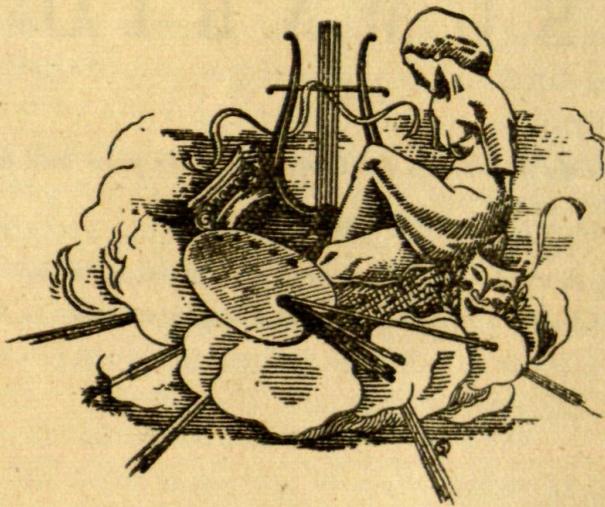


ARTE ESPAÑOL

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



SEGUNDO CUATRIMESTRE

MADRID
1953

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
AÑO XXXVII. XII DE LA 3.^a ÉPOCA ◊ TOMO XIX ◊ 2.º CUATRIMESTRE DE 1953

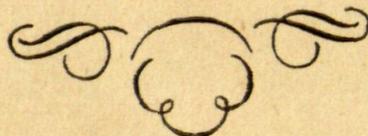
AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



S U M A R I O

	Págs.
ARTURO PERERA.— <i>El porqué de la pintura del Greco. Apuntes para una hipótesis</i>	137
ANTONIO CASTILLO DE LUCAS.— <i>¡Aleluyas finas..., aleluyas!</i>	148
BIBLIOGRAFÍA.—José Gómez Sicre: <i>Guía de las colecciones públicas de arte en los Estados Unidos</i> . (E. L. F.).—Beatrice Gilman Proske: <i>Castilian Sculpture Gothic to Renaissance</i> . (E. L. F.).	161



Precios de suscripción para España: Año, 40 pesetas; número suelto, 15; número doble, 30.
Para el Extranjero: 50, 18 y 36, respectivamente. Números atrasados, sin aumento de precio.

El porqué de la pintura del Greco

APUNTES PARA UNA HIPÓTESIS

Por el DR. ARTURO PERERA

"A los que me pregunten—y no han de faltar—que quién me da voz en este pleito... quiero responderles: Tengo el mismo derecho a hablar del Greco que cualquiera."

(MARAÑÓN: *El secreto del Greco.*)

EXPOSICION

Con estas palabras comienza un peregrino estudio que mi ilustre colega Marañón dedica, entre otros varios, al inmortal y discutido pintor, cretense de origen y español de adopción en toda la extensión de este concepto. Con ellas me escudo para atreverme a lanzar una hipótesis, cuya osadía no se me oculta, pero que acaso encuentre adeptos entre lectores de buena voluntad. Pero, ante todo, quiero dejar bien sentadas dos cosas: una, lo que se leerá no tiene pretensiones de una historia clínica retrospectiva, pues quien lo escribe, está harto alejado de la especialidad de psiquiatría y toxicomanías, para pensar que invade el terreno de quien a esto se dedica, y entre los que, sin duda, encontrará más detractores; otra, que en todo ello quiero dejar a salvo (pues soy el primer convencido de su enorme valor en este caso) del factor idealista, místico mejor dicho, que alienta y da excepcional valor a la obra de tan singular artista e ilumina con singular fulgor la mayor parte de su obra pictórica.

Es, puramente, un caso más, en el que, sobre el cañamazo de un temperamento singularmente predispuesto, tanto por motivos raciales como de ambiente y quién sabe si ancestrales, influyen circunstancias sobreañadidas y extrañas a aquéllos, resultando, finalmente, la obra un "dechado", suma de todo esto, de mayor valer y más elevados quilates que si sólo hubiesen actuado los primeros. En una palabra: dichos factores, ajenos en sí al pintor y a su medio, actúan no de otra manera que una corriente artificial y provocada de aire origina en un hogar en combustión una más viva y brillante llama. Sin ella se hubiese producido igualmente la obra; pero acaso no hubiese adquirido esa categoría genial y extraña que constituye, con sus deformidades y anomalías, lo más acuciantemente misterioso de la obra "grequiana".

Toda persona medianamente culta, y lo son en alto grado los que estos ensayos sobre arte leen, sabe que para encontrar una explicación *racional* a las exageraciones y deformidades anatómicas de las figuras pintadas por nuestro artista se han lanzado y propuesto numerosas hipótesis. Una de las más discutidas cabe la satisfacción de haber sido lanzada por un meritísimo compañero, el Dr. Beriténs, achacándola a un supuesto astigmatismo del pintor, hipótesis rechazada

con fortuna por el Dr. Márquez (1). Otros invocan una alteración mental que emparentaba su obra artística a la de algunos enfermos cuyas afecciones estudia la psiquiatría (2), y, ¡cosa curiosa!, a esa hipótesis se atiende, en general, el vulgo indocto (3), que busca instintivamente explicación simplista.

Otros, fundados en el origen cretense del pintor, asimilan (como lo hizo primeramente el ilustre arqueólogo J. R. Mélida, hace tiempo fallecido) su canon en las figuras al de los primitivos pintores paleocristianos o paganos que en las tumbas de las necrópolis de los primeros años de nuestra Era pintaban las máscaras con que se cubrían las momias, como las halladas en Fayum (Egipto).

Los demás, y ya son mayoría, mejor orientados, vinculaban la extraña modalidad pictórica del Greco al puro factor estético, cuyas raíces, calando muy hondo, se extenderían, de un lado, a su origen oriental (lo que es cierto), incluso semítico (lo que no lo es tanto) (4), habiendo llegado un hispanófilo entusiasta y sagaz, mi ilustre amigo Legendre, a asimilar la pintura grequiana con sus "retorcimientos" (y estoy por decir "arabescos") al *cante jondo*, también de indudable prosapia oriental; pero no hebrea, sino principalmente árabe. Los que, como yo, hayan oído las canturias populares de este pueblo y las invocaciones mismas del *muezzin* a la plegaria desde los minaretes, me darán la razón.

Resumiendo—e importa subrayarlo una vez más—indiscutibles como factores primigénicos del estilo del Greco, su misticismo, más íntimo que externo, pues los datos de su vida bien conocidos y la composición de su biblioteca no nos lo revelan como excesivamente preocupado de prácticas religiosas ni de lecturas teológicas (5); cierta también la influencia del ambiente en el Toledo de su época, que, como nadie, representó, inmortalizándolo; y esto hasta tal punto que, si se habla con propiedad del Madrid "goyesco" y del paisaje y mundo "velazqueños", no nos podemos representar a las gentes y al ambiente del siglo XVI en aquella maravillosa ciudad sin evocar la obra inmortal del pintor cretense de origen, pero cuyo espíritu ardía en los mismos anhelos de los teólogos, humanistas y caballeros españoles de su tiempo (6).

De todas las características de la pintura del Greco, la que, como vemos, ha llamado más la atención de los críticos y comentaristas, ha sido la deformación de la figura humana, con sus alargamientos y perfiles inauditos; pero lo ha sido mucho menos, y para mi hipótesis tienen enorme valor otros elementos bien característicos de su pintura: el *color* y la *luz*. Los primeros (y me refiero, en especial, a los de la mitad última de su producción, por ser más característicos) son de gama simple "criards", que dicen los franceses: chillones o metálicos, decimos nosotros. Y la luz..., esa luz fantasmagórica, fulgurante, que nos hacer ver, como a la de un relámpago, escenas que, cual en la *Oración del Huerto*, encuentran en ella el complemento de lo sobrenatural y ultratelúrico del divino episodio o el deliquio místico de sus visiones franciscanas. ¿Y qué diremos de sus interpretaciones mara-

(1) *Con motivo del pretendido estigmatismo del Greco*.—Barcelona, 1929.

