabólicos, pensó el buen fraile que se quedaban los duendes, como cualquier otra alimaña, a merced de los hombres, que no tenían ya, en adelante, motivos para inquietarse por sus jugarretas. Pero en vano fué esta disparatada prédica en serio, como ineficaz resultó la que, un cuarto de siglo antes, con donoso humor de burlas publicó Vélez de Guevara haciendo que *El diablo cojuelo*, después de ejecutar graciosos volatines sobre los tejados de Madrid llevando de la mano al estudiante D. Cleofás, se azacanara transportándolo en un santiamén por los aires de punta a punta de España. La chispeante sátira contra las costumbres de su tiempo, cuya moraleja pudo tener algún fruto en cuanto a la ética social, no logró su efecto irrisorio contra la creencia en los vuelos fantásticos, en aquel entonces fomentada por la polvareda histórica que levantó la Inquisición de Cuenca al procesar al famoso doctor Torralba, acusado de volar por arte del diablillo Zaquiél. El reo dió pelos y señales de su aventura mágica, cuya verosimilitud dejó la incógnita en el aire, confuso al Tribunal y al público persuadido de que había gato encerrado en aquella trapisonda.

Porque lo cierto era que en aquellos siglos se había extendido por el ámbito hispano la plaga de estas supersticiones forasteras, aclimatadas sin esfuerzo en el Norte de España por el primitivismo racial de las comarcas de origen céltico, desde donde se propagó el contagio al resto de la Península. Y a compás de estas exóticas paparruchas germinaba la herética pravedad de quietismos, iluminismos, anismos y demás vitandas sectas, que, así como los aquelarres y conventículos mágicos, tanto que hacer dieron al Tribunal del Santo Oficio. Uno de los más famosos procesos inquisitoriales fué el de 1527, en Pamplona, para juzgar las brujerías de Viana, cuyas consecuencias literarias manaron abundantes por el interés con que se debatía la ardua cuestión de si los brujos volaban efectivamente o era simple ilusión de sus sentidos narcotizados por los brebajes y ungüentos con que se preparaban para asistir a sus aquelarres. Esta última opinión expuso Pedro de Valencia en su *Discurso sobre las brujas y cosas tocantes a la magia*, a modo de informe dirigido al inquisidor general, cardenal Sandoval y Rojas. Pero Fr. Martín de Castañega, que cumplió análoga tarea de dictaminar sobre el caso—por comisión del obispo de Logroño, y para instruir al clero de la diócesis—, escribió un *Tratado de las supersticiones y hechicerías* (1529), y duda en su capítulo VI "de cómo los consagrados al demonio pueden andar por los aires", pues si reconoce que "el demonio puede turbar los sentidos humanos, como en muy pesado y grave sueño, de tal suerte que le haga parecer que está en aquel lugar que el Demonio le representa", también concede que otros "realmente se van a tierras y mares y partes remotas por ministerio diabólico", y éstos, los unos y los otros, tienen hecho con el Demonio pacto explícito y expreso, y el Demonio con ellos, y son llamados brujos".

Aún anota más conclusiones extraordinarias en el capítulo VII acerca de "cómo en diversas figuras pueden andar y parecer los ministros del Demonio", pues establece seriamente que "ninguno debe dudar de diversas figuras que el Demonio puede fingir, y toma y finge las veces que quiere, algunas veces para engañar, otras veces

para espantar; por que no sólo la razón lo demuestra, mas aún la experiencia es buen testigo de lo que diversas veces ha acontecido, como parece en las vidas de los padres de Egipto”.

Alrededor de los anacoretas el yermo se puebla con las visiones de grotescos monstruos que las fantasías de Teniers y de Patinir remedaron, luego, en sus cuadros *Las tentaciones de San Antonio*, según podemos ver en el Museo del Prado. O con mayor frenesí caricaturesco y obscena procacidad los veremos gesticular en las interpretaciones del mismo tema por Jerónimo van Aeken Bosch, que Lope de Vega llamó "delirios del Bosco". Y, en efecto, los desaforados esperpentos de aquellas absurdas fantasmagorías de pesadilla ofrecen el espectáculo de un *delirium tremens* de tan estrambótica fealdad como una mascarada macabra: imágenes sarcásticas, bufas, que evocan los desenfrenos saturnales de los esclavos, borrachos en celebración de su efímera libertad, entre cánticos báquicos al renacimiento primaveral de la vida y carnavalescas burlas de la Muerte. Son "una sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres" (1). En algunas de estas pinturas se ve el episodio del Santo eremita llevado en volandas por los aires entre las garras de los demonios.

En los tiempos del Bosco obsesionaba saber si se podía volar, y era aún asunto de actualidad el proceso antes mencionado que la Inquisición abrió contra el médico de la reina viuda de Portugal, el ilustre Eugenio Torralba, acusado de hechicería. Uno de sus sortilegios, el más famoso, proporcionóselo el vuelo que por prodigio de su genio familiar, Zaquiel, le transportó de Valladolid a Roma con regreso a las márgenes del Pisuerga en doce horas, el día 6 de mayo de 1527, fecha del saco de Roma. Torralba relató *ce por be* la histórica efemérides al día siguiente de acontecida, y la exactitud de su relación se pudo comprobar cuando llegaron noticias por vía natural, al cabo de varias jornadas.

Y tan vivo estaba en el ánimo de todos el asombro por este insólito hecho, que Cervantes puso en boca de Don Quijote, cuando cabalga sobre *Clavileño*, "el verdadero cuento del licenciado Torralba, a quien llevaron los diablos en volandas por el aire". Esta popularidad del docto personaje nigromántico ha llegado hasta los tiempos modernos divulgada por el poema que Campoamor le dedicó hace cosa de medio siglo.

La excitada credulidad de las gentes estaba ávida de pasto maravilloso, y aun aquellas almas piadosas que lograban repudiar las supersticiones demoníacas solían caer en algunas supercherías de tipo milagrero que, so capa de santidad, prodigaron monjas falsamente estigmatizadas y frailes investidos del don de la profecía por antojo propio. Del primer caso es eminente ejemplo la famosa "Monja de Lisboa", cuyo fraude, descubierto, tuvo histórica resonancia cuando Portugal y España acababan de unirse bajo una sola corona. Del segundo caso, que se prestaba más a explotar la incauta zafiedad del vulgo mojigato, hay también un escandaloso ejemplo del que nos legó humorístico testimonio el zumbón D. Juan de la Sal, obispo de Bona, en sus cartas al duque de Medina Sidonia:

"Un fraile santo, cuyo hábito era como una reliquia, pues que, besándolo todos, tocaban en él sus rosarios—como pudieran tocarlo a la capa que partió San Martín con el pobre—, cayendo enfermo dijo a algunos de los innumerables devo-

(1) Dice Fr. Jerónimo de Sigüenza en el libro VI de su *Historia de la Orden de San Jerónimo*, refiriéndose a las pinturas del Bosco. (Citado por M. Menéndez y Pelayo en su *Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando*.)

tos que tenía, dentro de su convento y fuera de él, que el domingo siguiente moriría, en punto de la una, después del mediodía.

Fuese esta profecía resonando, y cuando dieron las doce del domingo ya estaba la iglesia llena de beatas y de señoras devotas que las beatas habían convidado, todas con velas encendidas como en la fiesta de la Asunción. Era el convento un campanario con el murmullo de los frailes que, a la mía sobre la tuya, tomaban puesto en la celda para ver con sus ojos aquella maravilla.

Estaba el siervo de Dios tendido de largo a largo en su cama, boca arriba, con los brazos en cruz y con los ojos cerrados, puesto en contemplación. Dió la una el reloj sin que el bendito hiciese movimiento. Apelaron a otro los oyentes. Finalmente dieron todos, y entonces, en lugar de espirar, dió un gran suspiro el enfermo, diciendo con voz muy flauteada: "¡Dios mío de mi alma! Abismos son tus juicios. Ya te entiendo: quieres que trabaje más en tu viña; cúmplase tu santa voluntad. Padres y señores míos: perdonéselo Dios, que con sus oraciones le han obligado a que me alargue la vida."

Puede suponerse la *rechifla* que hubo después del fiasco.

Este chusco fracaso de una profecía caprichosa sirve de prólogo al circunstanciado e histórico relato que D. Juan de la Sal hace en sus siete cartas, de análogo embaucamiento profético, que tuvo lugar en Sevilla, siendo el héroe que predijo su defunción, por revelación divina, un tal P. Méndez. A medida que se acerca la fecha del óbito prefijada, que era el 20 de julio, el "moribundo" va manifestando menos convicción y seguridad en su pronóstico, y hasta insinúa explícitamente la posibilidad de que Dios le conceda morir antes o quizás después, y D. Juan de la Sal, en su carta del 16 de julio, protesta de la probable mistificación donosamente:

"Al fin, él quiere, señor, como preñada, tomar entero su mes, y parir el día que quisiere; mas yo no vengo en aquesto. Desde el principio profetizó que a los veinte, y un día sólo que se muera antes o después es manifiesta engañifa."

Aunque se bromea sobre una supuesta muerte, la idea de ésta se halla ausente y descartada del comentario, porque sus palabras dejan transparentar la incredulidad del autor en la fraudulenta profecía.

Sobre tales sucesos verdaderos satirizó en verso Antonio Enríquez, en su *Siglo pitagórico*, dándole mayor tinte funerario a la escena de la anunciada muerte del fraile embaucador:

*Metióse en una tumba, y aquel día,  
llenándose la iglesia de beatas  
que se mueren por estas pataratas,  
acudió tanto número de gente,  
que algunos se murieron de repente.*

*Llegáronse doscientas hermanitas,  
diciendo las benditas:  
"Ya el siervo del Señor se subió al cielo;  
¡ya su alma, clarín de su desvelo,  
por la Gloria retumba!"*

*El, entonces, ladrando de la tumba,  
les dijo con acierto:  
"No estoy muerto, hermanitas, no estoy muerto;  
Dios quiere, por salvar a los extraños,  
que trabaje en su viña algunos años."*

En esta gran farsa del hipócrita simulador de santidad quedan como única tragedia, cierta, las muertes por asfixia o atropello que se produjeron por la aglomeración de la muchedumbre en el templo

Estas supercherías inducían a errores lindantes con los supersticiosos, porque el crédito de tales beaterías se apoyaba en supuestos de orden místico fácilmente admitidos por la simpleza del vulgo fervoroso: para éste el falso raptó extático—por ejemplo, la levitación de una monja o de un fraile alzados en vilo ante los ojos devotos y asombrados, milagrería ejecutada con artificios propios de un escamoteador ilusionista—tenía una virtud sobrenatural residente en el propio cuerpo ingrávido. El fracaso de uno de estos prodigios—la demostración de su falacia—producía el mismo efecto de chacota que la revelación de la trampa del mago de teatro, pero agravada con el riesgo de rozar con el escarnio cosas sagradas.

La superchería es el frecuente recurso para mantener vivas algunas supersticiones. Aún en muchos pueblos se disfrazan de vestiglo los mozos cuando quieren asustar por la noche a ciertas personas y cometer en secreto alguna fechoría. Con la vulgar creencia en trasgos y brujas compartía antaño la popularidad esa superstición de los fantasmas y apariciones de ultratumba. Era el medio que tenían las almas en pena para comunicarse con el mundo.

Perduran en las montañas de Galicia las visiones de la Hueste de la Santa Compañía, fúnebre cortejo de ánimas gemebundas y de fosforescentes espíritus que surge en la noche ante el campesino que no tiene la conciencia tranquila. Es la atávica reminiscencia de las primitivas ceremonias del culto a la Muerte. Personificada primero en el Orco, majestuoso y terrible aun en su mítico misterio, y sucesivamente transmutada en las figuras cada vez más familiares de el Huerco, Guezo, Don Hueso y Don Bueso, la *imagen espantosa de la Muerte* desfila por nuestro romancero arcaico, hasta en estampa de jabalí (Puerco) o cazador, y sufre el confianzudo trato de la musa popular, que acaba por perderle el respeto y hablar de ella con un dejo burlón.

De estas fantasmagorías macabras gustan los literatos gallegos para llevarlas a sus leyendas como motivos típicos de la *terra meiga*. Dos de sus más ilustres escritores han sobresalido en el cultivo de los valores estéticos de estos temas: Valle-Inclán, logrando extraer de lo maravilloso escalofriantes emociones dramáticas, y Wenceslao Fernández Flórez, haciendo tintinear las lágrimas de una elegía como si fueran cascabeles de epigrama: humorismo perfumado por la más honda poesía.

En las fantasmagorías líricas de Fernández Flórez, el temblor poético del misterio se deslía en una irónica sonrisa ante la muerte. Al humanizar los "espíritus desencarnados" al modo oriental (que recuerda los efectos maravillosos de los cuentos de Pu-Sung-Lin), los mueve y parlamenta en *vivo*, sin hacerles olvidar su condición de difuntos, y en esta paradójica ambigüedad, cómicamente absurda (como, verbigracia, en el esqueleto bailarín de Ranjel), nacen efectos de jocoso contraste. En el cuento *Aire de muerto*, el espectro de Enrique Láncara—revestido de su toga y birrete de abogado con que lo enterraron—penetró en casa de Marcos Formigón a protestar de que en el periódico local se publicara la noticia de una supuesta aparición suya:

"—¡Decir que yo me he presentado a usted con una corona de laurel y una lira! ¡Estoy en ridículo! ¡No, no!—gimió el aparecido—. ¡Tardaré mucho en olvidarlo! Yo soy un fantasma serio; yo no soy como otros fantasmas. A algunos espectros

que tienen la manía exhibicionista, nunca les falta sitio donde coger una sábana y una cadena, y se pasean con ellas por las ciudades y los campos, asustando a los serenos y hasta a la Guardia Civil. Pero yo nunca he querido hacerlo, y si no tuviese verdadera necesidad, tampoco me hubiese presentado a usted...; tanto más cuanto que mi toga está ya muy estropeada.

—¡Oh!—protestó Marco, que quería ser amable—. No se le nota nada.

—Sí, sí—se dolió el espectro; está inmunda. En el ataúd se estropea mucho la ropa.”

Estos cuentos de Fernández Flórez eligen como preferente blanco de sus sátiras la vanidad humana. "La vanidad, forma superior de lo cómico—ha dicho Bergson—, es el elemento que tendemos a buscar inconscientemente en todas las manifestaciones de la actividad humana. La buscamos aunque sólo sea para reírnos de ella.”

No sólo en la colección de cuentos titulada *Fantasmas* se cultiva el tema burlesco macabro, sino en toda la producción literaria de Fernández Flórez es fácil encontrar incrustados en las narraciones novelescas bellos apólogos de carácter fantasmagórico. *El bosque animado* y *Las siete columnas* ofrecen peregrinas invenciones de este género. En esta última novela hay un personaje, el sepulturero Marco Massipo—de la estirpe filosófica de los del *Hamlet*—, narrador de historias macabras, de cuyas fábulas se deducen moralejas de tan áspero amargor, con náuseas de las humanas flaquezas, que apenas si el hondo ingenio con que están pensadas y la agilidad con que están escritas nos curan del impulso de asco sentido al leerlas. Véase aquel episodio de la muerte del barón de Cetea, prototipo en vida de soberbiosa fatuidad, que la continúa cultivando en ultratumba hasta el extremo protervo de meter el esqueleto del bisabuelo fundador de su estirpe en el saco de unos ladrones (que asaltan el cementerio en busca de huesos destinados a fabricar botones) para que nadie sepa que fué un pirata asesino. Su estulticia no admite tales ascendientes, y la burla sañuda de Fernández Flórez no tiene menos fuerza que la de Vélez de Guevara en el Tranco III del *Diablo cojuelo*, cuando se describe aquella calle colgada de ataúdes y flanqueada de sepulcros abiertos, que era una feria de vanidades con almoneda de abolengos donde el que necesitaba un antepasado ilustre iba allí a comprarlo, y el que no le gustaba el suyo iba allí a venderlo, o a cambiarlo o a recomponerlo, y había quien daba a su abuelo y dinero encima.

En otro cuento del libro *Fantasmas*, titulado "El ejemplo del difunto Pedroso", Fernández Flórez consigue caricaturizar el tema mortuorio con tal desenfado, que sería cínico si no descubriese, sin lugar a dudas, que su aguijón satírico se dispara contra la vanidad humana de este mundo. Pues tan dominante es en nuestra flaca vida, que somos capaces de llevárnosla también a ultratumba:

"Recuerdo que era una noche de lluvia. Acababan de dar las doce y yo tomaba un ponche en un café céntrico de Madrid. Confieso que el ruido de la lluvia me empereza y me abstrae. Nada hay que sugiera en mí tantas imágenes interiores. Fumo, pienso y me molesta que alguien intente romper mi ensueño.

.....

Acababan de dar las doce cuando se abrió la puerta del café. Y entró Pedroso. Pedroso había muerto hacía tres días. Nadie puede admirarse de que a mí me extrañase un poco verle entrar.

El hombre dió una rápida ojeada a las mesas y vino hacia mí. Me contrarió aquello. Pero mientras se acercaba tuve tiempo de pensar:

—Este Pedroso va a fastidiarme de veras. No tengo humor ni para moverme de mi asiento, y si él se acerca no me queda más remedio que hacer lo que hace todo el mundo delante de un aparecido. Será necesario que dé un grito, que agite los brazos, que me desmaye...

Tuve una idea magnífica:

—Fingiré no saber su defunción.

El espectro estaba ya ante mí. Adopté un gesto amigable.

—Buenas noches, querido Pedroso. ¿Cómo le va?

Me miró un poco desconcertado. Se advirtió que cedía a la costumbre al contestar:

—Bien, muchas gracias.

Agregó, con voz cavernosa:

—Vengo en busca de usted.

—Siéntese—supliqué—. Tiene usted una voz demasiado ronca. Se ve que está acatarrado. Me permito recomendarle que tome un ponche, como yo.

.....

Pedroso me contempló otra vez sorprendido. Había abandonado ya el ronco tono en el que se había creído en el deber de hablarme. Inquirió:

—Pero... ¿usted no sabe...?

Me miró fijamente. Yo sonreía. Gimió ocultando el rostro entre las manos:

—¡Señor, no está enterado! ¡He perdido el viaje! ¿Cómo contarle ahora...?

.....

El aparecido volvió a suspirar, meditó unos instantes y comenzó a andar hacia la puerta. Ya me creía libre; pero volvió con paso decidido:

—A pesar de todo—me dijo—, yo no quiero marcharme sin resolver la cuestión que aquí me trajo. Y para ello es preciso que le diga la verdad. No me juzgue usted mal, pero yo... estoy muerto.

No era posible prolongar la comedia.

—¡Querido Pedroso!—murmuré—. ¿Es cierto eso?

—Cierto es.

Busqué algunas frases adecuadas:

—¡Parece mentira! ¡Si hace una semana que le he visto sano y robusto!

—¡Así es la vida!

—Comprendo—me apresuré a añadir cortésmente—que tiene usted razones para estar indignado contra mí. ¡No haberme enterado! Pero le ofrezco a usted que mañana mismo haré una visita de pésame a su familia...

El rostro de Pedroso se serenó:

—Algo quejoso estoy de usted, en efecto, pero por causa bien distinta. Usted es director de una revista ilustrada. En esa revista hay una sección que se titula *Muertos ilustres*, en la que se publican los retratos de todas las personas notables que fallecen... ¿Cómo no se han acordado en la Redacción de mí?... Yo he pensado muchas veces que, cuando me muriese, mi retrato aparecería en esa sección. Era una idea que me hacía simpatizar con la tumba... Y ahora...

Al fin cedí. Pedroso me estrechó las manos:

—¡Gracias! ¡Gracias! Me vuelvo satisfecho al sepulcro. No he salido más que para hacerle este ruego...

Y se fué, feliz por ser muerto y aparecer fotografiado.”

Aunque en esta página de Fernández Flórez parece que todas las palabras chispean de humorismo—tal es su plétora agrídulce—, hay, sin embargo, dos frases que concentran la máxima intensidad de absurdo cómico: una es la que pudiéramos llamar moraleja del cuento, aquella alegría con que el difunto se vuelve al sepulcro, dichoso por haber colmado su vanidad (caso contrario al espectro de cierta muchachita—en *La esposa fantasma*, de Pu-Sung-Lin—que se presenta en una casa de donde la despiden, pero ella se resiste a salir, porque no quiere sepultarse otra vez: “Es que—declara—soy un alma en pena que tiene mucho miedo en su tumba.” Ironía ingenua con la gracia de una chinería de abanico). La otra frase cómicamente absurda es la declaración del difunto Pedroso: “No me juzgue usted mal, pero yo... estoy muerto.”

Aquí el absurdo es simple: un muerto no puede hablar. Y, por otra parte, la evidencia de su estado no puede escapar a los ojos de su interlocutor, aunque éste trate de disimularlo. El efecto de la perogrullada macabra es rotundamente cómico.

Análoga declaración en labios de Mark Twain alcanza un grado de absurdidad más complejo por las cabriolas de ingenio con que el escritor yanqui complicó, gracias a un escamoteo de nombres, su paradójica confesión. Es la conocida anécdota del diálogo entre el famoso humorista norteamericano y el reportero que le visitaba. Este pregunta:

—¿Es verdad que tiene usted un hermano?