(2) Ver la curiosa obra VINCHON (J.): *El arte y la locura*.—Madrid, 1926; Ed. Hernando.

(3) ZERVOS: *Les œuvres du Greco en Espagne*.—París, 1889.

(4) La escasísima tradición artística hebrea nada hace suponerlo, pues, en su origen, el pueblo hebreo no tenía arte propio: asimilaba tanto lo egipcio como lo asirio, y, por otra parte, es antagónico con el misticismo que se reconoce en él, y éste sí que es cierto hasta cierto punto, como veremos.

(5) Ver COSSÍO y, sobre todo, J. CAMÓN AZNAR: *Domenico Teothocupulis*; Ed. Espasa-Calpe, 1951.—Esta obra, superior, a mi juicio, a cualquier otra, estudia tanto la vida como el medio en que vivió el pintor.

(6) Conocida es la frase: "Creta le dió la vida, y los pinceles, Toledo".

villosas de un Toledo a la luz sideral o de las lejanías fantásticas de ciudades de ensueño? ¿Cabe todo ello dentro de la pura inspiración mística de su autor? (1). Indudablemente, no. Y lo que influye en ello es lo que vamos a ver.

INSUFICIENCIA DE LAS TEORIAS PROPUESTAS

De todo lo sumariamente expuesto, resumen del abrumador número de trabajos sobre nuestro artista, que, sin duda, ha merecido en cantidad y acaso en calidad el mayor contingente de ellos dedicado a cualquier otro pintor, puede deducirse lo insuficiente de todos para explicar lo que Marañón denomina, con justeza, "El secreto del Greco", dándole al problema que nos ocupa todo el atractivo de misteriosa incógnita. Este trabajo suyo, el de Alejandra Everts y el de E. Dabit (2), son, acaso, en cuanto a desarrollo de teoría espiritual, los más interesantes, y el del primero, pese a las reiteradas afirmaciones de su autor de ser refractario al lirismo, por esta vez y afortunadamente, da rienda suelta a cuanto de él encierra su espíritu, alentado ahora por su admiración por el genial artista y por su cariño a la inmortal Toledo (3).

El que esto escribe, sin hacer profesión de fe "antilírica", suscribe, sin embargo, plenamente cuanto estos ensayos encierran para explicar, por modo espiritual y aun místico, la pintura grequiana. Pero, sin embargo, aún guardaba en el fondo casi subconsciente de su ánimo la persuasión de que algo quedaba sin explicar; algo que pudiera darnos la clave de cómo el Greco, que en su vida diaria no era místico ni teólogo, que mantenía acerbos disputas con los cabildos cicateros y con los clientes informales; que multiplicaba un tanto comercialmente las réplicas copiosas de sus principales creaciones, imprimía a éstas tan singulares caracteres. Ya en el repetido estudio de Marañón se incide claramente en la importancia de "la llama y la sombra", como denomina su autor a los efectos de luz tan característicos de sus cuadros, y que ya hemos mencionado; pero, además, importan los colores, y todo ello, proporciones desmesuradas, colores, luz y sombras, obedecen, sí, en un conjunto armónico, a un estado espiritual si se quiere, que en estado normal puede crearlos un Rembrandt; pero que en este agudo y exacerbado grado revela un impulso, un agente oculto que origina las proporciones desmesuradas y extrañas que les da nuestro pintor: algo que aviva la llama y la hace fulgurar y crecer muy más allá del límite normal.

Había, pues, que intentar averiguar este factor oculto, este agente misterioso y catalítico que cristalizaba, por así decir, en el lienzo, las visiones del autor, su "luz interior", como él mismo confesó (4) en una ocasión.

Desechada la suposición de una enfermedad orgánica como la que, al parecer, afectó a Goya, por no coincidir su evolución artística con los probables síntomas que razonablemente había de manifestar, algo faltaba para explicar todo ello, y abatiendo el vuelo (lo confieso) hacia lo terreno y humano, entre otras razones,

(1) No se olvide que no pocas veces sus cuadros no se refieren a asuntos místicos, como en sus conocidas *Vistas de Toledo*.

(2) E. DABIT: *El Greco y Velázquez*; CO. Siglo XX, Buenos Aires, y, sobre todo, CONDE DE CEDILLO: *La religiosidad y el misticismo del Greco*; Madrid, 1915, y J. GOYANES: *El Greco pintor místico*.

(3) Este mismo autor, en otra obra (*Amiel*, Ed. Austral, 1949, 3.ª, pág. 32), insensiblemente dice: "... Tampoco el Greco hubiera hecho su verdadera obra, que tiene mucho de panorama de sus propios ensueños, de no haberse casado [sic] con Toledo."

(4) VASARI: *La vita dei piu notabili artiste*.—Trad. española.

porque, como hemos visto, en lo espiritual y psíquico todo estaba dicho o poco menos, me di a pensar si alguna enfermedad febril pudiera, en sus accesos, crear esos estados semidelirantes, acicate seguro en no pocos casos, como en los tísicos, de exaltación imaginativa y creadora, al igual que en tantos otros nos ofrece la historia de la Literatura y del Arte en general. Un interesante libro, no ha mucho aparecido (1)—debido a un médico español—, de apasionante lectura, nos explica y da la clave de muchas peregrinas creaciones artísticas debidas a ellas. Pero hube de abandonar también esta hipótesis por no concordar tampoco con lo que sabemos seguramente de la vida del pintor. Otras afecciones febriles, en particular paludismo crónico, con sus accesos intermitentes, podían suponerse; pero éstos, tan frecuentes y más entonces en España, está probado que nada exaltan, antes bien, al contrario, la facultad creadora de quienes los padecen. Así las cosas, vine a fijarme un día en el supuesto autorretrato del Greco (fig. 1.^a), antes en España y ahora, ¡cómo no!, en Norteamérica, e igualmente en el que también se estima como tal, entre los representados en *El entierro del Conde de Orgaz*. Ambos, pero en particular el primero, ya de más edad, ofrecían la facies característica de los habituados a los "estupefacientes". Aquel rostro alargado, pálido, consuntivo, con ojos un tanto apagados en el fondo de sus cuencas hundidas, correspondían, *mutatis mutandis*, a los que vemos en morfinómanos o cocainómanos. ¿Podría estar allí la clave que buscábamos?... Poco docto, repito, en esos achaques, por virtud de lo lejano de ellos mis hábitos quirúrgicos, comencé a indagar no sólo en los tratados técnicos, sino, y acaso preferentemente, entre los artistas, en particular literatos, que habían experimentado las sensaciones de estos mal llamados "paraísos artificiales" y podían, mejor que nadie, ilustrarnos cumplidamente sobre ellas, sus reacciones y sus efectos. Huelga decir que releí los que pudiéramos llamar "clásicos" en la materia, desde Quincey hasta Gautier, desde Moreau hasta Baudelaire. Pero al llegar a este autor, algo ocurrió que despertó en mí vivísimo interés, ya un tanto adormecido, por la rebusca inútil. Es el caso que este literato escribió, como es harto sabido, *Los paraísos artificiales*, estudio autobiográfico de sus, en cierto modo, experimentos con *opio* y con *haschisch*; pues bien, si en sus descripciones como opiómano nada encontré distinto de lo ya conocido, en cuanto comencé a leer lo referente a sus sensaciones y ensueños como tomador de *haschisch*, una serie de frases y de descripciones me produjeron una inesperada impresión. Baste decir que en aquéllas encontraba referencias que tan curiosamente se superponían a las características de la pintura grequiana, que creía, y aún creo, que pudieran ser la clave de cuanto buscábamos. Tan singular es, en efecto, la coincidencia del relato de sus ensueños con las pinturas que nos ocupan (como vamos a ver en seguida), que me ha decidido a transcribirlas por si en el ánimo de quienes me lean, pocos o muchos, alcanzan al final de este ensayo a compartir en más o menos mi opinión.

Haremos, pues, un estudio paralelo de lo que relata Baudelaire y de lo que ofrecen los cuadros de nuestro autor, anticipándome a advertir que, en este caso, bien por moderación del artista, bien por dificultades de adquisición de la droga, su intoxicación no alcanzó nunca el último grado, el que ofrecen algunos enfermos de esta toxicomanía, llevada al extremo que son casi únicamente los que en los paí-

(1) L. CORTEJOSO: *La influencia del dolor en el arte*.

ses en que aun hoy día es frecuente (Egipto y Persia) son atendidos y estudiados por los médicos, y cuyos síntomas son más comúnmente conocidos.

RAZON DE LA HIPOTESIS

Leía, pues, una vez más, *Los paraísos artificiales*, de Baudelaire (1), y en el transcurso de su lectura comenzaron a llamar mi atención ciertas frases y párrafos, en los que el autor describía, con la exactitud de un observador consciente y la precisión y galanura de un eximio literato, las fantasmagorías y visiones de un tomador de "haschisch". El mismo se había embriagado varias veces con esta sustancia; en parte, por conocer sensaciones inéditas, y en parte, para poderlas referir. Por todo esto, su testimonio, el relato de lo experimentado, tenía singular valer, ya que sobre el que pudiéramos llamar documental se añadía el de ser artista y conocer como pocos los estilos y valores del arte. Importa, por tanto, transcribir algunas de sus frases, *porque nos van a dar la razón de cuanto sigue*.

Ante todo, confiesa que "los vicios del hombre, por llenos de horror que se supongan, son prueba de su ansia de infinito", aunque añade: "a menudo equivoca el camino". Reconoce además que produce "efectos más o menos vigorosos y de variadísima naturaleza, según el temperamento de los individuos y su susceptibilidad nerviosa".

Continúa, entrando ya en materia, hablando de los ensueños que se producen, que, según dice, "representan con toda evidencia el lado sobrenatural de la vida y que el delirio no será en toda su duración sino un inmenso ensueño por lo intenso de los colores". "Está (el que toma la droga) subyugado..., pero por sí propio; es decir, por la parte ya dominante en él mismo." En suma, "no encontrará nada milagroso, absolutamente nada más que lo natural en grado excesivo". Por otra parte, el haschisch "produce la exageración no sólo del individuo, sino también de las circunstancias y del medio".

Como se ve, todas estas revelaciones, tan bien observadas y descritas, aunque son muy expresivas, podrían aplicarse, en general, a delirios provocados por otras drogas, aunque ninguna ofrezca tan exactamente estas características.

Pero en seguida comienzan a escalonarse las sensaciones; a traducirlas literal y literariamente, y aquí es donde empiezan a superponerse, por así decir, las que refiere nuestro autor con las que, traducidas en el lienzo, vemos en los del Greco.

Ante todo, advierte, "si estáis colocados en un medio favorable (como un paisaje pintoresco o un aposento perfectamente adornado); si además podéis escuchar algo de música, todo va a pedir de boca. ¿Recordáis cómo Pacheco refiere cuánto gustaba el Greco de solazarse y ser acompañado de músicos que para ello contrataba? (2). Sabido es que cualquier otra intoxicación delirante (opio, cocaína) impele al contrario, a su víctima, al aislamiento y al silencio. Pero, en fin de cuentas, esto podría pasar por un recreo espiritual inocente, un tanto extraño en un hombre de tan menguados recursos económicos, aunque siempre lógico y posible. Lo interesante, lo que verdaderamente llama la atención al que leyere, como me ocurrió a mí, y coincide extrañamente con las singularidades que hemos

(1) CARLOS BAUDELAIRE: *Los paraísos artificiales*.—Ed. Anaconda; Buenos Aires, S. A.

(2) PACHECO: *Arte de la pintura*.—Sevilla, 1649 (Ed. Princeps).

enumerado de la pintura grequiana, son párrafos como los que siguen: "Ya se sabe que el haschisch apetece siempre *magnificencias de luz, esplendores de gloria...*; toda luz es buena para él, la que fluye a chorros y la que se adhiere a los objetos como una lámina de talco a los candelabros" (1), "los *cirios del mes de María* (fig. 2.^a), los *celajes rojizos de la puesta del sol*". ¿No se está viendo el fondo de tantos cuadros de nuestro pintor? Pero aún hay más: "Respecto al escenario, estaba situado lejos, muy lejos, como el campo visual de un inmenso estereoscopio" (2). "Los cómicos me parecían excesivamente pequeños... y estaban *revestidos de una claridad fría y mágica*, como la que un vidrio muy claro presta a una pintura al óleo." ¿No se están viendo la lejanía y personajes del *San Mauricio* (fig. 3.^a) o de la última *Asunción*?

PARANGON LITERARIO-PICTORICO

Pero abandonando lo que pudiéramos llamar "impresión de conjunto", para proceder con algún método, vamos a intentar parangonar lo principal de las sensaciones que nos refiere Baudelaire, referidas a las características de la pintura del Greco; es decir, en cuanto al *color, luz, forma, perspectiva, etc.*, en sus principales y más características obras.

FORMA.—PERSPECTIVAS

Los objetos exteriores, dice nuestro autor, adquieren lenta y sucesivamente extrañas apariencias: "se *deforman*, sobre todo, y a veces *transforman*". Hace la distinción entre *alucinación* tal como se suele entender: "repentina, perfecta y fatal", con la que produce el haschisch: "progresiva, casi voluntaria, y no llega a ser perfecta sino por obra de la imaginación". Además tiene un pretexto: "Los ojos del hombre embriagado por el haschisch verán formas extrañas y deformes (fig. 4.^a); esas formas eran *sencillas y materiales*, y la *energía, la intensidad* verdaderamente parlante, no destruye en manera alguna esta diferencia original." Es decir, que, como se deduce, en las visiones de esta embriaguez, lo que es característico, es la *deformación* de las normales; no crea nada nuevo; exalta lo que se conoce o se ve, y ya en pleno éxtasis, nos dice: "Vuestro amor innato a la *forma* y al *color* hallará un pabito (3) inmenso en la *primera fase* de la embriaguez... En fin, *el arabesco de los contornos de las figuras* (fig. 5.^a) es la palabra definitivamente exacta, donde leéis la agitación y el deseo de las almas." "La comprensión e inteligencia de la alegoría adquiere proporciones desconocidas para vosotros mismos; ese género tan espiritual que los malos pintores menosprecian... recobra su legítimo dominio en la inteligencia dominada por la embriaguez" (fig. 6.^a). "El haschisch se extiende entonces por toda la vida; le da un colorido solemne e *ilumina toda su profundidad. Paisajes dentellados, horizontes fugitivos, perspectivas de ciudades blanqueadas por la lividez* (fig. 4.^a) *cadavérica de la tempestad o iluminadas por los ardores reconcentrados de las puestas de sol*" (fig. 7.^a).

(1) "Como esmaltes", dice el pintor mismo.

(2) Aquí refiere las sensaciones de un pintor.

(3) Nótese cómo, instintivamente, el autor se refiere a la llama de un cirio o vela, frecuentes en los cuadros del Greco.