—Sí; le llamábamos Bill. ¡Pobre Bill!

—¿Cómo es eso? ¿Se ha muerto, acaso?

—Nunca he podido saberlo. Hay un gran misterio en este punto. El finado y yo éramos gemelos; nos bañaron juntos cuando teníamos quince días, y uno de nosotros se ahogó, pero nunca ha podido saberse cuál de los dos fué el muerto. Unos creen que fué Bill, otros que yo.

—¿Es raro! Pero, ¿usted qué cree?

—Voy a confiarle un gran secreto que a nadie he revelado. Uno de nosotros dos tenía una señal particular, un lunar enorme en el reverso de la mano izquierda, y ese era yo. Pues bien: ¡ese niño fué el que pereció ahogado...!”

La disparatada facecia de Mark Twain logra rotunda hilaridad. El chistoso escritor era contumaz en el juego de estos equívocos macabros a costa de su propia persona, real o figurada. Cuando se publicó, por error, la información prematura sobre el fallecimiento del humorista yanqui, éste, cogiendo la ocasión por los pelos, se apresuró a desmentirla así en la prensa: “La noticia de mi muerte es considerablemente exagerada” (1).

No sé por qué misteriosa relación asocio siempre el recuerdo de esta anécdota con el de una graciosa historieta publicada hace muchos años en “Blanco y Negro”, con el título *Un drama de Ibsen*: un tríptico cuyo primer cuadro reproducía

(1) También los periódicos publicaron la inexacta noticia de que había fallecido Ventura de la Vega, y éste, en persona, hubo de recibir las visitas de pésame por su falsa muerte. Ante la sorpresa de sus amistades comentaba, bromeando: “¡Nada de haberme muerto! ¿Por qué lo había de negar yo, si fuese verdad?” Este fino gracejo del literato español contrasta con el artificioso humorismo del norteamericano.

una escena de velatorio: en medio de una sala, el féretro rodeado de cuatro candeleros con blandones ardiendo. El ataúd, destapado, dejaba ver el cadáver rígido de un hombre. Sentadas y abatidas dos mujeres enlutadas sollozan apretándose el pañuelo contra el rostro; dos hombres las acompañan.

En la segunda estampa, el difunto se incorpora y queda sentado dentro del féretro. Las mujeres, al verlo, se desmayan, y derrumban sus cuerpos en actitudes de grotescos monigotes tronchados: un hombre se arroja por el balcón, otro cae al suelo.

La última viñeta (lacónica caricatura de un tercer acto dramático) represenas al *resucitado*, solo, llorando a mozo y baba, ante la ringlera de los cuatro ataudte en que yace toda su familia.

Este pavor ante la inesperada vuelta a la vida de una persona que se juzgó para siempre ausente de este mundo, es del mismo orden que el terror producido por la aparición de un alma en pena, aunque los efectos cómicos que pueden lograrse al caricaturizar ambos episodios son de distinta calidad. Aquél se apoya en un hecho real convertido en fantasmagoría por nuestra imaginación; este otro episodio es, por el contrario, una ficción fantasmagórica que sólo tiene realidad en nuestra imaginación.

Se cuenta en la biografía de Fernando Villalón (1), (el fino poeta de *Andalucía la baja* y hombre de pesadas bromas), que era muy dado a lecturas teosóficas y le impresionaba la literatura ocultista, de cuyas teorías fué adepto durante una temporada. Un administrador suyo, llamado D. Hipólito, había fallecido en accidente de automóvil, y por esta circunstancia y la de evitar discusiones entre las dos familias que sostenía el difunto (una, la legítima, y otra, la de tapadillo), su cadáver se veló en la sevillana casa de Villalón, de donde a una hora convenida había de salir el entierro. Pero fué imposible mantener, después de los primeros lloros, la paz entre las dos viudas y sus respectivas proles, y ante el escándalo que armaron en la misma capilla ardiente, decidió el amo de casa adelantar la hora del entierro. Lo consiguió a fuerza de gestiones: cantó sus responsos el clero, salió el féretro a hombros de criados y vió arrancar la carroza funeraria camino del cementerio:

"Cuando se alejó la comitiva, Fernando, siguiendo la costumbre sevillana de que el duelo femenino espere rezando la vuelta de los hombres, apartó un grupo de otro, llevóse al piso alto la familia clandestina, la encerró en el salón y volvió a sus lecturas... Mientras las mujeres rezaban, se adentró en el enrevesado campo de la teosofía, buscando el tema de la muerte para acompañar con el pensamiento a su dependiente caído.

... Y en aquel estado de ánimo le sorprendió la voz gangosa de Rafael, que entró todo descompuesto:

—¡Don Fernando: ahí está don Hipólito!

Fernando saltó en el asiento y volvió a caer en él, lívido. Al fin pudo articular esta ingenua pregunta:

—¿A pie...?

Rafael dió una contestación superrealista:

—No; en coche.

—¿Y ha preguntado por mí?—inquirió Fernando, aterrado.

(1) MANUEL HALCÓN: *Recuerdos de Fernando Villalón* (Sucesores de Rivadeneyra, S. A. Madrid. MCMXLI).



—Pero, don Fernando, ¿está usted de guasa? ¡Si está muerto!

—Pues ¿cómo dices que está ahí?

—No se ha podido enterrar. Hasta las cinco no abren el cementerio. Faltaban tres horas y nos han obligado a volver.

Fernando se repuso pronto, aunque sin desembarazarse de preocupaciones ocultistas.

—Volverle a entrar aquí, ¡nunca!—dijo bajando a saltos la escalera.

El cochero, desde lo alto del pescante de la carroza, oyó esta orden que le daba Fernando al tiempo que un billete:

—Por lo que valga la hora de coche fúnebre. Hay que pasearlo hasta que abran el cementerio. Déle una vuelta por el Parque, por la Palmera.

—Por allí no dejan, don Fernando.

—Pues por la Ronda.

El cochero, pensativo ante lo inaudito de aquel servicio sin precedentes, terminó por guardarse el billete y puso los cuatro pencos en movimiento...”

Fernando Villalón, marqués, poeta y ganadero de reses bravas, tenía un ingenio dotado de esa difícil gracia de las socarronas "ocurrencias" camperas, y su espontáneo humorismo fluía con originalidad exenta de toda concesión a las conveniencias sociales. Fruto de ello fué esa humorada macabra de alquilar un coche fúnebre por horas para pasear un cadáver. Así pretendió Villalón evitar toda posible fantasmagoría teosófica—¡por si acaso...!—y la repetición de grescas entre las belicosas viudas de D. Hipólito.

Dice un *Hai-Kai* de Enomoto Kikaku, el humorista poeta japonés:

—¿Qué ha sido de tu amigo?

—Vivió su vida...

¡y ahora es como el mar en estío!

## VIII

### EL ÚLTIMO ADIÓS.

”De bravos es reírse de la Muerte: de insensatos reírse de los muertos—dice Eugenio d’Ors en *Novísimo glosario*—. Lo que en las concepciones antiguas sobre el Don Juan se castigaba en su conducta por la justicia del cielo no era tanto la burla de las doncellas o la alevosía en los homicidios como la locura de invitar a una cena a la estatua del Comendador.”

El español, al que hemos visto sonreír estoico ante la Muerte o burlarse de ella con descaro, profesa un respeto religioso a los muertos. Cualquier desmán con un cadáver o sus restos mortales se considera sacrilegio y el pueblo lo condena con misterioso pavor. (Sería abominada aquí, como impía, esa ley yanqui que autoriza a circular como *muestras sin valor* certificadas por correo, las cenizas de los cuerpos incinerados en los crematorios.)

Puede un español haber sido despiadado y reírse del agonizante por cualquier detalle cómico de sus últimos momentos, pero jamás le hará reír la mueca más grotesca de un cadáver. La evidencia de que el que murió "ya no está allí", aunque su cadáver lo tengamos delante de los ojos, es la noción misteriosa que infunde silencio a los genios más regocijados. De ahí la atracción morbosa que sobre la muchedumbre ejerce el héroe descreído, que no sólo se mofa de la Muerte, sino de los muertos, y despierta la admiración de la gente por ver en él un ser extraordinario que se atreve a profanar lo que el miedo veda a los demás. Ese es el prestigio de Don Juan: su audacia sin escrúpulos, como si emanase de un poder demoníaco.

La crisálida popular del mito literario de Don Juan (1) tiene su capullo en el dramático romance *El galán y la calavera*: "Pa misa diba un galán — caminito de la iglesia; no diba por oír misa — ni para estar atento a ella, que diba por ver las damas, — las que van guapas y frescas. En el medio del camino — encontró una calavera; mirárala muy mirada — y un gran puntapié le diera; — arrengañaba los dientes — como si ella se riera.

— Calavera, yo te brindo — esta noche a la mi fiesta. — No hagas burla, caballero: — mi palabra doy por prenda.

El galán todo aturdido — para casa se volviera; todo el día anduvo triste — hasta que la noche llega. De que la noche llegó — mandó disponer la cena. Aún no comiera un bocado — cuando pican a la puerta; manda un paje de los suyos — que saliese a ver quién era.

— Dile, criado, a tu amo — que si del dicho se acuerda.

— Dile que sí, mi criado, — que entre pa' cá norabuena.

Pusiérale silla de oro, — su cuerpo sentara en ella; pone de muchas comidas — y de ninguna comiera.

— No vengo por verte a ti, — ni por comer de tu cena; vengo a que vengas conmigo — a media noche a la iglesia.

A las doce de la noche — cantan los gallos afuera, a las doce de la noche — van camino de la iglesia.

En la iglesia hay en el medio — una sepultura abierta.

— Entra, entra el caballero, — entra sin recelo'n ella; dormirás aquí conmigo, — comerás de la mi cena.

— Yo aquí no me meteré, — no me ha dado Dios licencia.

— Si no fuera porque hay Dios — y al nombre de Dios apelas, y por ese relicario — que sobre tu pecho cuelga, aquí habías de entrar vivo — quisieras o no quisieras."

(1) Sabido es que este mito de Don Juan nació de la fusión de dos leyendas de viejísimo abolengo europeo, *El Burlador* y *El convidado de piedra*, que aun siendo patrimoniales de distintos países, fué, sin embargo, en España donde, por feliz coyunda, engendraron a *Don Juan*, héroe de categoría universal, pero de castizo españolismo por su origen y por su carácter. En la extensa bibliografía sobre este tema, colmada de nombres ilustres (Menéndez y Pelayo, Américo Castro, Blanca de los Ríos, Picatoste, Maeztu, Menéndez Pidal, etc.), tienen especial y exhaustiva dedicación al estudio del nacimiento de este mito *La leyenda de Don Juan*, de Víctor Said Armesto, que agota las fuentes históricas de su génesis literaria, y el *Don Juan*, de Gregorio Marañón, que nos revela la total razón psicológica de la creación de esta fábula dramática, precisamente en España y en la época de su acaecimiento. (El discutido análisis clínico que este doctor desarrolló sobre la biopatología del arquetipo humano de *Don Juan* en anteriores libros suyos, sólo tiene en éste una somera referencia aclaratoria.)

Así, en cierto modo, al cabo de los años, la teoría de Marañón sobre la necesidad histórica de la creación del mito en el clima cortesano de Felipe IV, viene a ser el refrendo de la antigua idea de Said Armesto: "Este indómito Don Juan, tan español y tan bello..., se presenta ante nosotros como la expresión individual de toda una época".

El genio ascético español no puede tolerar el escarnio, y severo increpa al profanador en los últimos versos:

*Vuélvete para tu casa,  
villano y de mala tierra,  
y otra vez que encuentres otra,  
hácele la reverencia,  
y rézale un pater noster,  
y échala pa la huesera;  
así querrás que a ti te hagan  
cuando vayas de esta tierra.*

Pero ¿piensa siquiera en eso el libertino? ¿No se cree invulnerable a perpetuidad? "Don Juan no es humano", vienen a decir los enemigos que recientemente le han salido al más universal de los fantasmas literarios. A lo que se ha de contestar con una pregunta: "¿No consistirá precisamente su grandeza en que no es humano sino en la medida en que lo son los mitos? Lo engendró la fantasía hispánica, pero no la realidad española; surgió de la leyenda, no de la historia; lo produjo la imaginación creadora, no la observación."

Esto lo dice Maeztu (1), y agrega: "Viene de la fantasía como Don Quijote y como Celestina. Lo ha engendrado el sueño. Es un mito..."

Así surge Don Juan armado de sus poderes mágicos, pero rodeado también de mágicos peligros."

Y no hay peligros mayores que los acumulados a la sombra del mito por las sombras de otras leyendas con que los poetas adornan la antigua fama del héroe. Y así Zorrilla completa el colorido escatológico de Don Juan agregando al Burlador de Tirso, anfitrión del Convidado de piedra, la pincelada macabra de hacerle contemplar su propio entierro, como cuenta la conseja del *Estudiante Lisardo de Córdoba* y Espronceda poetizó en *El estudiante de Salamanca*. Y en ese momento es cuando Don Juan, frente al espejo de su conciencia eternamente empañado por el escéptico "¡si tan largo me lo fías!" con que su egoísmo aleja toda conjetura de responsabilidad mortal, en ese momento es cuando le llega la tardía lucidez que limpia las telarañas de su espejo para que en él vea la imagen terrible de su finitud, en la que nunca quiso pensar. Y entonces sabe que es cierto, certísimo, que no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y que a él le ha llegado la hora de responder y de pagar: ¡él, el eterno insolvente! ¿Por qué no se ríe ahora?

En la exégesis de Maeztu, "Don Juan es el mal porque es el capricho absoluto y una ley para sí mismo. Pero no hay nada tan feliz como la omnipotencia del capricho". "El mundo será suyo, enteramente, sin responsabilidades. No dará cuenta a nadie de sus actos. Será, al mismo tiempo, el poder absoluto y la libertad absoluta..." Todo esto explica la sugestión del héroe sobre las muchedumbres; su aptitud para enamorar sin comprometer su corazón; su brío para combatir sin temblar por su vida; su capacidad para el riesgo, para la aventura, para los placeres, para el juego, sin desgastar su carne con un arañazo, ni decaer su jovialidad con un gesto de cansancio, ni fruncir su alma con el remordimiento de un recuerdo. "El secreto de la fascinación que Don Juan ejerce consiste precisamente

(1) RAMIRO DE MAEZTU: *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Colección "Austral". Espasa-Calpe, S. A.

en su energía inagotable”, dice Maeztu en otra página. Por eso titula su ensayo *Don Juan o el poder*.

Pero Don Juan no es el poder, sino la ambición del poder: cada cumbre alcanzada por su poderío le permite descubrir otra cima aún no coronada por su deseo, y hacia ella se lanza con insaciada avidez. Es la ambición voraz de poder. Poder o no poder, ése es el eterno dilema del eterno insatisfecho. Y se ríe de todo lo ya logrado, porque lo considera después indigno de su poderosa vitalidad. Esto, la vitalidad exultante, es lo que azuza su ambición de infinitas posesiones, para despedirse en seguida de cada una con la risa de un *adiós* que piensa no será nunca el último. Y por eso se ríe, mientras vive, de la muerte:

*La codicia en las manos de la suerte  
se arroja al mar; la ira a las espadas,  
y la ambición se ríe de la muerte.*

Las máximas de ese terceto de la *Epístola moral a Fabio* nos invitan a sacar la moraleja de que, mientras la ira y la codicia son pasto propiciatorio de la muerte, la ambición se ríe de ella.

Pero no importa a nuestro comentario el azar de esos mercaderes navegando en busca de oro (que así es como *la codicia se arroja al mar en manos de la suerte*), ni es de este momento el lamentar que se promuevan guerras o sangrientas pendencias porque los hombres se dejen arrebatar irreflexivamente por su odio y su genio colérico (y así *la ira se arroja a las espadas*); únicamente el último verso nos hace pensar, porque queremos saber cómo “la ambición se ríe de la muerte”.

Toda ansia de poder, no sólo el donjuanesco, sino todo camino hacia el ápice del mando político o de cualquier proceridad del mundo, está amagado de mil peligros y engaños que acechan al ambicioso. Este, en continuo riesgo, tiene que despreciar la amenaza fatal si quiere triunfar...

Y esta risa, ¿es una risa alegre y sana? Sólo es una máscara de la risa, disimulo del trágico esfuerzo para vencer la asechanza traidora, el paso difícil, la ocasión adversa... Luego, sí; lograda la victoria, después de salvar el crítico instante, renace la confianza en la propia fortuna y la risa del ambicioso estalla, pero no riéndose de la muerte frente a ella, sino a sus espaldas, cuando ya la rebasó... Con la ceguera de su afán, con el impulso desmesurado de alcanzar sus propósitos, poco le importa al ambicioso que le aceche la muerte; se ríe de ella—con risa de mueca—por la esperanza que tiene en su destino, por la pasión de triunfo. La vida la quiere sólo para triunfar; y si no lo consigue, ¿para qué le sirve la vida? Se la juega en su empresa, y si la remata es entonces cuando se ríe de la muerte a carcajadas francas.

Ambicionar es desear algo con osadía, como envidiar es desear cobardemente lo que otro posee sin atreverse a arrebatárselo (pues la envidia es, pese a ella misma, una admiración inconfesada). El envidioso es, así, un ambicioso fracasado: le faltaron las fuerzas de la emulación leal y no tuvo valor para reírse de la muerte, de ninguna manera, ni con risa de gesto ni con risa sonora.

Mas este Don Juan de nuestros pecados, ¿cómo se ríe de la Muerte? Este tipo tan español, con la jactancia tan española de desafiar a la muerte, ¿sabe también el estilo humorístico hispano para reírse de ella? ¡Humorismo Don Juan! La ironía de Don Juan no es humorística. Don Juan no ha sentido nunca la tristeza, que es el reverso en la medalla del humorismo, cuyo anverso es la alegría; no sabe lo que

es tristeza, ni siquiera lo que es tedio. Abandona a sus víctimas amorosas en plena aurora erótica antes de sentir hastío; las abandona porque sí, por imperiosa exigencia de su veleidad. Y mucho menos sabe Don Juan lo que es melancolía:

*Es la tristeza tener  
por qué estar triste, que un hombre  
sabe de su mal el nombre  
y viénese a entristecer.  
La fiera melancolía  
es estar triste sin causa...*

He aquí un Don Juan real que sí que supo de eso: Lope de Vega. El sabe distinguir bien la gradación de los pesares en los anteriores versos de su comedia *La quinta de Florencia*; pero en la intimidad de su epistolario aún ahonda más y descubre que las tristezas "nazen de los sucesos", esto es, de las adversidades que el hombre sufre—y, por lo tanto, son adventicias—, y la melancolía es fruto "de la falta de salud y de la influencia del cielo" y, por lo tanto, es inherente al carácter personal y manifestación de su temperamento. Y nos lo atestigua Calderón (1):

*Si yo supiera,  
¡ay Celinda!, lo que siento...*

.....

*Pero de la pena mía  
no sé la naturaleza,  
que entonces fuera tristeza  
lo que hoy es melancolía.*

Los contemporáneos de Don Juan sabían, pues, de melancolías y tristezas: Don Juan, no, porque no sufrió adversidades; y si alguna vez pudo asemejarse a una adversidad tal o cual lance de su vida, Don Juan no le dió importancia "pues nunca consideré — que pudo matarme a mí — aquel a quien yo maté".

Así, pues, cuando Don Juan regresa de su segunda etapa aventurera a Sevilla, y penetra en el cementerio y contempla las funerarias estatuas de sus víctimas, era el momento de haber manifestado las añoranzas de su alma, si hubiese sido capaz del dulzor de la melancolía.

¡Oh, qué cerca estuvo de serlo cuando vió el "mármol en que Doña Inés — en cuerpo sin alma existe" y quiso orar a sus pies *un momento* llamándose "alma de un triste"! Pero si la plegaria casi no asomó a sus labios fué porque la tristeza, pura ficción, no estuvo más que en aquellas palabras suyas, como tantas veces mintió amor en las palabras mientras su corazón permaneció ajeno a toda palpitación de amor. A Doña Inés, a quien habló de amor siendo por primera vez en su vida verdad lo que decía, en algo le mintió—¿cómo librarse de la fuerza de su sino engañoso?—, y este algo falaz fué hablar de su "alma triste". Pero, probablemente, el primer engañado era él mismo, al tomar por tristeza, sentimiento que le era desconocido, la sensación—nueva en su ánimo—de angustia, de inconfesado miedo, al verse rodeado de la fantasmagoría de sus víctimas, cuyas imágenes de mármol parecen burlarse desde sus sepulturas de aquellas efusiones líricas del impenitente galán.

(1) *El Príncipe Constante* (acto I, escena 3.<sup>a</sup>).

Si estas efusiones hubieran sido verdadera floración de nostalgia, de melancolía, entonces sobre este fondo sentimental sí que hubiese podido impregnar de hondo humorismo su convite a la estatua del Comendador. Pero, tal como lo hizo, lo impregnó de irónica perversidad; pues por si acaso llegó a iniciarse en él la vacilación de su protervia, la sumisión al destino ineluctable, pronto borró su buen propósito la reacción de su soberbia: "¿Que se mueven las estatuas sepulcrales? No son alucinaciones, no; son burlas de lo que digo, y de mis palabras no se ríe nadie en vano. Sea mi palabra verdadera o mentirosa, eso es cuenta mía y de nadie más. Mi palabra es mi palabra, y basta. La duda burlesca no se la tolero ni a los vivos ni a los muertos, ni a la mismísima Muerte." Y su rebeldía se irguió con un arrebató de furor:

*Pero Don Juan no se arredra:  
¡alzaos, fantasmas vanos,  
y os volveré con mis manos  
a vuestros lechos de piedra!*

¡Adiós ataraxia, sereno clima del espíritu para que en él florezca el humorismo! ¿Cómo así había de ser—entre el ímpetu de su insensatez—otra cosa que un desafío—lo que fué—el convite de Don Juan a la estatua del Comendador? En el humorismo hubiese cabido un gesto de escéptica sonrisa: "¿Acudiré o no?" Pero en el hervor de la altanería donjuanesca no caben vaguedades: "Le invito, no para fanfarronear, sino para que venga y me pruebe que viene desde la otra vida. Así ganará él la partida. Pero si no acude quedará demostrado que no puede venir, y en este caso el triunfo es mío. De uno o de otro ha de ser: la suerte está echada... Juego limpio, y reirá más quien ría el último."

Pero, ¡ay!, "los cementerios están llenos de panteones de los que se *rieron los últimos*", dice una "greguería" de Ramón. Y tan postrera fué la risa de algunos, tanto, que quisieron conservarla más allá de esta vida, a través del epitafio de su tumba: Sardanápalo mandó adornar su sepulcro con una estatua en actitud de aplaudir y que en su pedestal se grabara debajo de su nombre esta frase: "Transeúnte: come, bebe, diviértete. Todo lo demás es indigno de este aplauso."

Sin embargo, es más frecuente la risa del que se queda en el mundo. Ha rodado por los periódicos, que suelen conmemorar el día de Difuntos con citas de epitafios y anécdotas fúnebres, la siguiente inscripción, que, al decir de tales informaciones, se podía leer años atrás en una lápida de cierto cementerio madrileño:

"Doña María García de López falleció cristianamente el día 1.º de octubre del año 1890. Su esposo, inconsolable, nunca la olvidará. ¡Descansa en paz, y espérame!" Casi medio siglo después se añadió en la misma lápida, debajo del anterior epitafio: "Don Juan López falleció en el Señor el día 29 de octubre de 1931. ¡Ya estoy aquí...!" Y un guasón anónimo grabó, a renglón seguido, estas palabras: "¡Ya creía que no venías!"

Fué tal la chacota del público, atraído ante el nicho para comentar el irrespetuoso chiste, que obligó a quitar la lápida, ya que por estar profundamente grabada la burlesca apostilla no era fácil borrarla.

Este episodio, más que noticia fidedigna, parece un chascarrillo macabro inventado en parodia del epitafio latino que puede leerse (traducido a nuestro ro-

mance por Ramón en epigrafía dialogada—entre la difunta *Ambata Onix* y su marido superviviente, *Valerio*—que exalta la larga paz de un viejo matrimonio romano):

"*Valerio*.—No me diste un disgusto más que el de morirte.

*Ambata*.—Quedo esperándote."

En las mismas páginas se copia el siguiente epitafio de un cementerio de Lincoln (1):

"Jared Bats.—Su viuda, de 24 años, que vive en la calle Elm, núm. 7, tiene condiciones para ser una buena esposa y desea volver a ser feliz."

He aquí un curioso modelo de anuncio para una agencia matrimonial. Esta viudita no quería que su difunto marido se cansara esperándola, allá, en el más allá..., ni aburrirse ella en soledad aquí. Y aguzando su ingenio aprovechó la lápida del marido muerto, para declarar sus propósitos de buscarle sucesor inmediato. ¿Qué haría de la lápida cuando lo consiguiera?

Es difícil encontrar un ejemplo de *último adiós* más refractario a la tristeza que éste. Confiesa su pasada felicidad y quiere mantenerla a toda costa para disfrutarla con quien sea, sin una demostración de pesadumbre. Pues si su ánimo estuviese atribulado es seguro que no se le hubiera ocurrido la peregrina idea de pregonar ante el sepulcro de su esposo su afán de nuevas nupcias.

*Dice un filósofo, en su libro se nota,  
que pesar e tristeza el ingenio embota,  
e yo con pesar grande non puedo decir gota...*

escribió el Arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor*. Para centellear con el ingenio es necesario dominar nuestra melancolía; pero dominarla no es siempre anularla. Queda el poso de la tristeza en el fondo de las alegrías ficticias o forzadas, o, simplemente, de las alegrías desganasadas. ¿No es el humorismo, con su contraste burla-llanto, una verdadera paradoja, como aquella que Giordano Bruno puso por lema a una comedia: *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*? Sí; estar risueño en la tristeza y triste en la hilaridad es verdadera "alegría desganaada".

Este paradójico estado de espíritu puede confundirse con la "expresión del arte romántico, que—según Hegel—es, en general, lo que se llama *reír entre lágrimas*. Las lágrimas pertenecen al dolor; la risa, a la serenidad; y así, la risa entre lágrimas designa la independencia del ser libre en el tormento y el sufrimiento".

Así es como Espronceda, atribulado por la muerte de Teresa, busca lenitivo en una alegría sarcástica:

"Truéquese en risa mi dolor profundo; — que haya un cadáver más, ¿qué importa al mundo?"

Escribió Fernández Almagro que la poesía de Manuel Machado tiene "la melancólica alegría de un pasodoble torero". Es el trasfondo racial de la veta popular española que aflora en el cante flamenco y en la irisación sentimental de los romances. Hegel recuerda la evocación que el romancero del Cid hace de la belleza de Gimena entre sus lágrimas. Así resplandece más su lozanía—idea de lo juvenil y gozoso—con la aureola de la tristeza. Es inevitable que tal evocación nos traiga la de la *Iliada*; pero debemos notar el diferente carácter de la revelación emotiva

(1) RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*. Colección "Austral". Espasa-Calpe, S. A.

de la heroína castellana con el de Andrómaca, en su célebre coloquio con Héctor, cuando éste devuelve al regazo de su esposa su hijito y ella lo recibe sonriendo entre lágrimas.

Bécquer escucha un suspiro que, de pronto, le hace llorar "entre el disorde estruendo de la orgía", ante el asombro de su efímera amante de una noche, a quien le confiesa en aquella *Rima*:

*Es que tengo  
alegre la tristeza y triste el vino.*

El *vino* es, en este caso, la orgía, la alegría artificial y forzada, porque del mismo modo que hay tristezas alegres hay alegrías tristes. La alegría del enfermo, la del payaso, se revela con muecas tristes. En cambio, los espíritus templados estoicamente son capaces de vestir de alegría sus tristezas: generoso sacrificio del dolor propio, que se esconde para no fastidiar al público con lástimas que no le interesan. Alegre melancolía: fondo triste y gesto risueño.

Tales son los ingredientes con que el español suele componer su "último adiós", las palabras con que perpetúa la memoria de alguien merecedor de ostentar epitafio sobre su tumba. No son frecuentes, en los cementerios españoles, los epitafios. Las inscripciones de lápida sepulcral se limitan casi siempre a la concisa rotulación del nombre del difunto, su profesión, su edad, y fecha de su óbito, seguida alguna vez de una breve dedicación familiar o de una mención de los títulos honoríficos con que se adornó en vida. Y esta demostración de vanidad de ultratumba suele tener su castigo en el burlesco comentario del público. Significativa es, a este respecto, la anécdota de Eusebio Blasco, uno de los literatos de más fino espíritu del siglo XIX: Visitando un camposanto, coincidió ante unas filas de sepulturas, cerca de unas féminas (curiosas impertinentes) que iban leyendo lápidas para guasearse de las inscripciones; y se pararon ante uno de estos nichos, cuyo difunto fué Caballero Gran Cruz de Tal y de Cual, Académico de esto y de lo otro, Presidente de aquí y de allá, etc., etc., etc., y, después de leer la retahila de títulos y de etcéteras, exclamaron con sorna:

— ¡Anda, y de cuántas cosas ha muerto este señor...!

Todo el mundo sabe que antiguamente las inscripciones epigráficas sepulcrales se denominaban epigramas, y eran frases concisas, o cortas estrofas, alusivas al difunto, que podían ser maliciosas o elegíacas, pues no siempre tenían sentido irónico.

Luego se trasladó el vocablo "epigrama" para designar cualquier composición literaria breve, de intención necesariamente burlesca o satírica, dedicada lo mismo a un vivo que a un muerto, pero en este último caso fuera del severo lugar de su tumba. Para esta postrera aplicación, o sea para las inscripciones funerarias, se creó la palabra *epitafio* con que se significa la dedicatoria que en honor o simplemente en recuerdo del difunto se graba en su lápida sepulcral.

De la primitiva ambivalencia conceptual entre epigrama y epitafio conserva este último alguna que otra vez una herencia eutrapélica y hasta cáustica que lo convierte en auténtico epigrama. Así, el sentido reverencial del epitafio, de *último adiós*, (que en el fondo aspira a tener la emoción de una plegaria o, por lo menos, de un voto piadoso por el difunto) resulta transformado en verdadera facecia macabra.



Aunque por ser frutos meramente imaginativos no pueden añadir a su valor literario la intensidad dramática de irreverente sarcasmo que la realidad da a los epitafios verdaderos (cuando esconden aguijón satírico), es curioso observar cómo en nuestro Parnaso ha crecido siempre esta flor de cardo del epitafio epigramático o, mejor dicho, del epigrama póstumo, esto es, contra un difunto.

La maldiciente lengua de D. Juan de Tarsis, conde de Villamediana, dedicó a la muerte de D. Rodrigo Calderón (famosa por la digna altivez con que el desgraciado ministro la afrontó en el cadalso) esta mofa:

*Aquí yace Calderón.  
Pasajero, el paso ten;  
que en hurtar y morir bien  
se parece al buen ladrón.*

No podía quedar D. Francisco de Quevedo ausente de este florilegio, él que tantas flores de cardo cultivó en su vida y con ellas—haciendo gala de su misoginia—obsequió sin tasa "a tontas y a locas". Su punzante espiritualidad se disparó contra todos los niveles sociales de la mujer, y así como Don Juan se jactaba de enamorar "desde la princesa altiva — a la que pesca en ruin barca", nuestro D. Francisco se ufanó de vejar a unas y otras. Y llegó a más: que, no contento con haberlas satirizado durante su vida individualmente, las quiso cubrir de ludibrio a todas juntas, y aun imaginó hacerlo hasta después de muerto y enterrado él, escribiendo el siguiente

#### EPITAFIO CONTRA LAS MUGERES DE ESPAÑA.

*No pises, hombre, aquesta sepultura,  
que harto pesada me es la piedra dura,  
sin que con poca reverencia y seso  
al peso que me oprime añadas peso.  
Que las mugeres solas  
que nacen en las tierras españolas  
quiero que pisen mis cenizas canas  
pues no me oprimen porque son livianas.*

He aquí un típico madrigal epigramático escrito para que sirva de epitafio. La idea desarrollada es de tono madrigalesco; no puede negarse el aire de galantería con que el poeta parece aspirar al privilegio de que sólo pisen su tumba pies de mujer española que, por su levedad, son casi ingravidos. (Y aquí sería oportuno lanzarse a fantasear si el huraño moralista, arrepentido a última hora, dejó a un lado su esquivez para ensalzar la gracia alada de las féminas de su patria, desde las antiguas danzarinas gaditanas hasta las coetáneas y conocidas suyas, hadas de la zarabanda.)

Pero no nos engañemos: la última palabra del epitafio madrigalesco, que pudo ser un piropo (livianas = leves, aéreas), encierra un malicioso equívoco que la convierte en una injuria (livianas = lascivas), y el madrigal deja asomar el aguijón epigramático que traía escondido. Sobre esta lápida quevedesca, la ambigüedad flota con mueca burlona. ¿Acaso Quevedo—tan devoto de los clásicos, y más de los latinos españoles como Séneca y Marcial—se acordó del epitafio que este

último compuso para el sepulcro de una doncella ("Tierra: pesa poco sobre ella, que ella ha pesado poco sobre ti") para afilarlo y emponzoñar la punta de la estrofa?

Los epitafios epigramáticos de los antiguos poetas han servido con frecuencia de fuente de inspiración cuando no de franca imitación para los modernos. Han tomado por modelo el epitafio cáustico atribuído al griego Pirón—cínico desahogo de un viudo egoísta—varios escritores vengativos que esgrimieron su ingenio con crespón de luto contra sus difuntas mujeres, reales o hipotéticas; he aquí la traducción del epigrama griego:

*Yace aquí mi muger: dulce reposo  
para ella... y también para su esposo.*

Este engendró numerosa familia satírica, no sólo en España, sino también allende, cantando una especie de *Beatus ille...* de la viudez, a la que pertenecen los siguientes ejemplos:

*El marqués y su muger — contentos quedan los dos;  
ella se fué a ver a Dios — y a él le vino Dios a ver.*

(Atribuído a D. Alvaro Cubillo de Aragón.)

*Aquí descansa Pilar, — la adorada esposa mía;  
yo no ceso de llorar... — ¡pero lloro de alegría!*

(W. Ayguals de Izco.)

*Gai, gai! De profundis.  
Ma femme a rendu l'âme.  
Faut-il la pleurer?  
Non, non, j'aime mieux la suivre...  
pour la voir enterrer!*

(Béranger.)

En todos estos epitafios no anida una verdadera burla a la Muerte, porque su autor, en cada caso, juguetea con su ingenio creyéndose libre de la amenaza mortal, de momento al menos. Toma como pretexto una muerte ajena, real o imaginaria, para lucir su mordacidad, no contra la Muerte, sino contra su presunta víctima: a moro muerto gran lanzada. Les falta el escalofrío del propio riesgo, que ahondaría la emoción dramática en contraste con el guiño irónico del epigrama. Para valorar esta diferencia entre un mero ejercicio literario y una auténtica sonrisa ante la muerte, recuérdese aquella serena demostración de espiritualidad de la princesa Margarita de Borgoña—la desposada con el príncipe Don Juan—, cuando, azotada por la borrasca la flota en que venía desde Flandes a España, para celebrar sus bodas con el hijo de los Reyes Católicos, vió su navío en trance de zozobrar en la procela. Juzgándose ya presa del mar, garabateó en un papel, lo envolvió con sus joyas en un paño encerado, y ató el paquete a su brazo para que, al arrojar las olas su cuerpo a la playa, pudiese ser identificado. En el papel había escrito su epitafio, sin que su alegre humor se alterase, ante el pasmo de su comitiva:

*Ci gist Margot, la gente damoyselle  
deux fois mariée et morte pucelle.*

Este epitafio histórico se frustró venturosamente, pues el inminente naufragio pudo esquivarse, y las bodas se celebraron con insólita pompa en Burgos, como premio de Dios al buen ánimo y la risueña gracia de la gentil desposada.

En algún caso, el humor de juego ante la Muerte se intenta prolongar hasta después de aquélla, como si a sus espaldas se propusiese hacer una mueca picaresca o decir un donaire grabado a perpetuidad en el epitafio. Bien considerada, esta voluntad epigramática de ultratumba no descubre tanto una burla a la Muerte como una burla a los vivos escudándose tras la muralla misteriosa del más allá... Tal la travesura infantil de aquella inscripción que sobre el sepulcro de un niño grita a los traseúntes curiosos con el mismo descaro que el letrero pintarrajeado en la esquina de una calle: "Tonto el que esto lea."

Otras veces creemos decubrir, leyendo un epitafio, el carácter de quien lo adoptó como lema de su reposorio hasta el fin de los tiempos. Buen ejemplo es el de aquella inscripción sepulcral de versallesca apariencia, cargada, sin embargo, de macabra ironía:

*Perdonad, señora, que no pueda levantarme.*

Sólo un hombre galante (¿o un misógino?), que dedicó su vida a rendir cortés homenaje a las damas, pudo ordenar para su sepultura esta disculpa. ¿No es cierto que al leerla pensamos en la contrariedad que sufrirán los mortales despojos de aquel galán, ya impotentes para saludar a las mujeres que—enlutadas o no—visiten el cementerio? ¿Le preocuparía pensar, ya agonizante, que después la rigidez cadavérica le había de impedir incorporarse y hacer reverencias? He aquí la quiebra brusca de lo cómico macabro: vanidad hasta el fin, y hasta más allá del fin...

Con gracejo satiriza Xaudaró esta humana flaqueza en la caricatura del agente de pompas fúnebres que trata de explotar la vanidad póstuma de un presunto cliente, ofreciéndole un féretro "para toda la vida" (1).

En una antología de epitafios latinos podrían escogerse muchos versos mordaces del cálamo de Marcial. El dicaz bilbilitano disparaba su sátira hacia el ultramundo, como una flecha envenenada de humor cínico, y con ánimo de escarnecer *in sæcula sæculorum* a sus víctimas: "Esta vieja que sobrevivió a todas las cornejas, Plotia, sufre aún en la tumba junto al calvo Melanthion ansias amorosas."

No es cosa de recordar más ejemplos entre los abundantes epigramas que nuestros poetas han producido sobre un macabro juego de ingenio. Los cementerios y sus lápidas han atraído a los literatos españoles para bromear sobre la Muerte en competencia con la sombra de Don Juan, en cada anual conmemoración de la fiesta de los Difuntos, unos con el sarcasmo romántico de Larra, otros con la obsesión elegíaca de Emilio Carrère.

Entre las páginas de Valle-Inclán encontraríamos, quizá, las más estilizadas

(1) O "para toda la muerte". En Norteamérica, el negocio de las Pompas fúnebres recurre—como cualquier otro—a la propaganda por anuncios de prensa y radio, carteles y toda suerte de llamativos arbitrios, cultivando con preferencia la humana *vanidad de ultratumba* (como pudiéramos decir) al ponderar la "comodidad" y lujo de sus féretros, la belleza y elegancia de sus sepulcros... En fin, aquello de "¡muérete y verás!".

Una Empresa funeraria, en competencia con sus rivales, rebajó las tarifas de sus servicios, e invitaba a su clientela a que aprovechase la ocasión de "morirse económicamente" con esta frase de cínico humor: "¿Para qué vivir si nosotros hacemos entierros tan baratos?".

ironías de este género. Sirva de muestra la siguiente escena del *Esperpento de Lucas de Bohemia*:

*Por una calle de lápidas y cruces vienen paseando y dialogando dos sombras rezagadas, dos amigos en el cortejo fúnebre de Máximo Estrella. Hablan en voz baja y caminan lentos; parecen almas imbuídas del respeto religioso de la muerte. El uno, viejo caballero con la barba toda de nieve, y capa española sobre los hombros, es el céltico Marqués de Bradomín. El otro es el índico y profundo Rubén Darío.*

RUBÉN. ¡Es pavorosamente significativo que al cabo de tantos años nos hayamos encontrado en un cementerio!

MARQUÉS. En el Campo Santo. Bajo este nombre adquiere una significación distinta nuestro encuentro, querido Rubén.

RUBÉN. Es verdad... Marqués, la muerte muchas veces sería amable, si no existiese el terror de lo incierto...

.....

*Las sombras negras de los sepultureros—al hombro las azadas relucientes—se acercan por la calle de tumbas. Se acercan.*

MARQUÉS. ¿Serán filósofos como los de Ofelia?

RUBÉN. ¿Ha conocido usted alguna Ofelia, Marqués?

MARQUÉS. En la edad del pavo todas las niñas son Ofelias. Era muy pava aquella criatura, querido Rubén. ¡Y el príncipe, como todos los príncipes, un babieca!

.....

RUBÉN. Todos tenemos algo de Hamletos.

MARQUÉS. Usted, que aún galantea. Yo, con mi carga de años, estoy más próximo a ser la calavera de Yorik.

UN SEPULT. Caballeros: si ustedes buscan la salida, vengan con nosotros. Se va a cerrar.

MARQUÉS. Rubén, ¿qué le parece a usted quedarnos dentro?

RUBÉN. ¡Horrible!

MARQUÉS. Pues entonces sigamos a estos dos.

Hay en este episodio, detrás de un velo de angustia por la emoción de "incertidumbre de lo cierto" (*mors certa hora incerta*), un floreteo de alusiones irónicas al mismo tema que motiva la inquietud de los interlocutores; estos alardes de burlón escepticismo, ficticios signos de valor, son relámpagos ocultos en la profundidad de un cielo sombrío que fugazmente encienden una orla de oro en el borde de las nubes enlutadas. Pero el episodio tiene una moraleja, cuya sarcástica filosofía corre a cargo de uno de los sepultureros a quien da una propina el Marqués, al trasponer la puerta del cementerio, mientras le dice:

BRADOMÍN. ¡Que sigáis viendo muchos entierros!

SEPULTURERO. Para servir a usted, caballero.

La respuesta socarrona parece salir de la desdentada boca de la Muerte, en una de aquellas mudanzas de la *Danza general*, al mismo tiempo que ante los ojos del mísero sentenciado va dibujándole, como en una de las escenas macabras del Borromino, la imagen de su particular muerte—de la que le espera—, con frui-

ción de artista que se recrea en su propia obra, surgida, a su imagen y semejanza del fondo de un espejo misterioso.