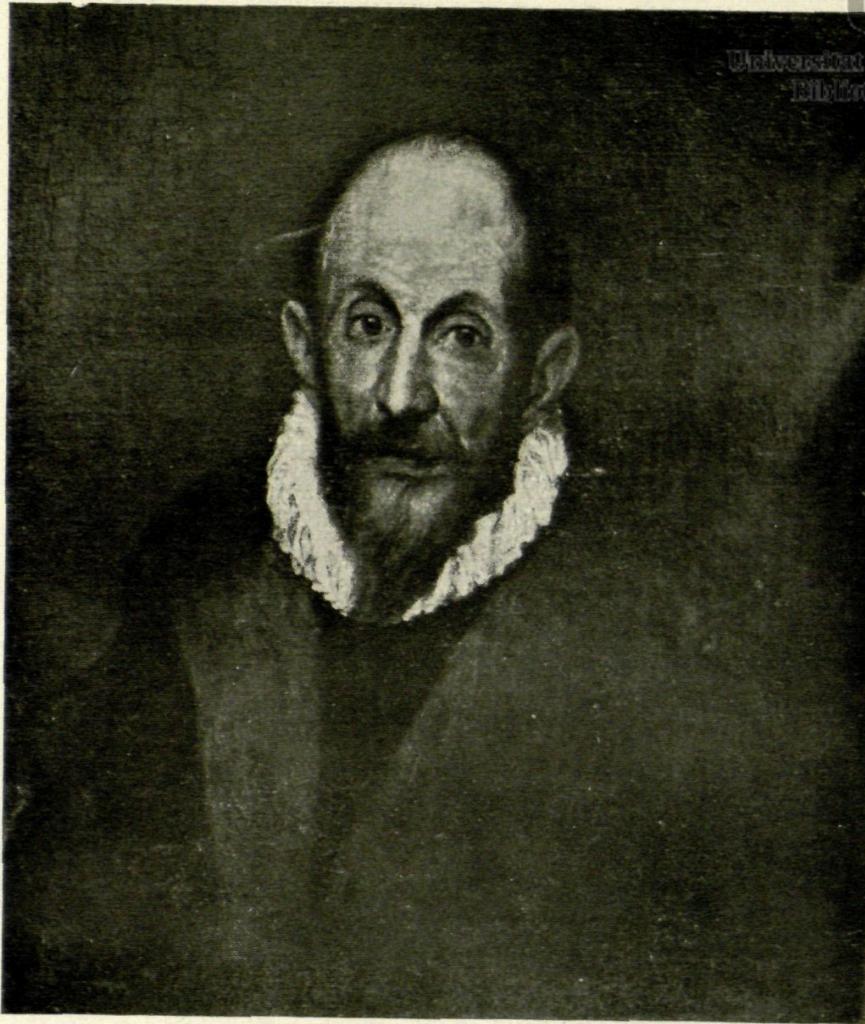


Fig. 1.—"... el rostro alargado, pálido, consuntivo; con ojos un tanto apagados en el fondo de sus cuencas hundidas..."



Fig. 2.—"... toda luz es buena para él [el embriagado]: la que fluye a chorros y la que se adhiere a los objetos como una lámina de talco a los candelabros..." (Como esmaltes, dice el mismo Greco.)

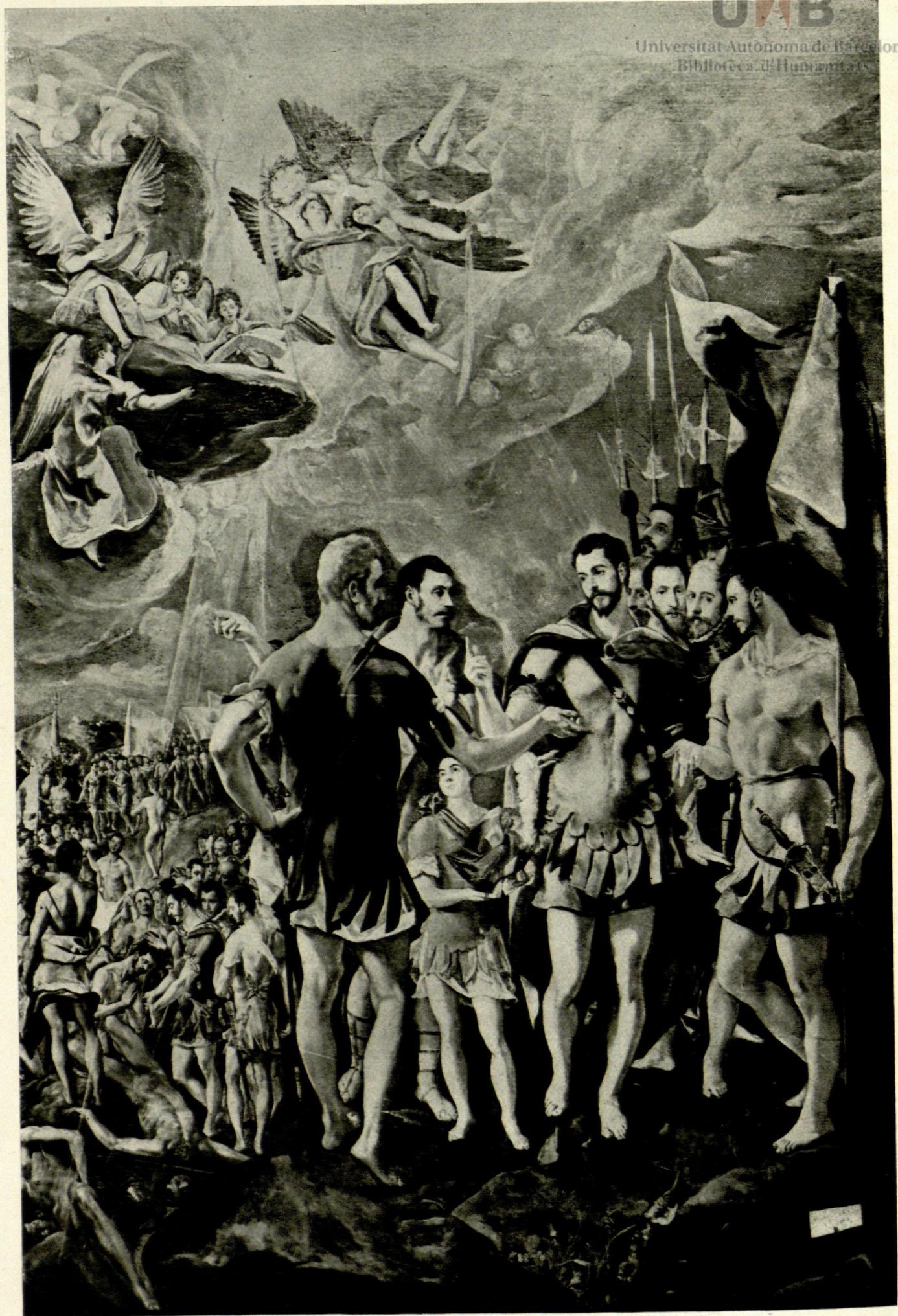


Fig. 3. — "... me parecían excesivamente pequeños [los personajes]... y estaban revestidos de una claridad fría y mágica..."

¿Es todo esto o no la descripción de algunos de los mejores cuadros de nuestro pintor?

Pero añade: "No se crea que todos estos fenómenos se producen revueltos en el espíritu...: los ojos interiores lo transforman todo y dan a cada cosa el complemento de belleza que le falta (a la realidad) para ser verdaderamente digna de agradar." "También a esta fase (la inicial) es preciso referir el amor a las aguas claras, corrientes o estancadas, que se desarrolla tanto en la embriaguez de algunos artistas...".

LUZ.—COLORES

Ya hemos mencionado la apetencia por "las magnificencias de luz", la de los cirios y "la de los celajes rojizos de las puestas del sol", tema reiterado por el escritor y también por el Greco en sus cuadros. En la *Ascensión* del Museo del Prado, es una pura hoguera todo el cuadro, y en el *Entierro*, como en otros, *aun los de escenas familiares* (1), la luz de los cirios llega a ser una obsesión.

En otro lugar dice: "El culto, la adoración, la plegaria... se proyectan y se lanzan con la energía ambiciosa y el *fulgor pasajero* de los fuegos artificiales, y lo mismo que la pólvora y las materias colorantes de los cohetes, deslumbran y se extinguen en las tinieblas." Esto, materializado, *plasmado* en la pintura, es cualquiera de las *Oración del Huerto* grequianas (fig. 9.^a), y aun en los intervalos de los accesos visionarios, más tranquila la mente del artista, "se transforma (la excitación) en una beatitud tranquila, muda, serena, y la universalidad de los seres se presenta *colereada y como iluminada por una aurora fulgurosa...*".

Por esto, en casi todos los cuadros de nuestro pintor, la luz, siempre irreal, sea de cirios, de relámpagos y de puestas de sol, surge como un *leit motiv*, como una obsesión que le obliga, como en el cuadro del Ayuntamiento de Toledo, a escribir en el mismo una alusión a las luces que, como hace notar Marañón, es ópticamente un error. Pero no lo es, decimos, si se admite que él representaba "su luz interior", lo que, naturalmente, escapa a los cánones de la física.

Ya señalamos la característica cromática de su pintura y hemos citado algunos párrafos en los que se alude por Baudelaire a los colores percibidos en sus visiones; pero hay uno en que precisa exactamente sus características: *Los sonidos adquieren colores y los colores son musicales*, y estas analogías que conciben también u cerebro normal (de ahí los nombres, *metálicos* y *chillones*), en la embriaguez "revisten una intensidad desusada, penetran, invaden al espíritu de un modo despótico" (2).

En otro lugar añade: "Los colores adquirirán una intensidad insólita, penetrando en el cerebro victoriosamente", lo que explica que, aun fuera del período culminante del ensueño, persiguieran al pintor, que, inevitablemente, los trasladaba al lienzo. Ya él mismo repite que en la embriaguez del haschisch no se saldrá del sueño natural, que será tan sólo "un inmenso ensueño por lo *intenso de los colores* y lo rápido en concebir".

(1) Recuérdese la "Escena de familia" a la luz de una candela.

(2) En la imposibilidad de reproducir en colores alguno de los cuadros, que están en la memoria de todos, puede revisarse en esta misma publicación el artículo del peritísimo restaurador Sr. Seisdedos, alusivo a la de algunos "Grecos".

De todo lo que antecede, el más suspicaz no puede menos de reconocer cómo la coincidencia de las descripciones de Baudelaire con las principales características formales de las pinturas del Greco es tal que sobrepasa el límite de lo fortuito, ya que comprende a todas ellas, tanto en lo referente a la figura como a los colores, la luz y la perspectiva. Y por ello, sea o no cierta nuestra hipótesis, siempre dejará en nuestro ánimo la duda de si pudo ser,

POSIBILIDAD POR PARTE DEL GRECO

Efectivamente, ¿pudo el pintor cretense ser tomador de haschisch? (1). No se olvide que nació en Creta; es decir, en Oriente, en comarcas entonces, más aún que hoy, de intenso comercio con los árabes y turcos, grandes consumidores todavía de esta droga. Conocida es la historia del que llamaron los cruzados "El viejo de la Montaña", que tenía en torno suyo una pléyade de guerreros jóvenes, embriagados crónicamente con haschisch y dispuestos a morir a la menor indicación suya (como pudieron comprobar los cristianos), por estar persuadidos que con ello adquirirían definitivamente en la otra existencia el disfrute imperecedero de los paraísos entrevistos en su embriaguez (2).

Después vivió en Venecia, cuya relación con el Oriente próximo y medio, incluso como feudatario de la poderosa República, hacía singularmente fácil el aprovisionamiento de la droga; y, en fin, hasta en Toledo, su domicilio en "la judería" seguramente le facilitaría el suministro.

No es éste, lógicamente pensando, obstáculo de fuerza que pueda oponerse a nuestra suposición. Lo que sí es indiscutible es la acentuación progresiva con la edad de todo lo que singulariza su pintura, tanto, quizá, por la debilitación orgánica que ello trae consigo como por sobrepasar las dosis moderadas de un principio, achaque común en todas las toxicomanías.

El Dr. Morcau, de Tours (3), que experimentó, también con el fin de documentarse, los efectos de esta droga, refiere la riqueza de imágenes y la coloración abigarrada en el delirio, confirmando que las concepciones fantásticas pueden estar influídas por el medio ambiente. Y lo mismo él que Bocek coinciden en que, a la larga, los habituales haschischómanos enflaquecen y presentan el color pálido y consuntivo similar al de los opiómanos. Justamente el que nos había llamado la atención en el retrato que, según toda verosimilitud, es del mismo Greco.

Sentado esto, que podrá ser o no cierto, pero no es absurdo, ¿qué conclusiones cabe deducir? ¿Pueden compaginarse con la positiva y genial capacidad creadora del pintor? Vamos a verlo.

(1) Esta droga *haschisch*, hierba ("la hierba", por antonomasia, de los árabes), es un producto de la cocción de las sumidades del cáñamo indiano con manteca, y, una vez evaporada y seca, se le añaden sustancias dulces y aromáticas, presentándola en forma de bolitas. A veces se añaden cantáridas con fines afrodisíacos. Produce efectos variados, según su composición y según el temperamento y sensibilidad nerviosa del que lo consume, pero dentro de cierta uniformidad.

(2) CÉSAR CANTÚ: *Historia Universal*.

(3) MOREAU: *Du haschisch et l'alienation mentale*.

CONCLUSIONES DE LO EXPUESTO

Hemos tratado de resumir lo que de interesante, para nuestro objeto, se encuentra en la obra citada (1), de enorme valor, repetimos, por ser acaso la única confesión sincera e inteligente de un tomador de haschisch, en la que se han analizado las visiones de sus ensueños y sus reacciones artísticas y humanas ante ellas. Huelga decir que hemos descartado todo cuanto a otros aspectos anímicos relata el literato francés en sus confesiones, pero, desde luego, no invalidan nada de lo expuesto porque se refieren a exaltación de orden psíquico diferente, entremezcladas, como no podía por menos de ser, por tratarse de un ser de privilegiada inteligencia y cultura, en particular artísticas, no comunes. Ahora bien: ¿qué cabe deducir de todo lo expuesto? Por no alargar este trabajo, creo que puede sintetizarse así.

La pintura grequiana es, indiscutiblemente, anormal en el sentido de que, tanto en proporciones de figuras como en el diseño de éstas, rebasa los cánones artísticos normales: porque los colores no obedecen a una gama admitida en ninguna escuela pictórica, aun dentro de los amplios límites del arte y de la modalidad individual del pintor. Porque la luz en sus cuadros, hasta en los menos adecuados en sus perspectivas de ciudades, es irreal, y porque, en fin, tanto éstas como el conjunto todo, llevan impreso, más que la representación más o menos personal de un pintor, el sello inconfundible de ensueños o visiones ultratelúricas e irreales (2). Y aun en el caso de que la misma índole del asunto, por nunca visto, como son las visiones teológicas, no puedan tener su parangón en la realidad, no es suficiente explicación el impulso místico del pintor para justificar esas anomalías. Sin salir de España, patria *única* de los místicos-literarios, también tenemos, como no podía ser menos, los místicos-pintores. Sin citar a Murillo en sus "Concepciones" y San "Franciscos", no faltan cuadros de Zurbarán ni de Ribalta, como el maravilloso del Prado (fig. 10.^a) (3), en que están representados de modo insuperable deliquios místicos y arrobos espirituales. Pero de ahí al que podíamos llamar "desenfreno" del Greco media un abismo (fig. 8). Y cuenta que harto más segura es la explicación emotiva en pintores como Zurbarán y Murillo, de probada y acendrada fe y religiosidad, que en el Greco, en el cual todo este aspecto, como tantos otros, es harto oscuro, en gran parte por la misma conducta del pintor, del que sus biógrafos contemporáneos ya se hubieran cuidado (en aquel tiempo sobre todo) de hacer resaltar su devoción. Por el contrario, sólo nos constan su misantropía, su carácter áspero y sus disputas pecuniarias. Todo ello, en verdad, bien lejos del arquetipo de un místico (4).

Se dirá, con cierta razón, que todo ello es empequeñecer su figura y materializar en exceso al pintor y casi a su obra. Pero puede contestarse a eso que lo que cae por tierra no es ésta, ni siquiera su autor, sino gran parte de la literatura, abrumadora en cantidad y no toda buena, que sobre ella se ha edificado; lo que no es, ciertamente, lo mismo.