Del mismo modo, el espejo de nuestra conciencia nos muestra, como a Don Juan, en la hora mortal, la imagen de toda nuestra vida, transfigurándose en aquel momento en la imagen de nuestra muerte. Somos nosotros los que la hemos creado, es el fruto de nuestra conducta, la obra de arte de nuestro último adiós, el gesto final de nuestra personal comedia. Por este momento decisivo ("un punto de contrición — da a un alma la salvación") ha de ser juzgada nuestra vida: *un bel morir tutta la vita onora*, canta el soneto XVI de Petrarca, fiel eco de las viejas palabras de Tácito: "una muerte virtuosa redime una vida torpe".

Sea nuestro último adiós a la vida un sonriente saludo a la muerte, no de maliciosa burla, sino de cristiana conformidad al modo de aquellos piadosos varones que vimos expirar beatíficamente en los versos de Berceo, muerte saboreada, muerte silenciosa, siguiendo el ascético consejo de Kempis—*ama nesciri*—: desea no ser conocido, ni ensalzado, porque todo es vanidad. Pues así, al final de esta "escondida senda" de una vida humilde no puede ya importarnos que en nuestra lápida se grabe un epitafio más anónimo aún que el de los mausoleos dedicados por el mundo al simbólico "soldado desconocido", porque ni siquiera se sepa si quien está allí sepulto fué militar o labrador, letrado o artesano. Un epitafio semejante al que imaginó W. Ayguals de Isco para divertir a los lectores de su *Linterna Mágica*—periódico risueño—, que publicó en su número del 1 de noviembre de 1850 un manojó de epitafios satíricos.

Pero este epitafio, concebido en son de burlas, con su apariencia de piadosa misericordia ante la Muerte, que a todos por igual nos borra, tiene una irónica reversibilidad interpretativa, capaz de convertir la insignificancia de su anonimato individual en fórmula inmensamente ambiciosa, epigramática expresión del último adiós a los restos mortales de la Humanidad entera:

*Aquí yace no sé quién...  
Requiescat in pace. Amén.*

Castellón, julio-septiembre 1947.

# Obras de juventud de Zuloaga

Por ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

**E**N nuestros tiempos pecadores, tan excesivamente históricos, tan preocupados por el proceso de las cosas, por su evolución, tan ansiosos de sorprender la vida en la fluencia de su devenir, la atención a lo inicial y primario ha dominado, acaso con exceso, el trabajo del historiador; se ha atendido con preferencia viciosa más que a los momentos de culminación de las civilizaciones o a las obras maestras, si se trata de seguir la carrera de los artistas, a los momentos iniciales, a los balbuceos del comienzo, a lo primerizo e inmaduro. Se explica, pues, que en la monografía de un artista el capítulo más cuidado, por más difícil, sea siempre el de su iniciación. Reconstituir el catálogo aproximado de las obras juveniles de un artista es el empeño en que se pone a prueba un investigador. Las monografías se recargan con estas trabajosas inquisiciones respecto a las obras primeras, siempre difíciles de hallar, y con ello, la indagación parece buscar con anhelo tembloroso una aclaración sobre el misterio de la personalidad en el momento de su formación.

En un libro que está en estos momentos en prensa he intentado un ensayo de monografía y de catálogo de la obra de Zuloaga; me ha preocupado, como es lógico, aun sin supersticiones, la obra juvenil del artista; pero en un libro general he debido guardar las proporciones y no conceder a esta etapa del pintor más importancia de la debida, especialmente en lo que se refiere a las reproducciones de obras de esta época que no podían incluirse en excesivo número entre las láminas del libro, que debían destinarse, en su mayor parte, a las pinturas de la plenitud del artista. Mas como muchas de las pinturas juveniles de Zuloaga, o bien se hallan dispersas por el mundo o han desaparecido y se conocen solamente por viejas fotografías, cuya pérdida nos dejaría sin rastro de tales obras, me ha parecido interesante recoger en estas páginas unas notas y unas cuantas reproducciones que salven el recuerdo de obras en gran parte perdidas y apuntar algunos rasgos de la época juvenil del gran pintor vasco. En gracia a la brevedad, suprimiré las referencias a las cosas que están dichas en mi libro e iré derecho a recoger lo que importa y a comentar las láminas que acompañan a este trabajo.

La formación de Ignacio Zuloaga en Eibar, una vez afirmada su vocación, se hizo bajo la dirección de su padre don Plácido, el forjador y damasquinador famoso y bajo su férula y la enseñanza de los vaciados, estampas y obras de arte que llenaban la casa paterna. Con esta disciplina y su capacidad singular, Zuloaga se hizo un seguro dibujante antes de pisar Madrid y de conocer el Museo del Prado. 1887 es la fecha de la primera visita de Zuloaga a la gran Pinacoteca madrileña. Debía traer ya de Eibar un cuadro en que el artista había ensayado

el óleo en su tierra natal, aquel *Sacerdote rezando en una habitación antigua* (1), que presentó a la Exposición Nacional de aquel año y que fué admitido con el número 853 de su catálogo. En el Prado, como es sabido, experimentó el joven la revelación de Velázquez y el Greco. Copió una o dos cabezas de enanos de don Diego y el retrato de caballero del Greco, que se cree Jerónimo de Ceballos, obra de última época del cretense, que figura hoy en el catálogo del Museo con el número 812. Dícese que este cuadro lo conservó don Ignacio durante toda su vida; pero debo decir que yo no lo he visto ni en Zumaya ni en París; en todo caso, en París estuvo muchos años y allí lo fotografió Vizzabona y a ello debemos el poderlo aquí reproducir (lám. I-1). Zuloaga no copió la figura entera, sino solamente la cabeza rodeada por la gran gola; registró las deformaciones de cráneo y rostro habituales en el Greco, que tiende siempre hacia la asimetría facial, y frotando ligeramente el color para pintar la barba y la gorguera, nos dió una versión suficiente y personal del caballero toledano. La firmó además: "*Copia del Greco. I. Zuloaga*", para que no cupiera duda. En 1888 firmó y fechó una obra importante y, sobre todo, de gran interés para el estudio de sus preferencias juveniles, la *Fuente en Eibar*, que he reproducido en mi libro y que por eso no incluyo aquí. Zuloaga se complacía en el dibujo, y así de este año conservamos uno de cierto carácter humorístico que él tituló *La última muela* (lám. II-1), que debió de caer en gracia en el medio familiar, ya que don Plácido Zuloaga hizo que el joven Ignacio dedicara una fotografía a su abuelo don Eusebio, residente en Madrid.

Juventud, se ha dicho con frecuencia, es rebeldía; pero, en otro aspecto, es también imitación. Lo que vió Zuloaga en la Exposición Nacional de Madrid le hizo comprender que lo que dominaba en la pintura oficial de su época era una construcción basta y realista de las figuras, con ciertos alardes en el toque que nos hacen tantas veces pensar en la acuarela (2), obsesión de aquellos artistas, y una paleta sucia de tonos mezclados con negro que encenizaban los efectos cromáticos, buscando valores de espacio y trucos atmosféricos de cierta ingenuidad. Para reforzarlos gustaban mucho los pintores de entonces de emplear nieblas, vedijas de humo y otros recursos, apoyatura para una perspectiva aérea un tanto forzada. Estos humos los encontramos en seguida por efecto, sin duda, de la imitación de aquellos Pradillas, Checas y Ferrants que dominaban entonces, en un cuadro juvenil de 1888 u 89, *El viejo en mangas de camisa y fumando*, cuyo recuerdo ha salvado una fotografía (lám. II-2). Esos mismos efectos atmosféricos los encontramos en *Los tres asnos a la puerta de una casa* que reproduce nuestra lámina VI-1, cuadro que creo pintado en Eibar hacia 1889.

En seguida, el viaje a Roma, con seis u ocho meses de estancia en la Ciudad

(1) Antes de este cuadro sólo tenemos noticia de otros dos, una *Cabeza de vieja*, que estaba fechada en el propio año de 87, y el *Ciego de Arrate*, que figuró en Guernica en una exposición; son los números 1 y 2 de mi *Catálogo de la obra de Zuloaga*, que se imprime en la tercera parte de mi libro *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*.

(2) En sus ensayos juveniles, Zuloaga, como era lógico, cultivó la acuarela y no escapó a la corriente fortuniana. He podido ver, ya en pruebas este artículo, una acuarela de Zuloaga que representa una damita de convencional indumentaria dieciochesca, con blanco traje, cinturón rojo y largos guantes negros, junto a un sillón tapizado de rojo vinoso. Mide 35 × 23 cm., y lleva dedicatoria autógrafa a dos señoritas eibarresas de su época: "A mis queridas amigas Mercedes y Lola Nora - Ign. Zuloaga." Se halla tan curiosa pieza en poder de la familia Fatjó Nora; es obra que habrá de fecharse acaso hacia 1887.

Eterna; allí pintó el cuadro que había de enviar a la exposición madrileña del año 90, *El forjador junto al yunque* (lám. I-2), que, a juzgar por la fotografía que nos ha salvado su recuerdo, tanto en paleta como en factura, estaba enteramente dentro de la ortodoxia de los talleres madrileños. Hasta en el tema; es el cuadro de asunto social o de trabajo, eco tardío de Courbet, que alternaba en aquellos certámenes de fin de siglo con la espectacular pintura de historia. Por si era poco un cuadro, dos; el segundo más característico aún, por mezclarse al tema *laboral* como ahora se dice, unas ciertas gotas de afectación tardíamente románticas. Un *accidente de trabajo* es el verdadero asunto del *Forjador herido* (lám. I-3), que entreabre su camisa para ver la huella que ha dejado en su robusto pecho una chispa saltada de su yunque. Recordemos que todavía, cinco años después, presentaría Sorolla en la exposición de Madrid, el *¡Aún dicen que el pescado es caro!*, brotado de la misma inspiración temática.

No voy a seguir paso a paso la obra juvenil de Zuloaga salvada por los recuerdos que en artículos o en catálogos nos pueden haber quedado de sus obras; pretendo solamente ilustrar este momento de la carrera del artista con observaciones precisas sobre cuadros que han llegado a nosotros o cuyo recuerdo está salvado, al menos, por raras fotografías cuya publicación no cabía en una monografía general sobre el artista y que, en cambio, pueden ser dadas a conocer en estas páginas. De lo que pintaba Zuloaga por 1890 nos dan idea las figuras de la lám. III (1 y 2), *El barrendero* y *El vagabundo*, que se reproducen aquí. Paleta gris, aunque menos oscura que en sus cuadros de forja, influencia positiva del ambiente parisién si pensamos—más que en Degas—, en Roll, Gervex, Lhermite o Bastien Lépage, influencias que, dentro del tema de vida humilde y de trabajo, brotado del realismo naturalista, eran normales en los pintores jóvenes de aquellos años. Con todo esto alternaba Zuloaga ensayos de paisaje, de alarde impresionista, a los que nos hemos referido en nuestro libro y de los que nada hemos visto.

Los grises acechaban también a los catalanes del grupo Rusiñol-Casas, secueces de un modernismo que se ha podido denominar intimista y en que, en cierto modo, representaba el polo opuesto del impresionismo de aire libre: interiores, penumbras, efectos espaciales delicados, sentimentalidad de poso romántico, todo ello viniendo a significar, dentro de la pintura española de su tiempo, una vaga *inquiétude* espiritual, palabra que entonces se puso de moda. Lo más afín a este tipo de cuadros que he encontrado en la obra salvada de Zuloaga es el busto de mujer en habitación en penumbra, que aquí se publica (lám. IV-2), y que el artista conservó hasta el fin de su vida en su estudio de Zumaya. En esta gama está pintado el cuadro que representa a D. Plácido Zuloaga y su hija en París, firmado en 1891 y también conservado en Zumaya que viene a ser un intento de aire libre, como aquellos estudios del Moulin de la Galette, realizados por Rusiñol y por Casas en aquellos años. Algo nuevo y más personal, un nuevo sentido nervioso de peinar la pasta del color, una silueta más atrevida, representa el gitano sobre fondo de cielo gris, pintado en Alcalá de Guadaíra en 1892 (lám. IV-1). La manera de aplicar las pinceladas parece predecir la áspera fiereza, un tanto exhibida, de que gustara Zuloaga en años posteriores, y no sé por qué pienso ante este cuadro que pueda acusar en Zuloaga una cierta influencia de Gauguin. El retrato de busto de D. Plácido Zuloaga, pintado hacia 1892-93, en una colección inglesa, que publico en mi libro sobre el pintor, parece mantenerse ya en una paleta más a lo



Degas, y el pleno efecto espacial y de luces, en el que se aprovecha sabiamente toda la evolución anterior, lo hallamos en el otro retrato del padre del artista, que hoy conserva el Museo de Arte Moderno, pintura lograda, obra de pintor maduro en cuanto al oficio, retrato que don Ignacio tuvo en gran estima. Degas y Whistler debieron pesar algo en esta etapa; pero Zuloaga era incapaz de permanecer mucho tiempo apoyado en una muleta de servidumbre hacia nadie, aunque siempre estuvo dispuesto a aprovechar las lecciones de los demás.

Relaciones con la banda catalana, amistades con Degas y con Gauguin, contactos con el impresionismo, sugestión de Andalucía...; de esta explosiva mezcla había de salir el estilo personal de Zuloaga, y, entre tanto, y a través de todas estas experiencias, afirma la maestría de su dibujo y su visión propia del modelo; un ejemplo, el retrato de José de Orueta tocando el violoncello (lám. VII-1), que pintó Zuloaga en Bilbao en 1893 (1). Orueta fué un elemento activo de aquella generación de jóvenes, con aficiones a las artes y al buen humor que brilló por unos años en el Bilbao fin de siglo y que constituyó el núcleo esencial del desarrollo de la gran atención a las artes plásticas y musicales que habría de aclimatarse años después en la villa del Nervión. Este núcleo de hombres de humor y de gusto refinado estuvo ligado a la fundación de aquel famoso cenáculo intitulado "El Escritorio", o, por mal nombre, "El Kurding Club", en cuyos locales del Arenal Zuloaga pintó un panel representando a cinco conspicuos miembros de aquella agrupación saliendo de su casino, un tanto alegres, como inspirados por Baco, en un neblinoso amanecer bilbaíno (lám. VIII-2). El panel ha salvado su vida al ser recogido por la agrupación musical "El Cuartito", heredera, sólo en lo que a la melomanía se refiere, de su antepasado "El Escritorio". En Casas y Rusiñol pensamos también ante los retratos más *serios* del propio Orueta y su esposa doña Aurora Rivero, que pintó Zuloaga en la casa que Orueta poseía junto a su industria metalúrgica en Zorroza, cerca de Bilbao (lám. V-1 y 3), así como el *Anciano en un jardín*, que pienso si pudiera ser el criado loco que servía a Zuloaga en la rue Cortot, y del que nos habla Rusiñol en su *Impresiones de arte* (lám. V-2). El cuadro es, literalmente, hermano de los que Casas y Rusiñol pintaban por aquellos años. También la portera de la rue Cortot quedó inmortalizada por Zuloaga en un cuadro que doy a conocer en mi libro y que revela nuevos avances en la pastosidad de la materia y en la personalidad de la pincelada. Pero, entre tanto, y en este mismo camino de los grises y de la busca de la silueta, Zuloaga ha pintado varios lienzos de mujeres andaluzas, durante sus estancias, gustosamente prolongadas ahora en la Sevilla que le atrae cada vez más con su vida pintoresca, sus gitanos y sus lecciones de tauromaquia. Esta etapa le vale su éxito en la Exposición de Barcelona de 1896 con su cuadro *Las dos amigas* (2), lienzo para el cual me parece ser estudio o esbozo un apunte hallado en Zumaya y que en la lámina 3 de mi libro se reproduce. En relación con estos dos cuadros hay que poner la mujer en jarras, con mantón

(1) Lo publicó el retratado en su libro *Memorias de un bilbaíno*, donde se dan curiosas noticias del Bilbao de aquella época, de la sociedad *El Escritorio* y de aquella juventud dorada, la generación de los que eran niños en la época del Sitio—la generación de Unamuno, concretamente—, que luego derivó al arte, a las letras y, claro está, sobre todo a los negocios del momento de ascensión económica del Bilbao industrial y financiero.

(2) El cuadro se conserva en el Museo de Barcelona; fué premiado con segunda medalla. Véase la reproducción en el *Butlletí* del Museo Barcelonés, 1937, p. 91.

claro, de nuestra lámina X-1, suelto boceto con eficaz contraste de tonos que dedicó Zuloaga a su amigo Maxime Dethomas, que luego había de ser su cuñado. No muy lejos de este cuadro habría que poner el retrato de la hermana de Maxime, esposa después de don Ignacio, que publico también al frente de mi libro.

La etapa andaluza es mejor conocida porque algunos de sus cuadros comenzaron a tener éxito en las exposiciones internacionales y se reprodujeron ya en muchas monografías sobre el artista. A mí sólo me interesa aquí llamar la atención sobre cuadros poco o nunca reproducidos para ilustrar este período de la vida del pintor. Pero en su reacción pendular de Montmartre a Sevilla, Zuloaga alcanza un equilibrio al descubrir para su pintura Segovia; desde ahora, alternando para sus residencias y en su pintura Francia, Andalucía y Castilla, esta última será la que le encamine hacia la definición de su estilo y su personalidad.

Desde 1898 comienzan en la obra de Zuloaga los cuadros segovianos. Los ásperos tipos castellanos de pardas capas y ancho chambergo redondo alternan ahora en la obra de Zuloaga con las gitanas y los toreros, y este cruce de sugerencias influirá poderosamente en la formación de lo que pudiéramos llamar el género *Zuloaga* y aun concretamente de su estilo. Obsequio propiciatorio sería, sin duda, aquel cuadro de extraño formato, por lo estrecho, en el que representa a un enano segoviano con otras dos figuras (lám. VII-4), que regaló Zuloaga a Leonce Benedite, prestigioso crítico parisién que habría de ser, años más tarde, apologista del pintor español. Muy próximos en la inspiración son los *Tipos segovianos*, cuadro de estudio (lám. VII-3) que, según creo, se halla en el Museo de Gante y que pintó en 1898, el mismo año que el retrato de su tío Daniel y sus primas Esperanza y Teodora, el cuadro que le abrió a Zuloaga las puertas de Luxemburgo (un detalle en la lámina XIV-1).

Las obras sonadas de Zuloaga se jalonan desde ahora en adelante: *La víspera de la corrida*, pintado en Alcalá de Guadaíra el mismo 1898, hoy en el Museo de Bruselas; *La enana doña Mercedes*, de 1899, en el Museo del Luxemburgo, o *La corrida en Eibar*, de este mismo año, adquirido por un coleccionista de Viena (lámina IX-1). Para esta última, por cierto, pintó previamente un estudio de paisaje que compró el Sr. Echevarrieta y que hoy se conserva en la Colección Valdés, de Bilbao (lám. IX-2); que tiene el interés de ser uno de los escasos apuntes de paisaje del natural en la obra del maestro y uno de los raros cuadros en que representa un rincón de su país natal.

Nada mejor, para darse cuenta de las oscilaciones de la brújula del joven Zuloaga, en estos años de orientación y busca de su estilo propio, que repasar el catálogo de su obra; los títulos o los temas de sus cuadros (*Tipos de Segovia*, *Antes de los toros*, *El réir de la gitana*, *Flamenca*, copias de frescos en Pisa, retratos bilbaínos, efigies de Paúl Fort o de Charles Morice, *Parisienses*, *Corrida en mi pueblo*, etc.) nos dicen la diversidad contradictoria de sus fuentes de inspiración, acusadas por sus cambios de residencia y los lugares en que los cuadros están pintados (Eibar, Bermeo, París, Italia, Bilbao, Segovia, Sevilla, Alcalá de Guadaíra...). Su marcha es un proceso fluyente, lleno de meandros, y no un rígido crecimiento en línea recta. Hay, no obstante, que observar que los cuadros en que con mayor pureza parece anunciar su personalidad, los que mejor definen su estilo, son, en general, los que pinta en Segovia. Así, aquel *Poeta don Miguel*, pintado en 1898 (lám. XI-1), que fué a parar a la colección Lanckronsky, a Viena; lo ro-

tundo de la dicción pictórica, la silueta concebida con enorme claridad plástica, el rombo compositivo, insinuado con eficacia, la concentración de la fuerza de ejecución en la cabeza y la relación entre figura y paisaje, son características que aparecen aquí ya como en las mejores obras del artista. Que acierta más, sin duda, por ahora, en estos cuadros de figura única que en las composiciones, todavía un tanto inconexas y desperdigadas; así, las *Mujeres junto al mar* (lám. XII-1), cuadro de 1899, arbitrario aunque muy expresivo de ciertas fórmulas zuloaguescas en el fondo y en el cielo. En cambio, su figura *Antes del paseo* (lám. XVIII) parece un precedente o tanteo del que será luego uno de sus primeros grandes éxitos de París: el cuadro de 1904, *Antes de la corrida*, comprado por Morosof, el conocido coleccionista de Moscú. Entre los rusos, Zuloaga tiene éxito: el primer retrato importante que Ignacio pinta en París es el del también famoso coleccionista de pintura Ivan Schutkin, poseedor de una excelente galería de maestros (lám. X-2), a quien efigió en 1899. En 1900, más tanteos... y aun algún retroceso: Su *Sereno segoviano* (lámina XI-2) era obra menos lograda que el *Poeta don Miguel*, dentro del mismo tema y de formato semejante; en auto de fe, después de exhibirlo en varias exposiciones, el cuadro fué destruído por el propio pintor. En la *Calle del Amor*, en *Coquetería de gitana* (lám. XVI-1) o en *Tentación* (lám. XIV-2), la anécdota predomina de modo alarmante y casi nos parecen regresión después de alguna de las obras anteriores.

Es el momento de los treinta años, en que todavía se duda entre corrientes y sugerencias, entre influencias más o menos inconscientes y caminos empezados en cuyo comienzo se titubea; alguno de ellos conduce al pleno hallazgo de la personalidad, pero eso no se sabe hasta después, y en esa encrucijada es donde pierden su oportunidad definitiva muchos artistas precoces cuyo talento juvenil no logró madurar en obra plena. Es este el interés que tienen los catálogos completos de la obra de juventud de un artista; ante ellos sentimos las asechanzas y peligros que rodearon los comienzos de un pintor y entre docenas de obras entresacamos solamente, de vez en vez, alguna que salvamos para la lista definitiva de lo antológico en el artista. El año 1901, en la confusión que la producción revela, es por ello en Zuloaga extraordinariamente significativo: gitanos, ansotanas, paisajes de Fontainebleau, toreros, tipos parisienses, bailarinas y palcos de toros. Mas este año también es una pintura de positiva solidez, el *Retrato de la actriz Consuelo* (lámina XII-2), cuadro que, después de pasear por Alemania en varias exposiciones, fué adquirido por el Museo de Bremen; ante esta pintura surgió, al parecer, la admiración de Rilke por Zuloaga, que dió lugar a una amistad mantenida a lo largo de los años entre el exquisito y delicado poeta alemán y el robusto pintor eibarrés. En este año ha pintado también aquel *Paseo después de la corrida*, una pintura un tanto superficial e inconexa que, no obstante, conquistó para Zuloaga elogios y críticas favorables a través de varias exposiciones centroeuropeas. La distancia entre obras como *Tentación* (lám. XIV-2) o el propio *Paseo*, de que acabamos de hablar, y el *Rincón segoviano* de nuestra lámina VI-2, muestra bien esta loca variación de la brújula en el campo de Zuloaga. El cuadro de que hemos hablado anteriormente, que creo estaba en una colección de Rotterdam, interesa especialmente porque ser brote inicial de ese paisajismo urbano que Zuloaga desarrollará a lo largo de su vida, uno de los más característicos aspectos de su interés por el mundo y por España.

De 1903 es el *Santero* (lám. XIV-2), pintado en Sevilla, y cuadro de enigmática

historia en este período juvenil. El lienzo representa a un viejo de blancas barbas y aire entre ermitaño y pícaro, modelo suyo sevillano, que repitió mucho a lo largo de su vida, en años juveniles, llevando una imagen en sus manos. La pintura, que por cierto lleva un fondo de paisaje segoviano de sierra con nieve, se reprodujo en revistas extranjeras y se expuso en diversas exhibiciones; ignoro su paradero, aunque supongo debió de venderse fuera de España. Ahora bien; en una colección bilbaína se encuentra un estudio de medio cuerpo (lám. XIII-1), con variantes que pueden convencer al observador de que se trata de una obra distinta, y que no es, lo he comprobado, una reducción del lienzo primitivo, sino acaso más bien una primera idea.

En muchos casos Zuloaga guardó los estudios previos para un retrato o para una pintura que llegó a realizar y en su estudio se conservaron estas dúplicas sin exhibirse más hasta su muerte; pero éste no es el caso del *Sántero*, sin que, naturalmente, se trate en este caso de imitación o falsificación, que también las hubo desde muy pronto de las obras juveniles de Zuloaga, y algunas he visto ya en el mercado artístico con pujos y ambiciones de pasar por auténticas. El modelo del *Sántero*, repetido en dos lienzos, lo volvió a pintar en un *Penitente*, en *La calle de las Pasiones* (lám. XIX-2) y en el *Mendigo*, de 1903, que creo regaló Zuloaga años después para una suscripción parisién, en beneficio de los heridos de Rusia, entonces embarcada en la campaña contra el Japón (lám. XVII-2).

Fué siempre característica de Zuloaga su facilidad y desenfado para utilizar con la mayor libertad sus modelos del natural, trasponiéndolos a ambientes y situaciones diversas. Durante toda su vida fué corriente que los paisajes, por ejemplo, de Segovia y los de Aragón, los más personales de la obra del maestro, los realizase en su estudio de París o en Zumaya, de espaldas a la naturaleza, basados solamente en ligeros apuntes escritos o en impresiones guardadas por su profunda retentiva visual. Del mismo modo le era posible pintar en Sevilla tipos segovianos y paisajes de fondo de sierra o utilizar en sus talleres de Segovia tipos y motivos que le eran familiares en Sevilla. El viejo apóstol riberesco que antes fué sántero, con su amplia capa y su pardo chambergo, lleva en la mano en el cuadro de la *Calle* una gran cesta de mimbres, que repetidas veces aparece en los cuadros juveniles de Zuloaga. Así en la *Florista* de la lámina XIII-2, que dudo si será la que pintó en Sevilla en 1902. En todo caso, fué en Sevilla donde pintó esa *Calle de las Pasiones* (lám. XIX-2), que fué a parar a una colección de Francfort y que es un cuadro típico del procedimiento rapsódico de Zuloaga; merece la pena por ello detenernos un tanto en su estudio. En esta composición, acaso demasiado anecdótica y dispersa, reúne Zuloaga tipos de Segovia y tipos andaluces. La pareja que pela la pava en un rincón del cuadro, está indudablemente tomada de modelos segovianos; en cambio, la garbosa mocita que remanga su falda mirando al espectador debe de ser la misma que aparece vendiendo flores en el cuadro que ya hemos mencionado; el jorobadito de la guitarra es andaluz y aparece llevando una sombrilla y un mantón chinesco en el cuadro *Pastorita la gitana* (colección particular de Suecia), que pintó en Sevilla en el mismo año de 1904 (lám. XV-2), a renglón seguido de la *Calle de las Pasiones*, y que, sin embargo, tiene un fondo de paisaje de meseta inequívocamente castellana. La muchacha que en el lienzo de la *Calle* aparece detrás puede ser, en cambio, una de aquellas hermanas, las Bienvenidas, despreocupadas mocitas que tantas veces le sirvieron de modelo en Segovia. El joven del

calañés y la mozona que lo asalta han de ser andaluces, y en cuanto al viejo pícaro, lo emplea, como antes hemos dicho, indistintamente en cuadros pintados en Andalucía y en Segovia. Pues bien; a todo este *potpourri* le pone de fondo un paisaje urbano de calle segoviana, con sus soportales de columnas que sostienen vigas combadas por los años. La fidelidad documental queda, pues, malparada en el análisis de estos cuadros juveniles de Zuloaga, y ello es lo que puede explicarnos, frente a la exactitud al modelo, al ambiente y a la luz de un Sorolla, por qué Zuloaga hablaba con tanto énfasis de tomarse libertades con la naturaleza y de no esclavizarse a ella. Pongamos otro ejemplo: En 1901 había estado Zuloaga en Ansó, valle que visitó más de una vez y que le atraía por el carácter arcaico de sus pueblos y sus gentes. Sirviéndose de un apunte de casa ansotana, típicamente medieval, y poniendo a la puerta, sentadas, a dos hermanas de su esposa, damas francesas, claro está, y tocándolas con mantilla española, Zuloaga realizó su cuadro *La espera* (lám. XV-1), que debió de complacerle porque lo presentó en varias exposiciones y lo conservó para sí toda su vida. He aquí, pues, la rapsodia como procedimiento habitual en estos cuadros juveniles, en los que, sin duda, trata de apartarse de la fidelidad documental del sorollismo.

El pintor había, en cambio, logrado una obra llena de coherencia y de carácter, muy definitiva de su estilo y de su síntesis pictórica, tanto en el color como en la composición, en su retrato del *Torero Gallito y su familia* (lám. XIX-1), cuadro de gran sobriedad cromática, de maestría segura, en el que se eliminaron los elementos accesorios y anecdóticos que nos estorban en la *Calle de las Pasiones*; aquella síntesis estilizada del dibujo, la ordenada y escultórica composición, un tanto cartelística, la sobriedad abreviada de los planos, son ya del mejor Zuloaga. Digamos, para ser precisos, que el cuadro se había pintado en Sevilla, en 1903, un año antes de la *Calle de las Pasiones*. Este cuadro de la familia de Gallito, hoy en la Hispanic Society, de Nueva York, marcaba el buen camino para el arte del eibarrés, al menos el camino en que había de definirse, con mayor acierto y eficacia, su fuerte personalidad. En efecto, es por estos años de 1903 a 1906 cuando Ignacio Zuloaga va creando algunas obras que demuestran ese hallazgo de sí mismo, que es el que interesa a todo artista. Sus famosas *Tres primas*, del Museo de Barcelona, habían sido pintadas también en 1903, el mismo año que Gallito, por lo que el mencionado cuadro de la *Calle de las Pasiones*, obra de 1904, tenemos que estimarlo como un meandro de retroceso en la fluencia definidora de su estilo.

Interesantes son, desde el punto de vista de la energía de la dicción pictórica, sus dos cuadros de *Vendimiadores* (lám. XX-1 y 2), pintados en Segovia en 1905 y 1906. No son, sin embargo, en mi opinión, de lo más zuloaguesco ni siquiera de lo más acertado. La composición es, en ambos, menos concentrada que en su retrato de Gallito; el movimiento de las figuras es más trivial, y acaso pensó aquí en asimilarse a alguna influencia extraña de un movido barroquismo que no era el suyo; en el primero, al menos, pesa una cierta sugestión de Rubens. Gitanas y toreros, estudios realizados sin demasiado empeño a veces en estos años, le sirven al artista para ir encajando su estilo y soltar su pincel en busca de composiciones más ambiciosas; ejemplo de obras juveniles de este tipo son los dos retratos del *Buñolero*, que creo se han reproducido muy poco hasta ahora (lám. VII-1 y 2), o su *Gitana echando las cartas* (lám. VII-5), piezas fuertes a pesar del asunto, menos zuloaguesco de espíritu que otras obras de este tipo. Avanzamos ahora hasta el

punto en que aparecen las primeras obras plenamente maduras del artista, entre las que cuento *Los torerillos de pueblo*, del Museo Moderno de Madrid y su cuadro de interior *Celestina*, obras ambas pintadas en Segovia, en este año de 1906 que estimo crucial en la evolución del arte del pintor. Desde ahora entramos en el campo de lo más conocido, en una época jalonada ya por obras divulgadas internacionalmente, es decir, en el momento en que para el gran público Zuloaga es ya el Zuloaga que se hizo famoso. No obstante, y remitiéndome, para un análisis más detallado de la obra juvenil de Zuloaga, al catálogo de mi trabajo sobre el artista, creo de algún interés haber dado a conocer un grupo de obras primerizas salvadas del olvido por viejas fotografías, documentos de estimable valor cuando se trata de estudiar las dudas y los tanteos de un joven maestro que inicia su camino y que trata, a través de ensayos y de equivocaciones, de definir su personalidad y su estilo.

Y para ilustrar de modo gráfico lo que significan en Zuloaga esta definición y esta conquista, compárense dos cuadros sobrios y sencillos de asunto análogo: *El viejo mendigo* (lám. XVII-2), ya citado, obra de 1903, y el llamado *Filósofo Melquiades* (lám. XVII-1), pintura de 1907, el año siguiente a la que yo estimo fecha decisiva en el hallazgo de su camino de pintor, marcada ya por obras maestras. Un viejo modelo de barba, en los dos casos, aunque distinto, le ha servido, envuelto en una capa, para ambos cuadros de media figura; la misma entonación parda, la misma fuerza de ejecución, el mismo fondo indefinido. Mas frente a la sosa concepción de 1903, de silueta vulgar y sin interés, frente a la copia del modelo, transcrito sin acento, obsérvese el gran carácter del *Filósofo Melquiades*, la más robusta y a la vez más sobria fuerza plástica de la cabeza; al mero pinto-resquismo mercenario del ganapán de 1903, sustituye ahora la gravedad de intención concentrada y una superior aspiración expresiva. La figura, de realista que era, ha cobrado la silueta y la organización que dan valor compositivo al arabesco de las líneas, llenas ya de intención y de estilo. Y además un nuevo sentido, ya conquistado y consustancial desde ahora con la técnica del artista, de la materia pictórica, de la pasta colaborando al ritmo del dibujo, se echa de ver en el *Filósofo*, que nos sirve por ello de punto de referencia, como posterior a 1906, y a favor de esta comparación, del rumbo en que marchaba ya, en franquía, el estilo del artista.



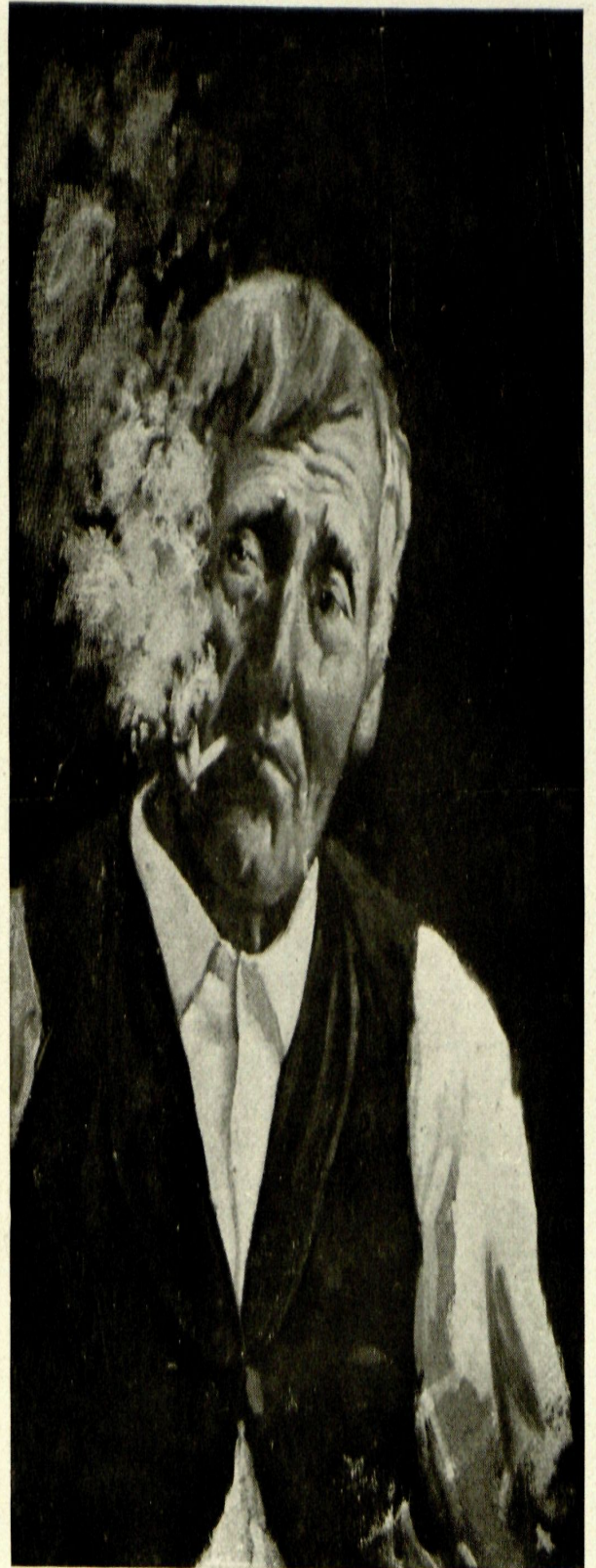
1. IGNACIO ZULOAGA: Copia del cuadro *Retrato de un caballero*, obra del Greco, en el Museo del Prado (1887).

2. *Forjador*. Cuadro fechado en Roma en 1889.

3. *Forjador herido*. Cuadro firmado en 1890.



La última muela. Dibujo juvenil de IGNACIO ZULOAGA en 1888.



2. El fumador. Hacia 1888-89.

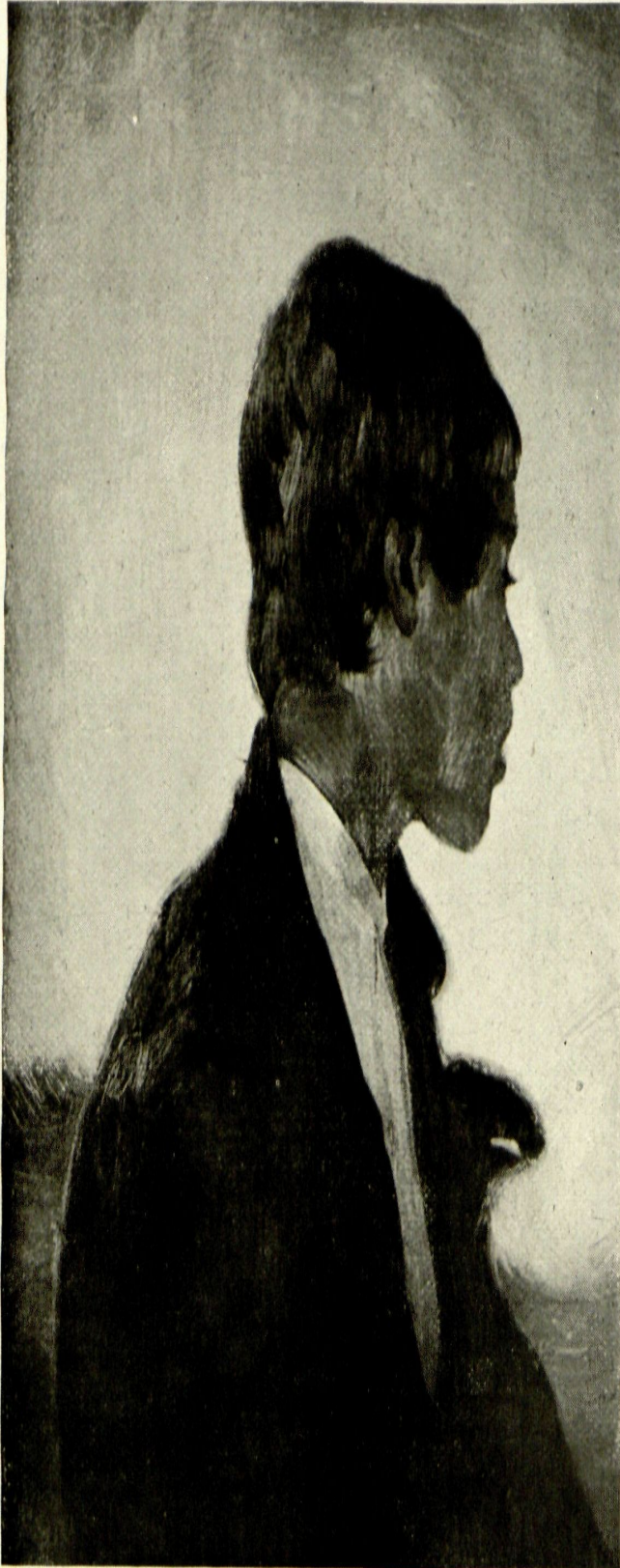




1. Mendigo o vagabundo. Cuadro de 1890.



2. Barrendero de París. Cuadro pintado en 1890.



1. *Busto de joven gitano*. Pintado en Alcalá de Guadaira en 1892.



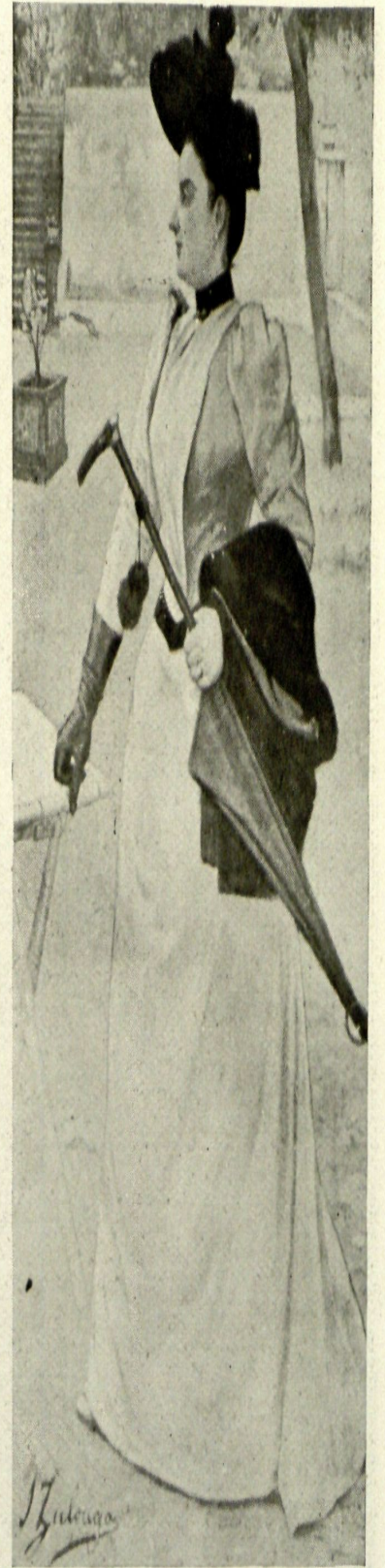
2. *Estudio de figura en un interior*. Obra de hacia 1890-91, en París.