(1) Los párrafos entrecorillados son traducción literal del original. Como hay varias ediciones, nos ha parecido inútil mencionar la página de las citas en la que tenemos a la vista.

(2) Recordemos el párrafo de Marañón.

(3) *La visión de San Bernardo*.

(4) También DABIT insiste en ello.

Pero aun así, y ya lo he dicho desde el principio, doy por supuesto que el Greco *sentía el misticismo*, que no es lo mismo, aunque lo parezca, que serlo él. Esta disociación entre el hombre y el artista, entre la vida, con sus realidades y prosaísmos, y su obra, es cosa de todos los tiempos. Para hallar un Beato Angélico que no se disponía a pintar sin rezar antes, tenemos mil que, como Rafael, llevaban una vida de artistas del Renacimiento que era puro paganismo, lo que no le impidió pintar tan inefables cuadros religiosos. Y de músicos, de poetas, de artistas, en una palabra, esta dualidad nos daría ejemplos para llenar un volumen. Pero nuestro caso es otro: admitimos su misticismo, repetimos, aunque no lo veamos reflejado en su vida. Incuestionable es que, por su temperamento y aun su espíritu, con antecedentes ancestrales de raza, reunía en sí sobrados elementos para sentir e inspirarse en todas las escenas de pasión y teológicas únicas a nuestra religión y que de él brotaba por impulso natural el anhelo, como por ningún otro conseguido, de tratar de plasmarlas, como lo hizo en sus inimitables creaciones. Pero, con todo, "su secreto", mejor dicho, el de las modalidades de su pintura, lo que de extraño y aun de alucinante hay en ella, requerían, para explicarse satisfactoriamente, algo más, y esto, el oculto agente que las provocaba, bien puede ser la hipótesis que proponemos. Nótese bien que no defiendo una tesis (para la que faltan datos concretos) ni tampoco edifico una teoría; intento mucho menos que todo eso: explicar, a mi ver, racionalmente, y fundado en las pasmosas analogías referidas, el porqué de las anomalías de su arte.

Y además, nada de ello empequeñece su obra; si fuésemos a bucear en el estímulo necesario que ha permitido la creación de tantas obras admirables de arte, encontraríamos no pocas explicaciones desoladoras: sin la febrícula de los tísicos o los estímulos alcohólicos, es indudable que muchas de aquéllas no se hubieran producido.

Que nuestro pintor fuese o no impulsado o estimulado por un agente extraño cualquiera, como, en fin de cuentas, eran suyos el espíritu y su técnica, el agente y el medio importan poco: la obra de arte ahí está reflejando también el espíritu de su época y de sus hombres y vinculada, para siempre, a la imperial e inmortal Toledo.

BIBLIOGRAFIA

- H. DEL VILLAR (Emilio): *El Greco en España*.—Madrid, 1928.
 MARAÑÓN: *Tiempo viejo y tiempo nuevo*.—Espasa-Calpe, 1940; Buenos Aires.
 IDEM: *Nuevas notas médicas sobre la pintura del Greco*.—"Rev. de las Españas", 1929.
 EVERTS (Alejandro): *El Greco*.—Madrid, 1935. Con prólogo de MARAÑÓN.
 DABIT (Eugenio): *El Greco y Velázquez*.—Ed. Siglo XX, Buenos Aires.
 VINCHÓN (J.): *El arte y la locura*.—Trad. de A. M.; Madrid, 1926, Edit. Hernando.
 MEREDIZ: *La transformación española del Greco*.—Ed. Plutarco; Madrid.
 VALLEJO NÁJERA (A.): *Psiquiatría*.—Madrid.
 WILLUMSEN: *La jeunesse du Greco*.—Traducción.
 ZERVOS (Ch.): *Les œuvres du Greco en Espagne*.—París, 1939.
 LEGENDRE et HARTMANN: *Domenico Theotocopuli*.—París, 1937.
 COSSÍO (J. M.): *El Greco*.—Ed. Espasa-Calpe.
 MÉLIDA (J. R.): *El origen*.
 MÁRQUEZ (M.): *Con motivo del pretendido astigmatismo del Greco*.—Barcelona, 1929.
 BERITÉNS: *El astigmatismo del Greco*.—Madrid, 1914; Ed. Fe.
 CAMÓN AZNAR (J.): *Dominico Greco*.—Este magnífico estudio supera a cualquier otro conocido.
 COLOMER: *El haschisch*.



Fig. 4.—"Los ojos del hombre embriagado por el *haschisch* verán formas extrañas o *deformadas*, que eran sencillas y materiales."

.....
"Paisajes *dentellados*; horizontes fugitivos; *perspectivas de ciudades blanqueadas por la lividez cadavérica de la tempestad*".

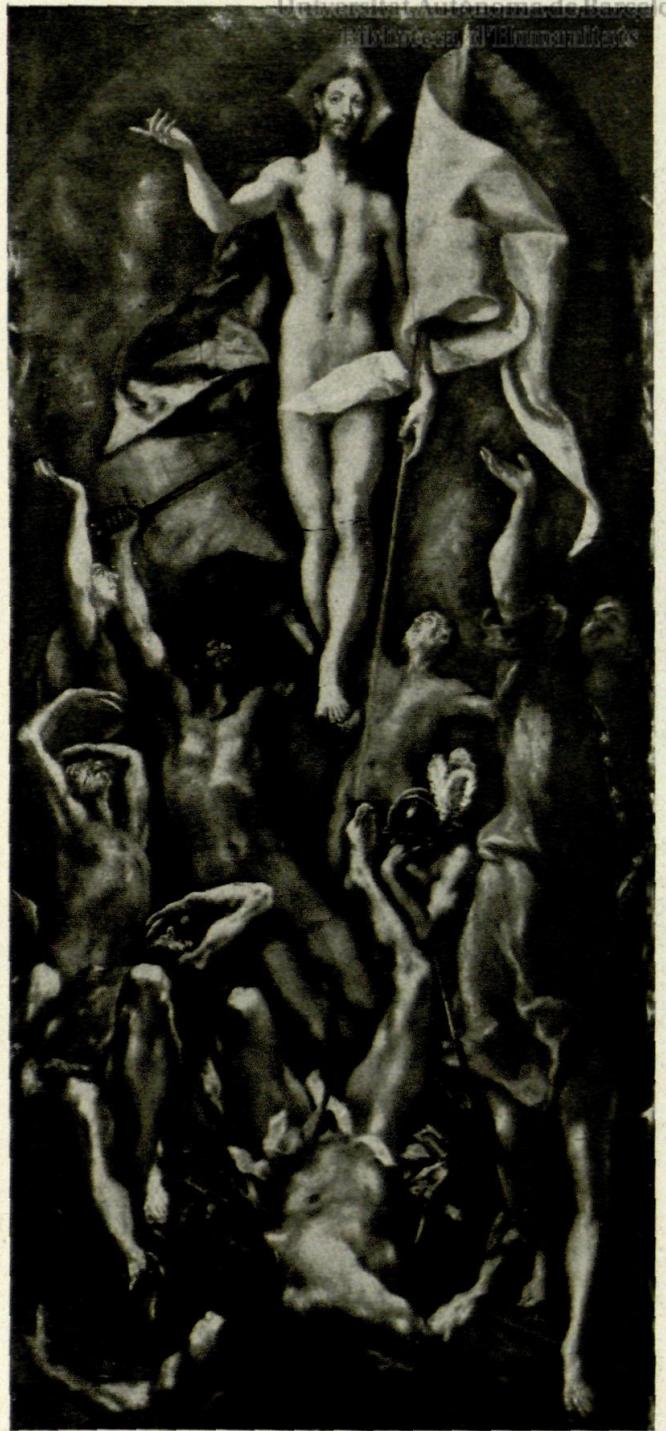


Fig. 5.—"En fin, el *arabesco de los contornos de las figuras* es la palabra definitivamente exacta, donde leeis la *agitación y el deseo de las almas...*"