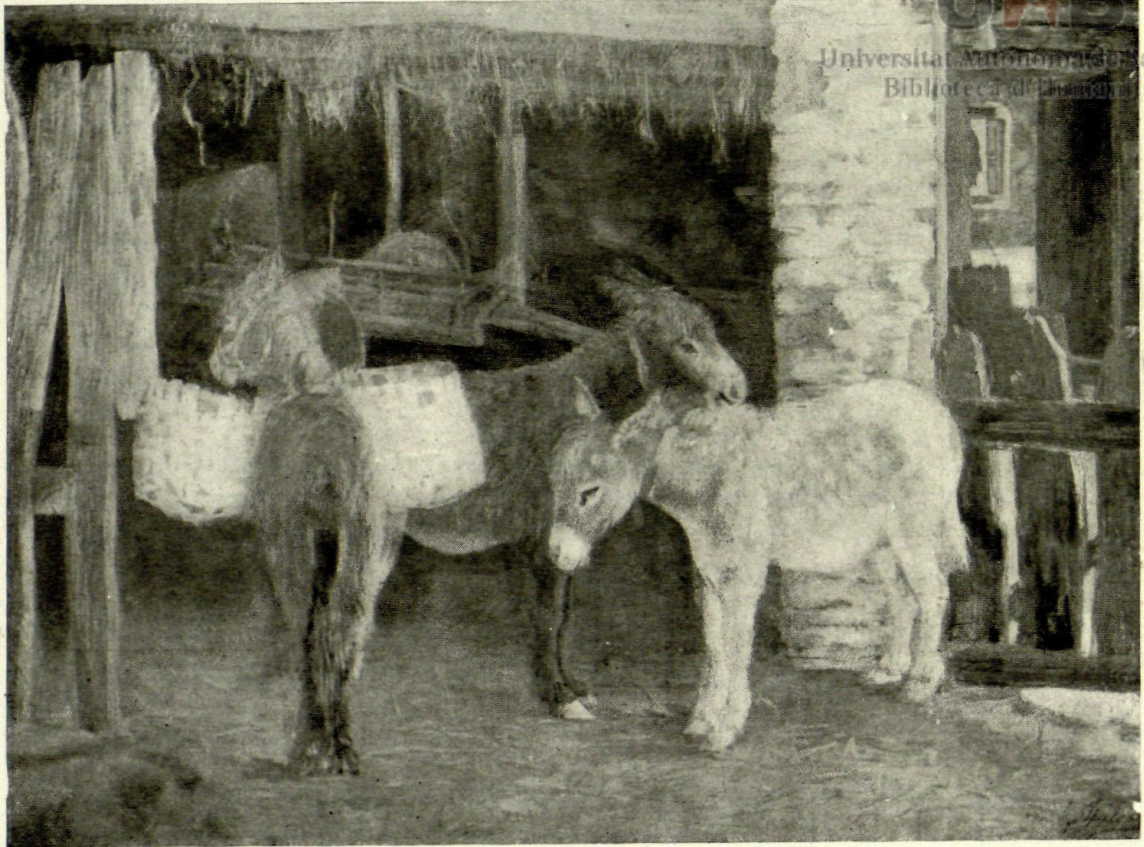
1. Retrato de José de Orueta. 1897.



2. Rincón de Montmartre (Anciano en un jardín). Hacia 1891-97.



3. Retrato de D.ª Aurora Rivero de Orueta.



1. *A la puerta de la cuadra.* Eibar, hacia 1889.



2. *Viejas casas de Segovia.* Hacia 1902.



1. *El Buñolero*. Madrid, 1902.



2. *El Buñolero* (fragmento). 1901. (Museo de Budapest.)



3. *Tipos segovianos*. 1898. (Museo de Gante.)



4. *Enano de Segovia*. Hacia 1898. (Col. Bénédite.)



5. *La gitana de las cartas*. (Museo de Posen.)

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

1. José de Orueta tocando el cello (1893).



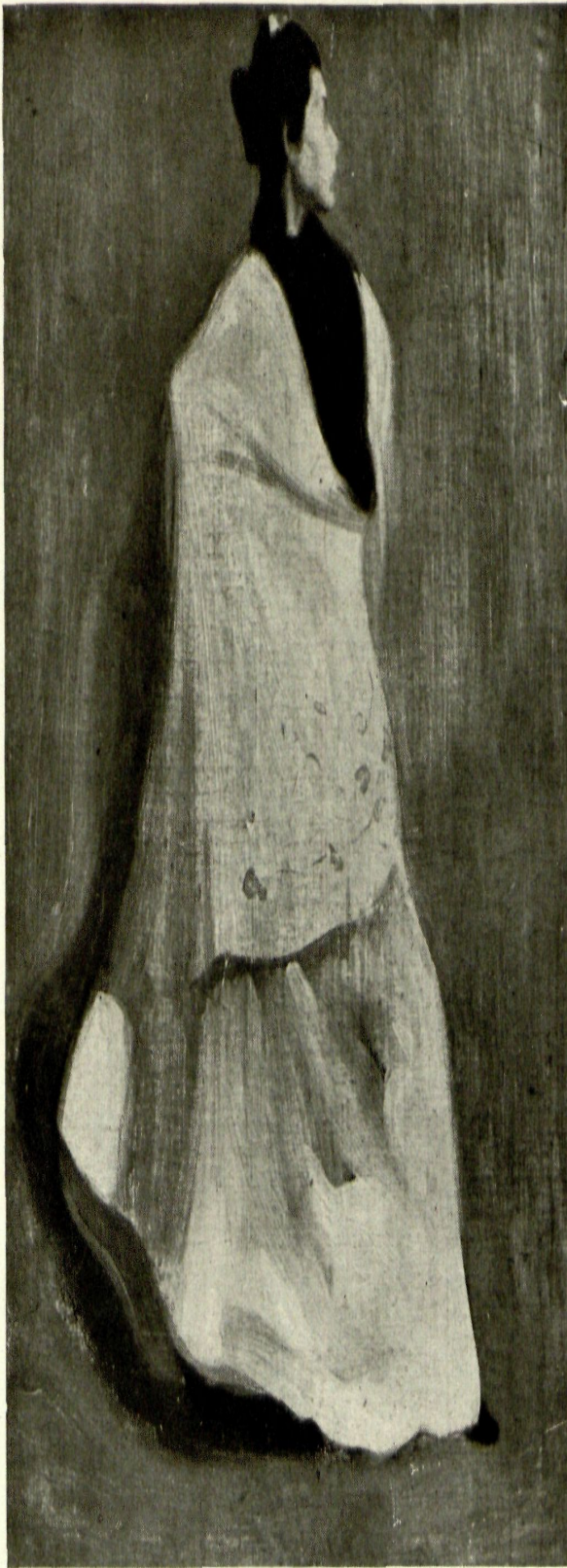
2. *El Amanecer*. Panel decorativo de la Sociedad de recreo *El Escritorio* (El Kurding Club), en Bilbao. Hoy en la agrupación musical bilbaína *El Cuartito* (1894).



1. *Corrida en mi pueblo*. Cuadro empezado en Eibar (paisaje) y terminado en Segovia (tipos). 1899. (Colección particular, en Viena.)



2. Estudio para el fondo del cuadro anterior. Eibar, 1899. (Colección Félix Valdés, Bilbao.)



1. *Andaluza*. Boceto dedicado por Zuloaga a su cuñado Dethomas.  
Pintado en Sevilla hacia 1896.



2. *Retrato del coleccionista ruso Ivan Schutkin*. París, 1899.

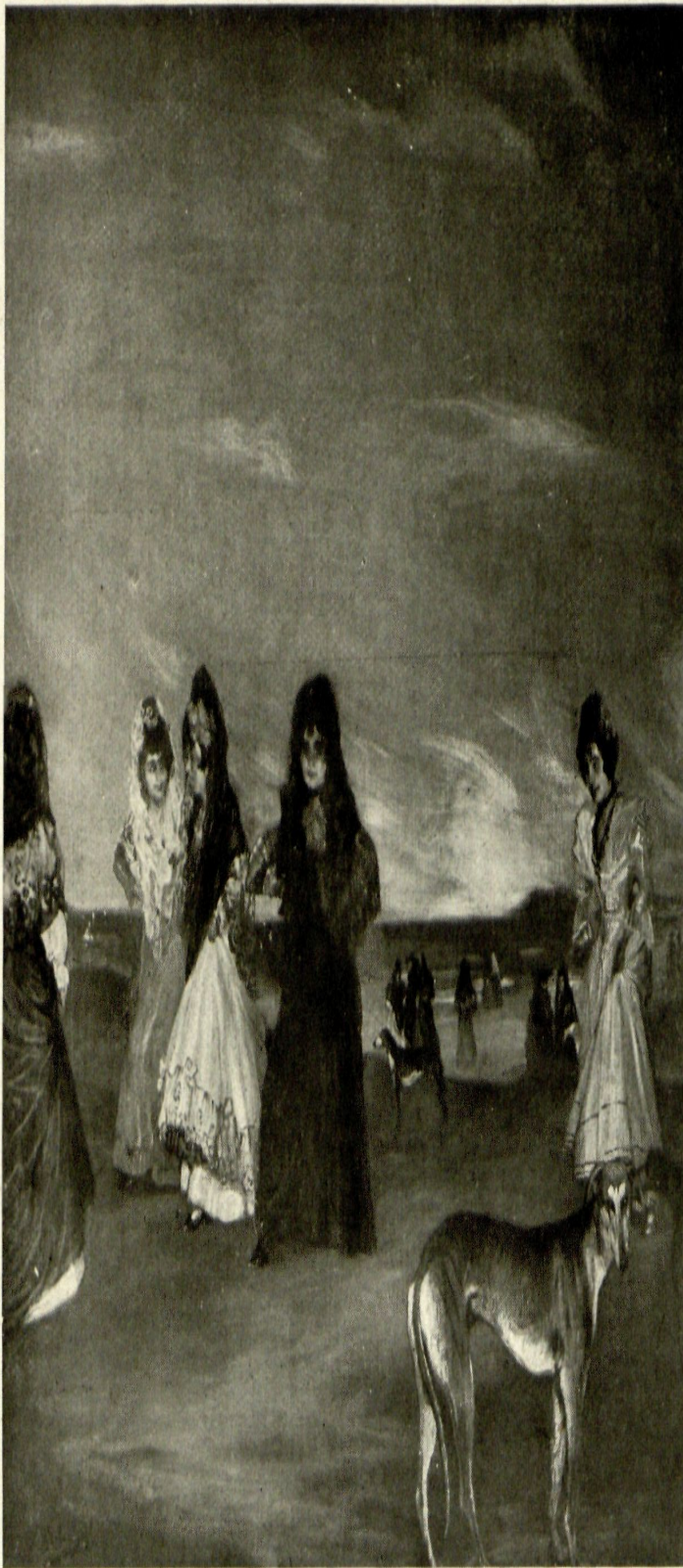




1. El poeta D. Miguel Segovia, 1898. (Col. part., Viena.)



2. El Sereno de Segovia. Segovia, 1900. Cuadro que fue destruido por el artista.



1. *Mujeres junto al mar*. Pintado en Segovia en 1899.



2. *Retrato de la actriz Consuelo*. Madrid, 1901. (Museo de Bremen.)



1. Estudio para *El Santero*. (Col. Valdés, Bilbao.)



2. *Florista gitana*. Sevilla, 1902.



1. Detalle del cuadro *Mi tío y mis primas*. 1898. (Museo de Luxemburgo.)



2. *Tentación*. Pintado en París en 1900. (Col. part., Suiza.)



1. *La espera*, cuadro con fondo de casa de Ansó, pintado en St. Médard en 1901.





1. *Coquetería de gitana*. Pintado en Segovia en 1900.  
(Vendido a un coleccionista de Dresde.)



2. *El Santero*. Pintado en Sevilla en 1903.



1. *El filósofo Melquiades*. Segovia, 1907.



2. *Viejo mendigo*. Pintado en Sevilla en 1903.



*Antes del paseo. Pintado en 1900 (Col. particular de Berlín).*





1. *Retrato de Gallito y su familia.* Sevilla, 1903. (Nueva York, Hispanic Society of America.)



2. *La calle de las Pasiones.* Sevilla, 1904.



2. *Vuelta de la vendimia*. Segovia, 1906. (Museo de Buenos Aires.)



1. *Vendimiadores*. Segovia, 1905.

# Bibliografía

*Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico.*—Vol. V.—Arquitectura y escultura románicas, por JOSÉ GUDIOL RICART y Juan Antonio GAYA NUÑO.—Editorial "Plus Ultra"; Madrid, 1948.

En reseñas anteriores nos hemos ocupado de los primeros volúmenes aparecidos de esta historia general del arte español. El tema, más bien arqueológico, de los dos tomos que habían iniciado la serie, nos hacía desear con verdadero interés, la publicación de un volumen en el que se entrase ya francamente en temas y materias propias de la historia del arte. Por mucho que se quiera sutilizar, la materia arqueológica no es la materia histórico-artística o, al menos, los libros que de ambas materias tratan se diferencian de manera inevitable, ya que el arqueólogo, al seleccionar su material, concede atención detenida a minucias que un historiador del arte como tal ha de considerar insignificantes para su objeto. El volumen que ahora reseñamos es obra de la colaboración de José Gudiol, cuya formación de arquitecto ha sido completada con muy rigurosos estudios de historia del arte medieval, y Juan Antonio Gaya, favorablemente conocido por trabajos publicados en estos años, en los cuales ha demostrado especial vocación y capacidad para la síntesis. Síntesis tiene que haber en un volumen como éste, dedicado al panorama general del románico español en la escultura y en la arquitectura. Pero la palabra síntesis tiene aquí su verdadero sentido: el de objetivo resumen realizado por personas que conocen al detalle las cuestiones. El conocimiento por Gudiol del románico catalán y del románico francés se une al que Gaya tiene del románico de Castilla, con lo que la colaboración queda, en principio, completa. Los temas de nuestro románico han sido muy renovados en estos últimos años, y era necesaria una obra comprensiva y bien ilustrada como ésta para que el público, no sólo español, sino internacional, pudiera tener una idea clara de la ri-

queza y extensión de este arte en nuestro país. El volumen que reseñamos cumple satisfactoriamente con su objeto y especialmente ofrece al lector las cuestiones al día, junto a una documentación gráfica excepcional, como en ningún otro libro, español ni extranjero, puede hallarse, si descontamos, naturalmente, en lo que a la escultura se refiere, el libro, muy raro, sobre el arte de las peregrinaciones, de Kingsley Porter. No solamente las fotografías de monumentos, sino las plantas que entre el texto se incluyen y los detalles, algunos magníficos, de escultura hacen especialmente valioso este libro. En cuanto a la antología misma, será, como todas, discutible; el que prefiera en una historia del arte especialmente la selección de las piezas de mayor belleza, acaso tuviera algo que objetar en cuanto a las láminas de la escultura occidental, pues es evidente que las obras maestras del románico español, como Compostela, San Vicente de Avila, Oviedo y otros monumentos castellanos de primera fila, hubieran necesitado que se les concediese mayor importancia en la ilustración; más bien sabemos que nunca cabe todo lo deseable en una selección de este tipo, y quizá pudiera decirse que los autores se han visto obligados a sustraernos algunas piezas capitales, tanto por su deseo de novedad como por la preferente atención concedida a la arquitectura.

El libro está escrito de manera suelta y legible, sin notas al pie ni nada que dificulte la lectura del texto. La bibliografía, muy completa, se incluye en apéndice final; el manejo del libro queda facilitado, además, por los índices de materias, geográfico y onomástico, que serán muy útiles al estudioso. Las reproducciones son excelentes, aunque, como en el huecograbado ocurre, especialmente por la desdichada injerencia del retoque, las diferencias de calidad son a veces demasiado salientes. Como ejemplo citaremos el que existe entre dos ilustraciones de una misma página y de un mismo monumento: San Juan de Duero. Si la ilustración 476, que reproduce una vista del claus-

tro, es excelente, la del interior de la iglesia, figura 475, es francamente detestable; pero bien nos hacemos cargo de que se trata de defectos achacables al procedimiento mismo de reproducción elegido; ello no empaña la excelencia y dignidad en la presentación del volumen.—E. L. F.

MARÍA BREY MARIÑO.—*Viaje a España de Henri Regnault* (1868-1870). — Valencia. Editorial "Castalia". 1949.

España fué, desde el romanticismo, tema propicio para los artistas franceses del siglo pasado. Estudios y artículos han ido preparando la posible aparición, un día, de un gran libro sobre este tema que acaso nadie mejor que el actual director del Instituto Francés en España, M. Paul Guinard, debiera escribir. Pero entre tanto, he aquí un capítulo pleno y maduramente tratado: España en la obra de Henri Regnault.

La visión de España en la correspondencia de este gran artista malogrado; su documental testimonio sobre la revolución de 1868 en las calles de Madrid; su relación con los dirigentes de aquel movimiento y las incidencias tan curiosas del retrato de Prim por el pintor francés, eran un tema incitante que había tentado, incluso, al autor de esta reseña; mas he aquí que, afortunadamente, María Brey lo ha tratado de modo insuperable en un bello libro, en el que se tocan, en 14 capítulos y un apéndice, todos los aspectos del tema, hasta agotarlos. La correspondencia de Regnault, tan rica en impresiones y en calidad literaria, es la principal fuente para reconstituir la impresión y la influencia de España en el espíritu y en la obra del gran pintor francés, que cayó en plena juventud ante las balas de los prusianos. No son las observaciones de Regnault ligeras e inconsistentes como las de otros compatriotas suyos que pasaron por nuestro país ávidos de emociones pintorescas y sólo dispuestos a reposar la vista en ellas. La nobleza de carácter del gran artista, su respetuoso sentido de la realidad, su hispanismo apasionado, le hacen ver España con ojos más atentos que los de la mayor parte de los viajeros de su país. Regnault se sentía ligado a España por mil lazos vocacionales, como artista y como hombre, y sus observaciones sobre una España en plena efervescencia política y en fabulosa fermentación en los años que él la recorrió no tienen nada de peyorativo para nosotros. Tuvo la ventaja de conocer las capas más altas y las más bajas de la sociedad madrileña; de tratar con ministros y con toreros, con duquesas y cantadores de flamenco, con generales y gitanos; de todo ello sacó, naturalmente, una información humana y una serie de observaciones psicológicas de

gran finura y complejidad que aún hoy tienen, en las cartas de Regnault, validez y moraleja.

Uno de los aspectos más interesantes de las impresiones de Regnault sobre España está precisamente en la fidelidad de la información y en la exactitud de su relato. En una conferencia mía de hace algunos meses pude confrontar un pasaje de una carta de Regnault, en la que describe una *conmoción popular que terminó con la muerte de un preso político en plena calle*—incidente en el que Prim intervino personalmente para increpar a las masas—, con un pasaje de las *Memorias de un revolucionario*, de Rodríguez Solís, haciendo notar la coincidencia y, por tanto, la exactitud de la información del artista francés. En las cartas del pintor hallamos reflejados aspectos de España muy diversos: la belleza de las bilbaínas, las ciudades del gótico castellano, el atractivo del plateresco español, la sociedad madrileña en el momento de la "Gloriosa", los paisajes de Levante o Andalucía, el encanto de la Alhambra, la fascinación de la luz, etc. Pieza capital de todos estos relatos, que María Brey condensa y extrae certeramente, es la historia del retrato ecuestre de Prim, por el pintor francés, con su final decepcionante. A Prim no le gustó el retrato, y no le gustó porque, como nos dicen en rápidas alusiones los biógrafos del General revolucionario, el tribuno popular con entorchados tenía la debilidad de presumir de físico y de cuidar con exceso de su cosmética, y no toleró que Regnault le pintase románticamente desgreñado, con horresco aspecto de héroe sorprendido en un momento de dramática acción, como caudillo de descamisados.

El libro se lee como una novela. La prosa de su autora engarza con plena eficacia las cartas de Regnault, que traduce, lo que hace del libro, al propio tiempo, una antología de los pasajes que a España se refieren en dicha correspondencia. La obra va avalorada con una excelente ilustración, tanto en láminas sueltas que reproducen obras de Regnault, parajes, tipos o personas aludidas en sus cartas, como otras ilustraciones entre el texto, en su mayoría croquis y dibujos del propio artista francés. Lo valioso del libro se acrece con la pulcra impresión y la corta tirada de 500 ejemplares numerados.—E. L. F.

*Masterpieces of the Prado Museum.*—Faber and Faber Ltd. Publishers. London, 1948.

Parecerá mentira, pero nunca lo diremos bastante. España, ahora y siempre, ha sido un rincón de Europa; nuestras obras de arte han sido siempre generalmente ignoradas, y nuestro Museo del Prado, más famoso que conocido. Las

circunstancias lamentables de nuestra guerra civil con el colofón de Ginebra, es decir, de la exposición del Museo del Prado en la ciudad suiza, bajo la tutela de la Sociedad de las Naciones, fueron una revelación de lo que nuestra primera colección pictórica significaba. Europa entonces, en sus últimos momentos de plenitud, se sintió conmovida ante la revelación y todavía no se han extinguido los ecos de aquel acontecimiento. Una selección de obras maestras del Museo del Prado en un libro conteniendo 84 reproducciones, fué ya editada en Suiza en 1939, con motivo de aquella exhibición; esta publicación ha alcanzado desde entonces tres ediciones en francés, dos en español y una en alemán. Consignamos ahora la aparición, en 1948, de la primera edición inglesa, que se muestra patrocinada por la gran Editorial de Arte Faber and Faber. El libro contiene una presentación de Paul Wescher, una breve introducción de D. Fernando Alvarez de Sotomayor y el catálogo de las 84 piezas reproducidas, de las cuales 20 van en color.—E. L.

*Goya-Drawings from the Prado.*—Introduction by André MALRAUX. Translated by Edward Sackville-West. Horizon, 1947. London.

Otro libro de arte español que se publica ahora en inglés, con iniciativa editorial en Suiza. Me refiero a los dibujos de Goya con introducción de André Malraux, que bajo la rúbrica editorial de Horizon ha visto ahora aparecer su edición inglesa.

Las láminas son las mismas que en la edición francesa; comprenden ambas la reproducción de 195 dibujos de Goya, algunos tomados de los álbumes de Sanlúcar para reproducir después, especialmente, los dibujos misceláneos que no fueron hechos con destino a ninguna de las series grabadas. Claro está que estos dibujos son precisamente los más necesitados de reproducción, por menos conocidos del gran público, aunque todos ellos, si no me engaño, habían salido ya a la luz en los álbumes de Achiardi o en los dos volúmenes editados por el Museo del Prado.

La reproducción de los dibujos es excelente, y solamente cabe reprochar que se haya hecho toda en negro, ya que hubiera sido interesante respetar los tonos rojizos o sepia, a los que van en tinta o mancha de este tono. Por otra parte, también echamos de menos en el breve catálogo—que, en realidad, no lo es sino, sino sólo una lista—la inclusión de las medidas de los dibujos originales, por lo que este dato ha de ayudar al estudio, que puede a veces despistarse por la carencia de estas elementales precisiones.—E. L.

K. T. PARKER: *The Drawings of Antonio Canaletto in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle.*—Oxford & London. The Phaidon Press Ltd. 1948.

Continuando sus magníficas ediciones de dibujos de grandes maestros, la Casa Phaidon publica ahora, bajo la dirección de tan competente especialista como Mr. Parker, los dibujos de Canaletto, conservados en el castillo de Windsor. Hay pintores por los cuales Inglaterra ha sentido siempre especial debilidad; Canaletto es uno de ellos. El viaje del artista a Londres justifica ampliamente la atención de los coleccionistas y estudiosos ingleses hacia las producciones del encantador veneciano. Los museos y las colecciones inglesas ofrecen siempre, como sorpresa, alguna selecta pieza de Canaletto: un rincón veneciano, un canal en el que las aguas y el cielo dialogan con luz maravillosa y, sobre todo, ciertas exquisitas vistas de Londres, que, sin duda, pueden contarse entre lo mejor de la obra del artista. No se olvidará fácilmente el lote de Canalettos deliciosos que sacó a luz, hace tres años, la exposición de pinturas del Rey de Inglaterra, celebrada con éxito enorme en la Real Academia londinense. Ahora, lo que se nos muestra en el libro de Parker no son las pinturas, sino los dibujos, lote admirable de 143 diseños, catalogados con admirable rigor e información y reproducidos en espléndidas láminas. El libro lleva una breve introducción erudita y un apéndice documental que contribuyen a hacer de este libro pieza capital para el estudio del maestro italiano.—E. L.

A. P. OPPÉ: *The Drawings of William Hogarth.*—London. Phaidon Press Ltd. 1948.

En la misma colección del libro que anteriormente reseñamos ha aparecido el libro de Oppé dedicado a los dibujos de Hogarth. Contribuirá, sin duda, esta publicación a extender la estimación del gran pintor inglés entre el gran público, fuera de la patria del artista, pues su genio tan británico no deja de tener aspectos asequibles a la estimación general y títulos firmes a la franca admiración de todos los amantes del dibujo. Pintor de formación académica dieciochesca, como muestran sus desnudos; retratista insuperable, penetrante paisajista a sus horas y observador gustoso e implacable de la vida en torno suyo, Hogarth es algo más que un cronista gráfico de la vida inglesa, aunque en este aspecto el pintor sea impagable y delicioso. Su lápiz y su pluma gozan reproduciendo y reflejando la vida, lo mismo cuando observa incidentes callejeros de la vida de Londres que cuando acomete con incisiva

sátira, muy distinta de la de Goya, la descripción de los vicios humanos. Pero, por encima de sus intenciones, Hogarth es un dibujante nato, un artista que goza pluma en mano y que, sin escolasticismo alguno y llegando, cuando hace falta, a la caricatura, representa cosas, figuras, escenas, realidades e imaginaciones con incisiva penetración y con facundia inagotable.

El libro lleva una introducción, un catálogo que comprende 117 dibujos, y su reproducción, excelente en las ilustraciones. Recordemos, como españoles, que alguno de los dibujos de Hogarth que en el libro se incluyen están destinados a ilustrar el *Quijote*.—E. L.

JOHN POPE-HENNESSY: *The Drawings of Domenichino in The Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*.—Phaidon Press Ltd. London, 1948.

En la admirable serie Phaidon de reproducciones de dibujos, que hará, sin duda, época en la historia de estas publicaciones de arte, ha aparecido también, en el año 48, un libro dedicado a los dibujos del Domenichino, conservados en la riquísima colección del castillo de Windsor.

La colección comprende nada menos que 1.758 diseños, de los cuales, aunque no todos puedan achacarse al propio maestro, los menos seguros fueron, en todo caso, producidos en su círculo. Estos dibujos, entre los que figuran numerosos esbozos y estudios para conocidas obras del maestro, serán indispensables para el estudio de la obra de este gran pintor barroco, tan valorado en el siglo XVIII como desdeñado después en la centuria siguiente; dado el volumen de la colección, el libro no puede aspirar a reproducirlos todos; pero tras el catálogo se incluyen 69 ilustraciones a lámina entera, completadas por otras muchas de menor tamaño, con lo que se obtiene una antología suficiente y un punto de referencia utilísimo para estudios comparativos o para atribuciones ulteriores.—E. L.

*Rembrandt: Selected drawings* by OTTO BENESCH. Phaidon Press. 1947.

Para estudiar la obra de Rembrandt es más necesario que en ningún otro maestro el conocimiento de sus dibujos. La genial maestría de Rembrandt, su revolucionario concepto de la forma de la composición y de la luz, se deja ver en sus dibujos con una evidencia y una riqueza sorprendentes. Las escenográficas anotaciones de su pluma o de su lápiz, las nerviosas manchas de su pincel sobre un papel blanco, poseen el má-

gico poder de evocar con impresionante energía, sombras, cuerpos, penumbras, dramas y paisajes. En la colección Phaidon, dedicada a los grandes maestros del dibujo, no podía faltar un volumen dedicado a Rembrandt. Es además el más copioso de la serie. Doscientas noventa y dos reproducciones ofrecen una selección amplia y comprensiva de diseños del maestro, ordenados cronológicamente y distribuidos en cuatro partes, que corresponden a otras tantas subdivisiones de la carrera del artista. Las reproducciones son espléndidas y dan excelente idea de los originales en las facetas tan variadas del más íntimo de los aspectos del gran artista de Leyde. La selección ha sido hecha por Otto Benesch, que firma las 30 páginas de introducción, en las que toca puntos tan interesantes como las opiniones contemporáneas sobre el dibujo de Rembrandt, los métodos y las técnicas de los diseños del maestro, los diversos tipos de dibujos de Rembrandt según su intención artística, la cronología de los dibujos y los problemas críticos de atribución. Con este volumen, la colección Phaidon enriquece su serie, que será indispensable en toda biblioteca de historia del arte o en los estudios de artistas y de críticos.—E. L.

ARTHUR LANE: *Greek Pottery*.—Faber and Faber. London, 1947.

En la biblioteca, muy nutrida e interesante, que la Casa Faber dedica a monografías sobre el arte de la loza y la porcelana, ha aparecido este bello y conciso volumen sobre la cerámica griega. El estudio detallado de esta cerámica en los últimos tiempos ha renovado o, por lo menos, ha contribuido poderosamente al mejor conocimiento de la pintura griega, como es bien sabido. Ello quiere decir que tal cerámica ha sido, en estos últimos años, considerada de un modo casi exclusivo como contribución al conocimiento de la escuela griega de pintura, y sus piezas precisamente consideradas como soporte de los preciosos dibujos de los artistas helénicos.

El punto de vista de Mr. Lane en este libro supone, en cierto modo, una reacción contra esa consideración exclusiva de la cerámica griega, en cuanto material de trabajo para el arqueólogo clásico. El autor estudia la cerámica como tal, es decir, como arte industrial más o menos decorada, y en cuanto capítulo—uno más—de la historia general de la cerámica. La diferencia no es inconsistente. Concediendo todo su valor a los dibujos de la cerámica griega pintada, Mr. Lane atiende a sus productos como obras de alfarero en técnica, procedimiento y formas; se interesa, pues, sobre su clasificación en períodos y escuelas, pero

muy especialmente en la técnica con que los vasos están realizados y en la decoración y el uso de los vasos mismos.

Sesenta y dos páginas contienen el texto, apretado y preciso, muy informado y, por otra parte, perfectamente al día. Las láminas comprenden 96 ilustraciones, magníficamente elegidas, y 4 láminas en color de una singular perfección.—E. L.

BERNARD RACKHAM: *Medieval English Pottery*.—Faber and Faber. London.

En la misma serie de monografías sobre cerámica a que pertenece el libro anterior ha aparecido este volumen, de tema tan poco conocido, dentro de su especialidad, como la cerámica medieval inglesa, materia sobre la que no existía un manual de exposición general que pusiera dicho tema al alcance de un público extenso; la bibliografía que el libro contiene comprueba que es, en efecto, el primer volumen consagrado al estudio de conjunto de esta materia.

El libro y sus láminas nos convencen de que su tema no es exclusivamente arqueológico, pues las formas y las decoraciones de algunas bellas vasijas reproducidas en el libro tienen valor artístico suficiente para interesar a los museos y al coleccionismo. El editor insiste especialmente en la belleza de las formas de algunas de estas vasijas de la cerámica inglesa de los tiempos medios y llega a compararlos en este aspecto con algunas de las buenas lozas de la época primitiva de China. La decoración de los vasos, generalmente en relieve, escisa o incisa; pero no faltan ejemplos de formas caprichosas esculpidas y de decoración pintada, así como de bellos vidriados llenos de calidad de artesanía.

El texto comprende 34 páginas, que se ilustran con 96 figuras en negro y 4 láminas en color.—E. L.

F. H. GARNER: *English Delftware*.—Faber and Faber. London.

El interés de la materia de la monografía de Mr. Garner, aparecida en la misma serie de la Casa Faber, a que pertenecen los dos volúmenes antes reseñados, consiste en la escasa atención que se había concedido hasta ahora a este tipo de cerámica llamada *Delft inglés* (*English Delftware*) de una manera bastante inexacta. Esta cerámica vidriada tiene el interés de que su técnica, adoptada en Inglaterra en el siglo XVI, adonde fué transmitida por mediación de los talleres de los Países Bajos, supone la peregrinación por Europa hasta llegar a las islas británicas de esta técnica de origen oriental, cuya primera

aparición en Europa tuvo lugar en España en las manufacturas hispanomoriscas. Alfareros flamencos la llevaron a Inglaterra, hacia 1550; pero, a pesar del nombre con que es designada, el autor del libro nos advierte que esta fabricación comenzó en Inglaterra mucho antes de que la ciudad holandesa de Delft iniciase su conocida manufactura. Esta loza pintada se divulgó especialmente a partir del siglo XVII y estuvo en favor hasta que en el siglo XVIII técnicas más finas de cerámica, y especialmente la aclimatación de la porcelana, hicieron perder interés a esta primitiva producción.

El autor, en cinco breves y concisos capítulos, nos explica la historia de estas manufacturas inglesas, los focos de producción y su técnica; tuvo esta cerámica centros de fabricación varios, pero se destacaron especialmente Londres (Lambeth), Bristol y Liverpool. La decoración varía enormemente a lo largo de los tiempos, desde las primeras vasijas de vidriado monocromo a decoraciones ornamentales de tipo popular, pasando luego por facetas de imitación italiana o francesa e incluso recordándonos en algún momento la producción de Talavera, para luego, en el siglo XVIII, dar franca entrada a los motivos orientales, especialmente chinos, que predominan durante toda esa centuria. El libro será una guía muy útil para identificación de estas piezas, con sus 96 ilustraciones, que se acompañan, como en todos los volúmenes, de 4 láminas en color.—E. L.

TRENCHARD COX: *David Cox*.—(British Painters Series).—Phoenix House Limited.—London, año 1947.

Los pintores ingleses están, por lo general, tan bien estudiados y su obra tan bien conocida y localizada, que es fácil, para una biblioteca como la que edita la Casa Phoenix, emprender una colección de monografías en las que la concisión y la baratura puedan ser compatibles con una excelente información y con un agrado de lectura extraordinario. El volumen dedicado a David Cox nos presenta la vida y la obra de este artista del siglo XIX, excelente paisajista y acuarelista de habilidad extraordinaria, en capítulos llenos de síntesis, que no prescinde de la información y el detalle preciso. La pasión por el dibujo y la documentación, así como la enorme capacidad de trabajo de los artistas ingleses, tiene un excelente ejemplo en Cox, que en sus acuarelas alcanza una abreviación y unas calidades de atmósfera que preludian los mejores descubrimientos del impresionismo. Sus apuntes de campaña inglesa, sus estudios de niebla y de lluvias, están en la mejor tradición de un Constable y nos hacen pensar,

una vez más, en que el impresionismo no nació por generación espontánea, ya que lo mejor de esta tendencia pictórica, al menos en lo que al paisaje se refiere, está ya contenido en los hallazgos técnicos de buena parte de los artistas británicos, entre los que David Cox es un ejemplo menos citado y llamativo que otros, pero no menos notable.

El autor ilustra sus monografías con obras conocidas y famosas de Cox, pero publica al mismo tiempo obras menores: acuarelas, apuntes y estudios, entre los que está quizá lo más atractivo del libro.—E. L.

MARY WOODALL: *Thomas Gainsborough. His Life and Work.*—(British Painters Series.)—Phoenix House; London, 1949.

En la excelente colección de monografías de pintores de la Editorial Phoenix, la autora de este libro publica un Gainsborough tan sintético como notable. Como es habitual en los libros de esta serie, la vida y la obra del artista se abanean conjuntamente; los capítulos corresponden a las diferentes etapas de su existencia y en ellos se estudian las pinturas producidas sin separar lo biográfico de lo crítico. La vida del pintor inglés, con sus fases netamente separadas por cambios de residencia que influyen de modo especial en su producción, se presta a este desarrollo narrativo, que no introduce confusión en la exposición evolutiva de su pintura. Es precisamente Gainsborough, en nuestra opinión, el pintor que reconciliará siempre con la escuela inglesa a cualquier difícil crítico de otro país. Si el estilo es el hombre, la sencillez ingenua, la naturalidad sin empaque de la vida de Gainsborough, son precisamente los caracteres de su arte espontáneo, natural, lleno de sencillez, de perfección y de gracia. Sus cualidades exquisitas, llenas de verbo y de simpatía, destacan todavía más cuando pensamos en su gran contemporáneo Reynolds, el suficiente y cerebral pintor que tantas veces nos abruma con su propopeya. Contemplar en un museo una pintura de Gainsborough después de recorrer con la vista una serie de retratos de Reynolds es un descanso para el espíritu. El delicioso pintor inglés es ejemplo de lo que otorgan las gracias, sin esfuerzo, a los más favorecidos hijos de las musas. Su técnica, franca y espontánea, es especialmente afecta para nosotros, los compatriotas de Goya, mientras que la cocina académica de su compañero nos fatiga por excesivamente cerebral. Pero Gainsborough es algo más que un retratista: si sus retratos son ya admirables composiciones por sí mismas, sus talentos de paisajista sensible y original son acaso bastantes para pesar en la ba-

lanza del juicio tanto como sus cuadros de figura. A través de este libro, la personalidad, la vida y la obra del gran pintor inglés, un tanto desatendido por las últimas generaciones, se nos hace asequible en una prosa de grata lectura.—E. L.

SYDNEY J. KEY: *John Constable. His Life and Work.*—(British Painters Series.)—Phoenix House Limited; London, 1948.

El paisaje de Gainsborough enlaza, en la historia de la pintura inglesa, con un continuador genial como Constable, al menos en lo que al paisaje se refiere. Cuando Gainsborough muere en 1788, Constable tiene doce años y recorre, sin duda, ya con admiración sensible, los paisajes de su comarca natal, Suffolk. La historia de la vida de Constable es sencilla, aunque no exenta de lucha y de amarguras, no solamente por la historia de su matrimonio, sino por el trabajo que le costó alcanzar en la consideración social y académica los grados a que tuvo derecho excepcional y que le fueron regateados por sus suficientes colegas. El paisaje puro no era todavía estimado por los señores de la Royal Academy como género suficientemente distinguido, y así, mientras Constable abría, con vocación y constancia admirables, el camino más fecundo para la pintura moderna, sus colegas dilataban la plena admisión del artista en el cenáculo académico hasta 1829. Pero la historia de este paisajista, como afortunadamente sucede para los hombres de verdadero talento, no es la de sus honores oficiales sino la historia interior de su obra, que alcanza puntos de genialidad precursora en sus bocetos, lo más valioso, sin duda, de la producción de Constable, contra lo que creyeron sus contemporáneos. Pero esto es ya un axioma para la historia viva de la pintura del siglo pasado y nadie se atrevería a discutirlo.

Todo esto y muchas otras cosas sobre la vida y la obra del gran pintor están perfectamente explicadas en los seis capítulos del libro de Key, que comprende, además, algunos apéndices y una selección de reproducciones que ilustran perfectamente las referencias a la obra.—E. L.

JOHN POPE-HENNESSY: *Sienese Quattrocento Painting.*—Phaidon Press Ltd. Oxford & London. Año 1947.

Las historias generales del arte son obras caras, voluminosas y se agotan pronto; por otra parte, una obra general no puede admitir en sus páginas una información gráfica demasiado copiosa ni bastante excelente para permitir un buen



estudio de las piezas reproducidas. Complemento de estas obras generales han de ser siempre obras de más concreto tema, en las que se ofrezca una ilustración satisfactoria. A esto tienden, naturalmente, las monografías de amplio alcance de la Phaidon Press. Junto a los libros dedicados a la obra de un solo artista, esta editorial añade ahora un más comprensivo volumen, que abarca la presentación de la escuela sienesa del siglo XV.

El libro lleva una introducción general, en la que se exponen las cuestiones que afectan a la historia de la escuela, resumidas y puestas al día, y una antología de 93 láminas excelentes, algunas de detalles a gran tamaño de las pinturas reproducidas, y se completa con un catálogo de las obras incluidas en las ilustraciones. El volumen servirá para hacer recordar al gran público la obras de estos exquisitos maestros e incluso de subsidio a los especialistas, que en pocos libros podrán hallar láminas de la calidad de las que en esta obra se publican. Un tanto oscurecida por la mayor popularidad de la escuela florentina, la escuela de Siena bien merece pervivir en la estimación de críticos y de artistas por maestros tan deliciosos como el Sasseta, el Vechieta, Mateo de Giovanni, Francesco di Giorgio o el delicado Neroccio, que, con otros maestros menores, se reparten las láminas de este excelente resumen antológico.—E. L.

DAVID TALBOT RICE: *Byzantine Painting And Developments in The West Before A. D. 1200.* Avalon Press; London, 1948.

La Editorial Avalón se ha señalado en estos últimos años por publicar, con destino al gran público, una colección de manuales sobre historia de la pintura, en los que un número corto de páginas redactadas con concisión y objetividad precedían a un número análogo de láminas que en breve antología daban idea de la escuela estudiada. Tomos dedicados a la pintura inglesa, francesa, a las escuelas de Holanda o de Flandes, de Italia o de España o a la moderna pintura, han sido seguidos ahora por otro manual más útil aún, por tratarse de tema menos conocido del gran público: la pintura bizantina. Su historia aparece aquí resumida por Mr. Talbot Rice; el profesor de la Universidad de Edimburgo estudia los originales de la pintura de Bizancio durante cerca de diez siglos en muy concisos capítulos, que servirán, no obstante, para dar una idea clara y eficaz de sus períodos, de sus características históricas y estéticas. El profesor Rice ilustra su trabajo con 37 excelentes láminas, de las cuales cuatro en color, de una calidad pocas veces igualada en estas difíciles reproducciones.—E. L.