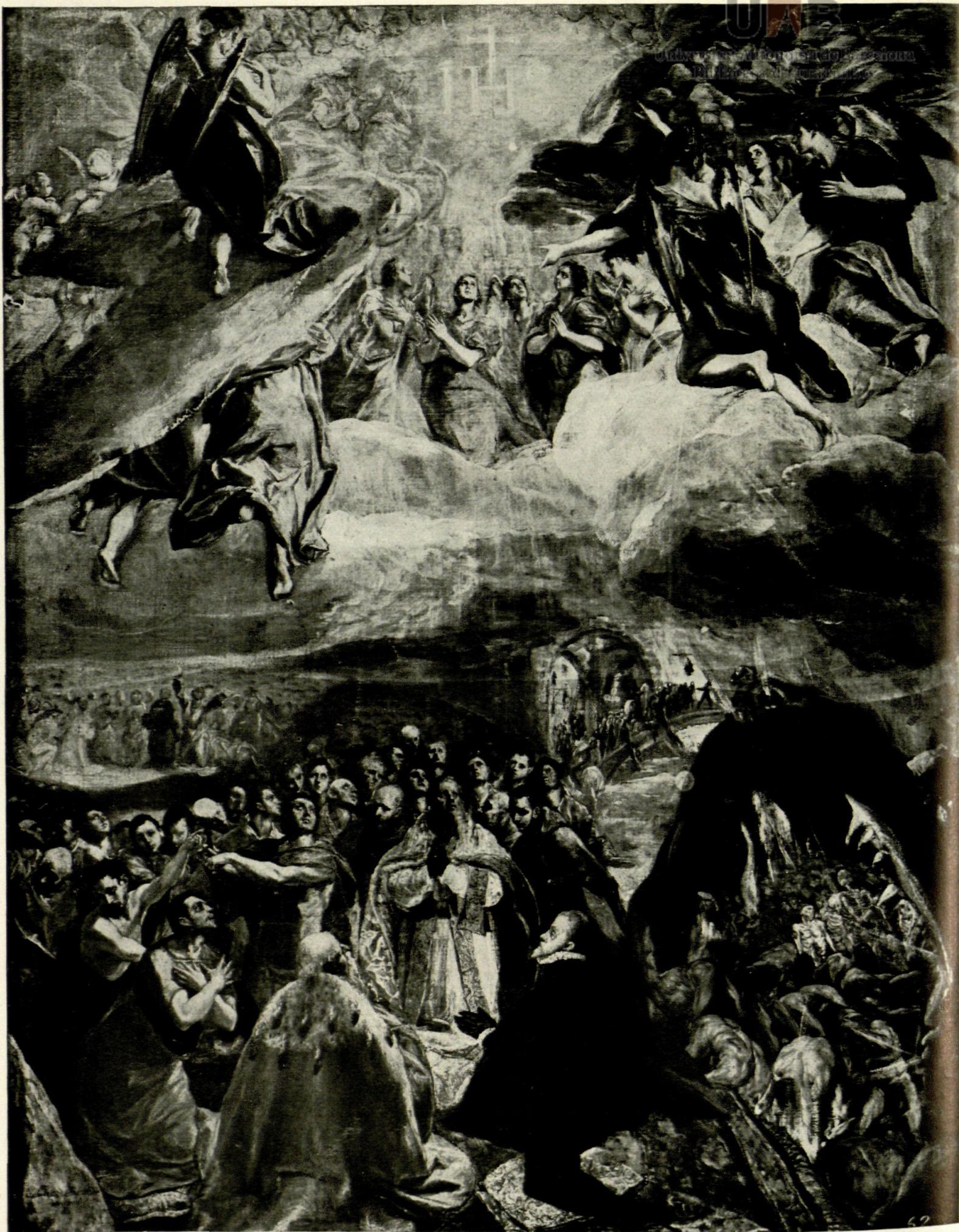


Fig. 6.—"La comprensión e inteligencia de la alegoría adquiere proporciones desconocidas para vosotros mismos; ese género tan espiritual, que los malos pintores menosprecian..., recobra su legítimo dominio en la inteligencia dominada por la embriaguez..."

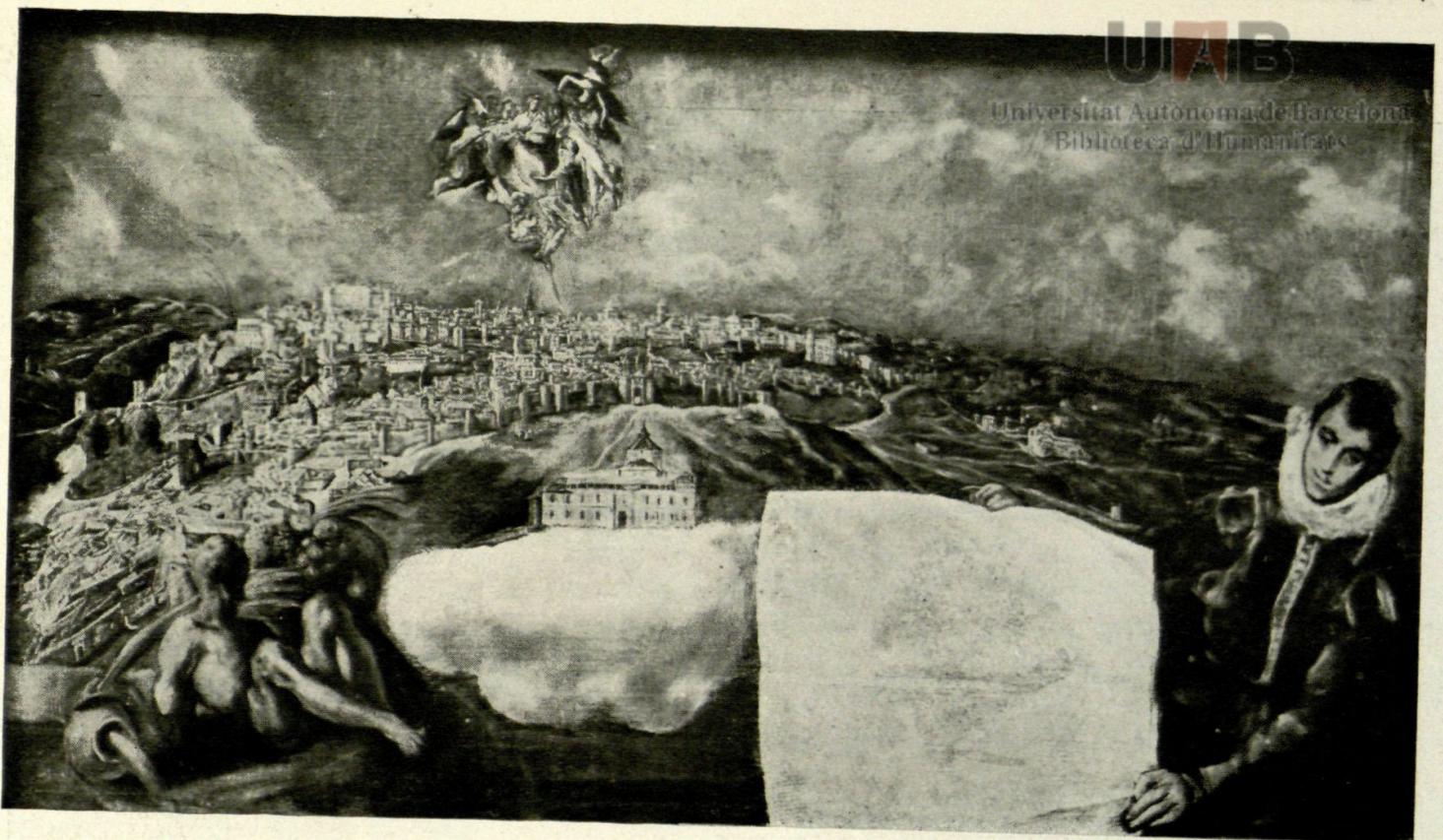


Fig. 7.—"Paisajes dentellados; horizontes fugitivos; perspectivas de ciudades blanqueadas por la lividez cadavérica de la tempestad o iluminadas por los ardores reconcentrados de las puestas de sol."