F. GORDON ROE.—*Sea Painters of Britain From Constable to Brangwyn.*—Vol. II. Leigh-On-Sea. F. Lewis, Publishers, 1948.

La pintura británica tiene géneros especialmente afectos, temas que pudiéramos llamar *nacionales*; por ejemplo, la pintura de sport, la pintura de animales o la pintura de marinas. A este último género está dedicado el excelente libro, modelo de edición, que aquí reseñamos. La pintura de paisaje inglesa, en general, y la de marinas especialmente, derivan, a no dudar, de sus precedentes neerlandeses. El autor de esta monografía se ocupa en este segundo volumen no de los orígenes ni de los precedentes, sino de la época en que este género de pintura aparece ya aclimatado en tierra inglesa; por ello, su libro comienza por Constable, el gran predecesor del impresionismo. El estudio sigue la evolución de los marinistas en Inglaterra, a través del siglo XIX, para llegar hasta Brangwyn. El recorrido histórico es sintético y atinado y se realiza a través de nueve breves y eficaces capítulos correlativos a sus 47 láminas, selecta y eficaz antología del tema desarrollado por el autor. Pero no podemos dejar de dedicar nuestro más caluroso elogio a la magnífica calidad editorial del libro, que es, en realidad, un libro de bibliófilo, al menos en la edición que en este momento reseñamos. Tirada de 500 ejemplares sobre magnífico papel de hilo, con impresión admirable y con láminas de fotograbado tiradas sobre un papel satinado, de calidad inverosímil para los tiempos que corremos. Señalemos también la excelente entonación, tan difícil siempre, de las ocho láminas en color, modelo de lo que las artes gráficas pueden obtener en tan difícil capítulo.—E. L.

*The Faber Gallery.*—General editor R. H. Wileuski. London, Faber and Faber.

Entre las colecciones de arte de tipo popular que de una manera significativa han aparecido en todos los países, en esta Europa, achicada por la guerra y las invasiones, destacan, por su belleza y su eficacia, las publicaciones de la Casa inglesa Faber and Faber, en la serie de breves y poco costosas monografías dedicadas a la pintura y editadas con el título general de *The Faber Gallery*, bajo la dirección de R. H. Wileuski.

Los cuadernos, de buen formato, llevan una introducción de cuatro o cinco páginas, firmada por un especialista que resume sus puntos de vista críticos sobre el autor a que cada número va dedicado; a este breve texto acompañan 10 láminas, que llevan su nota correspondiente de iden-

tificación y catálogo. La novedad de esta serie consiste especialmente en que todas las obras reproducidas van en color; son conocidos los avances que la reproducción en color ha realizado en los últimos años, hasta el punto de conseguirse una muy meritoria fidelidad aproximativa a los valores cromáticos de los originales. Es ello cierto hasta el punto de que se entrevé, si las cosas marchan como deben ir, la posibilidad de que un día desaparezcan totalmente de los libros de arte las reproducciones en blanco y negro.

La serie de la Casa Faber es una prometedora esperanza en este sentido, y dentro de desigualdades inevitables, muchas reproducciones de estos cuadernos, especialmente cuando se trata de pintores modernos, son de una calidad excelente. La serie comprende un buen número de títulos. Tenemos a la vista los que tratan de Van Gogh (con introducción por Philip James), Manet (Wilenski), Watteau (Peter Murray), Cézanne (Adrián Stokes), Chagal (Michael Ayrton), Mantegna (Willenski), Matisse (Cassou)... Algún volumen va dedicado a una antología de tipo iconográfico (*The Virgin and Child*, por Thomas Bodkin) o a pinturas anónimas de valor histórico (*Isabella's Triumph*, por James Laver).

Y, por último, la colección tiene otra serie filial dedicada al arte de Oriente (*The Faber Gallery of Oriental Art*); a ella pertenecen dos volúmenes dedicados a la miniatura india (*Rajput painting*, por Basil Gray, y *Mughal painting*, por J. V. S. Wikinson), dignos de los mejores publicados en esta colección, y en los que se ofrecen al público algunas deliciosas reproducciones de obras maestras de este arte exquisito de la pintura oriental. El valor de estas series es extraordinario, no solamente para el estudioso o el especialista, sino incluso para los jóvenes artistas, que pueden tener, con estos cuadernos, idea aproximada y bastante fiel de obras de arte que yacen inaccesibles para ellos en lejanos museos o en colecciones particulares.—E. L.

ALAN HOUGHTON BRODRICK: *Prehistoric Painting*.—Avalon Press Ltd.; London, 1948.

No creo que exista libro más breve, preciso y eficaz sobre la pintura prehistórica que este volumen de la Avalon Press. En la serie de monografías de síntesis que presenta esta colección editorial ha llegado el momento de conceder lugar a la pintura primitiva, verdadero tema del libro, que abarca tanto lo propiamente prehistórico como las pinturas de los pueblos indígenas de Asia, Africa y Oceanía. Una breve introduc-

ción sitúa el tema, que es desarrollado en cinco capítulos más, que tratan, respectivamente, de las áreas geográficas en que se hallan lugares con pinturas rupestres (II), de las pinturas del Levante español (III), del arte francocantábrico (IV), del arte prehistórico africano (V) y, por último, de las demás pinturas primitivas conocidas en el resto del mundo (VI).

Una selecta bibliografía completa el volumen, que lleva 56 excelentes láminas en negro y cuatro en color, una de las cuales reproduce un bisonte de Altamira y otra un fragmento de las pinturas de Lascaux, último y sensacional descubrimiento del arte prehistórico en Francia. El libro, como muchos otros de esta colección, es excelente e informativo dentro de su concisa extensión.—E. L.

CHARLES JOHNSON, M. A.: *The Growth of Twelve Masterpieces*.—Proenix House. London, 1947.

Estudiar el nacimiento de una obra de arte a través de los estudios preparatorios o de las obras de otros artistas que han podido servir al pintor de punto de partida, es una de las más apasionantes tareas para críticos o historiadores del arte, especialmente si se hace con la prudencia y la lucidez con que el autor de este libro aborda su tema a través de 12 cuadros de diversas épocas de la pintura occidental. Se estudian en el libro de Johnson obras de Ugolino da Siena, Bellini, Antonello de Messina, Leonardo, Tiziano, Greco, Rubens, Poussin, Watteau, Constable, Ingres y Cézanne; comprensiva y ecléctica selección que contribuye a afirmar la validez de los métodos de la historia del arte aplicados a cualquier época. El autor de este libro es conferenciante oficial de la National Gallery de Londres, lo que nos habla de su competencia y su entrenamiento en evidenciar los principios y los métodos histórico-artísticos a públicos muy diversos y heterogéneos, tarea que requiere un singular talento de expositor. De él da muestras en su obra, ejemplo perfecto de lo que debe ser el método comparativo aplicado a la explicación de las obras de arte, sin superstición en lo que la a materia de las fuentes se refiere, punto en el que tanto se abusa a veces con la indagación de aproximaciones superficiales que, por lo general, nada demuestran. El único ejemplo que atañe a la pintura española del libro es la explicación del cuadro de la National Gallery que tiene por tema *La expulsión de los mercaderes del templo*, obra bien conocida del Greco.

El libro desarrolla su tema en 106 páginas y lleva 60 ilustraciones, muy oportunas y bien escogidas, algunas de ellas en color.—E. L.

(FUNDADA EN 1909)

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

**Presidente:** *Conde de Casal.* → **Vicepresidente:** *D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.* →  
**Tesorero:** *Marqués de Aledo.* → **Secretario:** *Marqués del Saltillo.* → **Vicesecretario:** *D. José Morales Díaz.* → **Bibliotecario:** *D. Gelasio Oña Iribarren.* → **Vocales:** *D. Miguel de Asúa.* — *D. Francisco Hueso Rolland.* — *Conde de Fontanar.* — *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 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 bistro 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  
SUCESIVAMENTE

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".

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ORIGINALES.



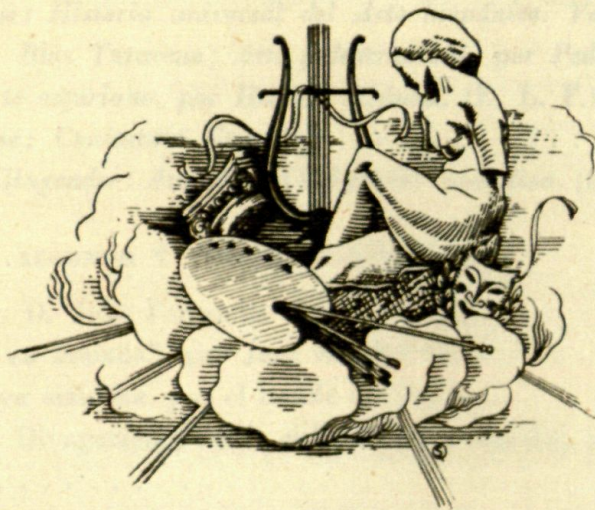
# ARTE ESPAÑOL

UAB  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

TOMO XVII

1948-1949



ÍNDICES

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑOS XXXII-XXXIII, VII Y VIII DE LA 3.<sup>a</sup> EPOCA      TOMO XVII

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

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



INDICES

## INDICE DE MATERIAS DEL TOMO XVII

AÑO 1948

PRIMER CUATRIMESTRE

	Pág.
La Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, discursos de los Condes de Romanones y de Casal. . . . .	1
Casas madrileñas del siglo XVIII y dos centenarias del siglo XIX, por el Marqués del Saltillo. . . . .	13
Genio y figura de Gustavo de Maeztu, por José María Iribarren. . . . .	60
Bibliografía: José Galiay Sarañana: <i>Cerámica aragonesa de reflejo metálico</i> . (E. L. F.). . .	71
» Doctor Blanco Soler: <i>Goya, su enfermedad y su arte</i> . (E. L. F.). . . . .	71
» Emilio Orozco Díaz: <i>Temas del barroco. De poesía y pintura</i> . (E. L. F.). . . . .	72
» Marqués del Saltillo: <i>Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII</i> . (E. L. F.). . .	73
» María Luisa Caturla: <i>Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro</i> . (E. L. F.). . .	73
» Philip Hendy y Ludwig Goldscheider: <i>Giovanni Bellini</i> . (E. L. F.). . . . .	74
» <i>Ars Hispaniae: Historia universal del Arte hispánico. Volumen II: Arte romano, por Blas Taracena; Arte paleocristiano, por Pedro Batllé; Arte visigodo y Arte asturiano, por Helmut Schlunk</i> . (E. L. F.). . . . .	75
» Lillian Browse: <i>Constantin Guys</i> . (E. L. F.). . . . .	75
» Francis D. Klingender: <i>Art and the industrial revolution</i> . (E. L. F.). . . . .	76

SEGUNDO Y TERCER CUATRIMESTRES

Necrología. El Excmo. Sr. D. José Ferrandis Torres. . . . .	77
Exposición de "El Teatro en España", por José Morales Díaz. . . . .	78
La restauración de una joya artística, por el Conde de Casal. . . . .	83
La sonrisa ante la muerte. Divagaciones sobre el humorismo español, por Carlos G. Espresati. . . . .	88
Bibliografía: Fernando Chueca: <i>La Catedral de Valladolid</i> . (E. L. F.). . . . .	121
» María Elena Gómez-Moreno: <i>Mil joyas del Arte español</i> . (E. L. F.). . . . .	122
» Antonio Sancho Corbacho: <i>Dibujos arquitectónicos del siglo XVII</i> . (E. L. F.). . .	122
» Enrique Lafuente Ferrari: <i>Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya</i> . (A. P. P.). . . . .	123

AÑO 1949

PRIMERO Y SEGUNDO CUATRIMESTRES

Necrología: El Excmo. Sr. D. Alfredo Escobar, Marqués de Valdeiglesias, por el Conde de Casal. . . . .	125
» El Conde de Peña Ramiro. . . . .	126
El nuevo Museo Cerralbo, por "Un Amigo del Arte". . . . .	127

Cinco cenotafios reales de 1819 a 1834, por Enrique Pardo Canalís. . . . .	161
Las obras públicas en el Arte, por Angel del Campo Francés. . . . .	169
Bibliografía: F. J. Sánchez Cantón: <i>Los grandes temas del Arte cristiano en España</i> . . . . .	188
» J. A. Gaya Nuño: <i>El arte y los artistas españoles desde 1800: Eugenio Lucas</i> . . . . .	188
» Erenesto Soares y Enrique de Campos Ferreira Lima: <i>Diccionario de iconografía portuguesa</i> . . . . .	189
» <i>Rembrandt Paintings, con una introducción de Thomas Bodkin</i> . . . . .	189
» <i>Rembrandt Radierungen. Texto de W. Cuendet (Manesse-Verlag)</i> . . . . .	190

TERCER CUATRIMESTRE

El "soldado muerto" de la National Gallery y su atribución, por Emilio Orozco Díaz. . . . .	191
La sonrisa ante la muerte. Divagaciones sobre el humorismo español, por Carlos G. Espresati. II. . . . .	195
Obras de juventud de Zuloaga, por Enrique Lafuente Ferrari. . . . .	246
Bibliografía: <i>Ars Hispaniae: Historia universal del arte hispánico. Vol. V. Arquitectura y escultura románica</i> , por José Gudiol Ricart y Juan Antonio Gaya Nuño. (E. L. F.). . . . .	255
» María Brey Mariño: <i>Viaje a España de Henry Regnault (1868-1870)</i> . (E. L. F.)	256
» <i>Masterpieces of the Prado Museum</i> . (E. L. F.). . . . .	256
» <i>Goya-Drawings from the Prado. Introduction by André Malraux</i> . (E. L. F.). . . . .	257
» K. T. Parker: <i>The Drawings of Antonio Canaletto in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle</i> . (E. L. F.). . . . .	257
» A. P. Oppé: <i>The Drawings of William Hogarth</i> . (E. L. F.). . . . .	257
» John Pope-Hennessy: <i>The Drawings of Domenichino in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle</i> . (E. L. F.). . . . .	258
» <i>Rembrandt: Selected drawings by Otto Benesch</i> . (E. L. F.). . . . .	258
» <i>Arthur Lane: Greerk Pottery</i> . (E. L. F.). . . . .	258
» <i>Bernard Rackham: Medieval English Pottery</i> . (E. L. F.). . . . .	259
» <i>F. H. Gerner: English Delftware</i> . (E. L. F.). . . . .	259
» <i>Trenchard Cox: David Cox</i> . (E. L. F.). . . . .	259
» <i>Mary Woodall: Thomas Gainsborough. His Life and Work</i> . (E. L. E.). . . . .	260
» <i>Sidney J. Key: John Constable, His Life and Work</i> . (E. L. F.). . . . .	260
» <i>John Pope-Hennessy: Sienese Quattrocento Painting</i> . (E. L. F.). . . . .	260
» <i>David Talbot Rice: Byzantine Painting and Developments in the West Before A. D. 1200</i> . (E. L. F.). . . . .	261
» <i>F. Gordon Ros: Sea Painters of Britain From Constable to Brangwyn</i> . (E. L. F.). . . . .	261
» <i>The Faber Gallery</i> . (E. L. F.). . . . .	261
» <i>Alan Houghton Brodrick: Prehistoric Painting</i> . (E. L. F.). . . . .	262
» <i>Charles Johnson, M. A.: The Growth of Twelve Masterpieces</i> . (E. L. F.). . . . .	262



## INDICE DE AUTORES

	Año	Pag.
***		
F. J. Sánchez Cantón: Los grandes temas del arte cristiano en España. . . . .	1949	188
J. A. Gaya Nuño: El Arte y los artistas españoles desde 1800: Eugenio Lucas. . . . .	1949	188
Ernesto Soares y Henrique de Campos Ferreira Lima: Diccionario de Iconografía portuguesa. . . . .	1949	189
Rembrandt Paintings, con una introducción de Thomas Bodkin. . . . .	1949	189
Rembrandt Radierungen. Texto de W. Cuendet (Manesse-Verlag). . . . .	1949	190
A. P. P.		
<i>Bibliografía.</i> —Enrique Lafuente Ferrari: Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. . . . .	1948	123
CAMPO FRANCÉS (Angel del).		
Las obras públicas en el Arte. . . . .	1949	169
CASAL (Conde de).		
La restauración de una joya artística. . . . .	1948	83
<i>Necrología.</i> —El Excmo. Sr. D. Alfredo Escobar, Marqués de Valdeiglesias. . . . .	1949	125
Véase ROMANONES (Conde de).		
E. L. F.		
<i>Bibliografía.</i> —José Galiay Sarañana: Cerámica aragonesa de reflejo metálico . . . . .	1948	71
<i>Bibliografía.</i> —Doctor Blanco Soler: Goya, su enfermedad y su arte. . . . .	1948	71
<i>Bibliografía.</i> —Emilio Orozco Díaz: Temas del barroco. De poesía y pintura. . . . .	1948	72
<i>Bibliografía.</i> —Marqués del Saltillo: Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII . . . . .	1948	73
<i>Bibliografía.</i> —María Luisa Caturla: Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro . . . . .	1948	73
<i>Bibliografía.</i> —Philip Hendy y Ludwig Goldscheider: Giovanni Bellini. . . . .	1948	74
<i>Bibliografía.</i> —Ars Hispaniæ: Historia universal del Arte hispánico. Volumen II: Arte romano (Blas Taracena); Arte paleocristiano (Pedro Batllé); Arte visigodo y Arte asturiano (Helmut Schlunk). . . . .	1948	75

<i>Bibliografia.</i> —Lillian Browse: Constantin Guys. . . . .	1948	75
<i>Bibliografia.</i> —Francis D. Klingender: Art and the industrial revolution. . . . .	1948	76
<i>Bibliografia.</i> —Fernando Chueca: La Catedral de Valladolid. . . . .	1948	121
<i>Bibliografia.</i> —María Elena Gómez-Moreno: Mil joyas del Arte español. . . . .	1948	122
<i>Bibliografia.</i> —Antonio Sancho Corbacho: Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. . . . .	1948	122
<i>Bibliografia.</i> —Ars Hispaniæ: Historia universal del Arte hispánico. Volumen V. Arquitectura y escultura románica, por José Gudiol Ricart y Juan Antonio Gaya Nuño. . . . .	1949	255
<i>Bibliografia.</i> —María Brey Mariño: Viaje a España de Henry Regnault. . . . .	1949	256
<i>Bibliografia.</i> —Masterpieces of the Prado Museum. . . . .	1949	256
<i>Bibliografia.</i> —Goya-Drawings from the Prado. Introduction by André Malraux. . . . .	1949	257
<i>Bibliografia.</i> —A. P. Oppé: The Drawings of William Hogarth. . . . .	1949	257
<i>Bibliografia.</i> —K. T. Parker: The Drawings of Antonio Canaletto in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle. . . . .	1949	257
<i>Bibliografia.</i> —John Pope-Hennessy: The Drawings of Domenichino in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle. . . . .	1949	258
<i>Bibliografia.</i> —Rembrandt: Selected drawings, by Otto Benesch. . . . .	1949	258
<i>Bibliografia.</i> —Arthur Lane: Greek Pottery. . . . .	1949	258
<i>Bibliografia.</i> —Bernard Rackham: Medieval English Pottery. . . . .	1949	259
<i>Bibliografia.</i> —Trenchard Cox: David Cox. . . . .	1949	259
<i>Bibliografia.</i> —F. H. Garner: English Delftware. . . . .	1949	259
<i>Bibliografia.</i> —Mary Woodall: Thomas Gainsborough. His Life and Work. . . . .	1949	260
<i>Bibliografia.</i> —Sydney J. Key: John Constable. His Life and Work. . . . .	1949	260
<i>Bibliografia.</i> —John Pope-Hennessy: Siense Quattrocento Painting. . . . .	1949	260
<i>Bibliografia.</i> —David Talbot Rice: Byzantine Painting and Developments in the West Before A. D. 1200. . . . .	1949	261
<i>Bibliografia.</i> —F. Gordon Roe: Sea Painters of Britain From Constable to Brangwyn. . . . .	1949	261
<i>Bibliografia.</i> —The Faber Gallery. . . . .	1949	261
<i>Bibliografia.</i> —Alan Houghton Brodrick: Prehistoric Painting. . . . .	1949	262
<i>Bibliografia.</i> —Charles Johnson: The Growth of Twelve Masterpieces. . . . .	1949	262

ESPRESATI (Carlos G.).

La sonrisa ante la muerte. Divagaciones sobre el humorismo español. I. . . . .	1948	88
La sonrisa ante la muerte. Divagaciones sobre el humorismo español. II. . . . .	1949	195

IRIBARREN (José María).

Genio y figura de Gustavo de Maeztu. . . . .	1948	60
--	------	----

LAFUENTE FERRARI (Enrique).		
Obras de juventud de Zuloaga. . . . .	1949	246
Véase también E. L. F.		
MORALES DÍAZ (José).		
Exposición de "El Teatro en España". . . . .	1948	78
NECROLOGÍA.		
El Excmo. Sr. D. José Ferrandis Torres. . . . .	1948	77
El Conde de Peña Ramiro. . . . .	1949	126
OROZCO DÍAZ (Emilio).		
El "soldado muerto" de la National Gallery y su atribución. . . . .	1949	191
PARDO CANALÍS (Enrique).		
Cinco cenotafios reales de 1819 a 1834. . . . .	1949	161
PERERA PRATS (Arturo). Véase A. P. P.		
ROMANONES (Conde de) y CASAL (Conde de).		
La Medalla de Honor de la Real Academia de San Fernando a la Sociedad de Amigos del Arte. (Discursos). . . . .	1948	1
SALTILLO (Marqués del).		
Casas madrileñas del siglo XVIII y dos centurias del siglo XIX. . . . .	1948	13
"UN AMIGO DEL ARTE".		
El nuevo Museo Cerralbo. . . . .	1949	127



**UAB**

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

7/1806