Fig. 8.—Extasis místico representado por el Greco.



Fig. 9.—"El culto, la adoración, la plegaria, se proyectan con el fulgor pasajero de los fuegos artificiales, y lo mismo que la pólvora y las materias colorantes de los cohetes, deslumbran y se extinguen en las tinieblas."

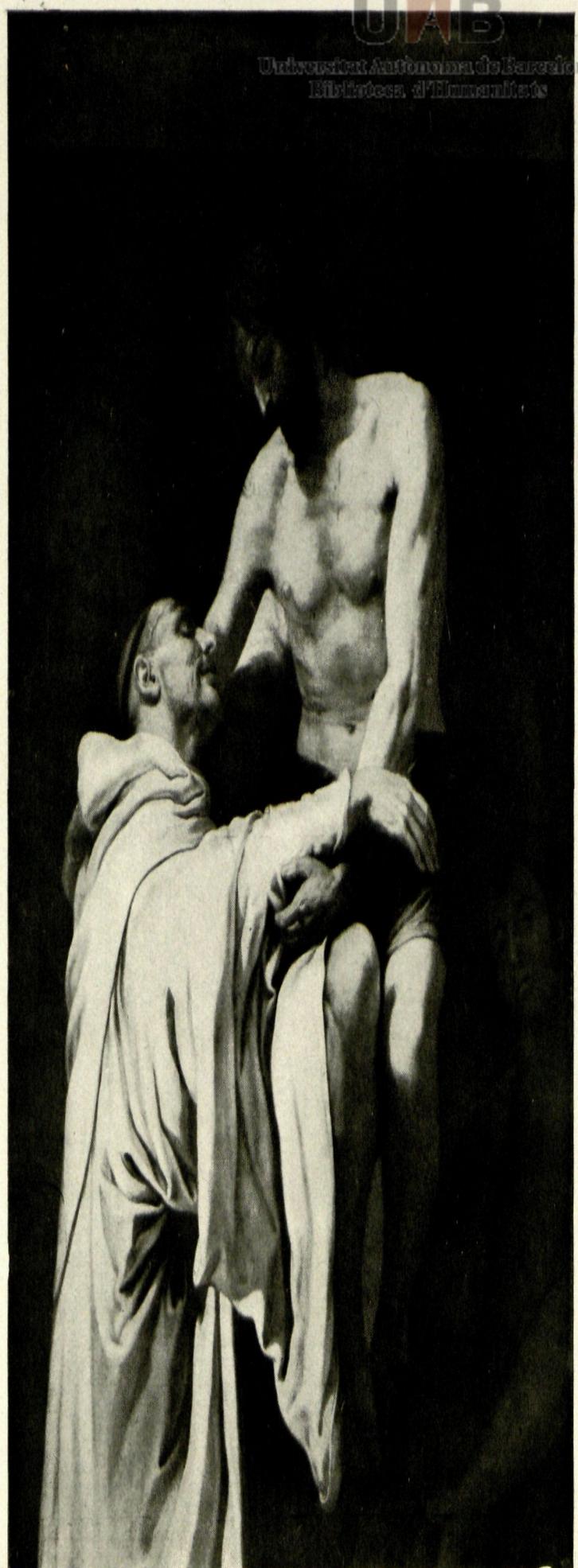


Fig. 10.—Delirio místico representado por un pintor normal.

GOLDSCHIEDER: *El Greco*.—Trad. francesa de BATAILLE, Ed. Phaidon.

JUSTI (C.): *El Greco* (Zeitschrift- f. Bil. Kunst.), 1894.

UTRILLO (M.): *Domenico Theotocopulis*.—Barcelona, 1906.

RICARDO JORGE: *El Greco*.—Coimbra, 1912.

UNAMUNO (M. de): *El Greco*.—Rassegna d'Arte; Roma, 1914.

TRAPIER DU GUÉ (Isabel): *El Greco*.—Nueva York, 1925.

MAYER (A.): *El Greco*.—Berlín, 1931.

RUTTER (F.): *El Greco*.—Londres, 1930.

CONDE DE CEDILLO: *La religiosidad y el misticismo del Greco*.—Madrid, 1915.

MÉLIDA (F. R.): *El arte antiguo y el Greco*.—"Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", junio de 1915.

VEL (Pablo Osvaldo): *Los venenos sociales*.—Buenos Aires, 1943.

BOHEN NAUHYM y BOECK: *Tratado de Patología médica*.—1896.

Además de los citados en el texto:

MEUNIER: *Le haschisch*.

LEGRAIN: *Haschisch*.

SERGENT, RIBADEAU: *Traité de Patho. Médicale*.

DAUA (K.): *Haschisch et les intoxications en Iran*.—"Thèse"; París, 938 (n.º 483).

¡Aleluyas finas..., aleluyas!

(Ensayo de aucología en sus aspectos de arte gráfico popular y de folklore infantil.)

Por el Dr. ANTONIO CASTILLO DE LUCAS

LA literatura de cordel ha desaparecido casi completamente por la perfección de la prensa y otros medios de difusión y propaganda.

Llamábase así, porque los pliegos u hojas impresos estaban colgados de una cuerda en los puestos de la calle.

Como literatura de cordel se consideraban los *romances de ciego*, por ser éstos los que los voceaban y difundían, género éste interesantísimo porque referían todos los sucesos, tanto los pasados históricos como los presentes, desde la entrada de un monarca al crimen más horripilante; también se publicaban las tonadillas de moda y, en general, todos los hechos extraordinarios.

Otro tipo eran los *Gozos*, así llamados porque en ellos se cantaban las glorias y los milagros de un santo famoso, cuya iconografía figuraba en la cabecera; contenían también las oraciones e indulgencias concedidas por rezar ante esa imagen estos *gozos* que se vendían principalmente en las romerías y a las puertas de las capillas donde se veneraban los santos titulares.

Los pliegos más populares y estimados, sobre todo, por los niños, eran las aleluyas que en los días festivos los vendedores descolgaban de las cuerdas para vocear estrepitosamente por la carrera que había de recorrer la procesión: "¡Aleluyas finas..., aleluyas!"

Definición.

Las aucas o aleluyas son unos pliegos populares u hojas que llevan impresas una serie de viñetas o estampas que representan la evolución de un suceso, historia o cosa; cada figura tiene un pie explicativo. Sirven especialmente para recreo e ilustración de los niños.

En la forma actual y en el fondo, aucas y aleluyas son una misma cosa; pero en su origen hay diferencias.

Aucas.

La palabra auca equivale en el bajo latín a *auica* o *avica*, de avis, ave, y en valenciano, auca, significa ave y gozo por su raíz, *au*, y terminación *ca*. *Lodus aucae* llamaban los latinos al juego de la Oca, y éste es, en realidad, el origen de esta palabra, netamente valenciana.

El juego de la Oca se llama así por estar este ave palmípeda (*anser anser*) representada varias veces en un tablero o lámina (en el juego actual, con 63 casillas y en ellas 13 son de ocas); este juego era muy favorito en las épocas griega y romana primitivas; en España se conserva el magnífico mosaico de Mérida (siglo I a. de J.), que representa este juego, y en Roma existe en el palacio de Nerón otro muy completo (60 años a. de J.).

El azar fué siempre motivo de preocupación y de seducción para el hombre. La suerte, titúlese buena estrella, sino de una persona, etc., lleva en sí una idea fatalista, porque supone la impotencia para cambiar por sí sólo de rumbo en la vida, por lo que el hombre apela desde el origen de su existencia a divinidades y a poderes mágicos, aplicando todo género de supersticiones, a fin de conseguir el favor de la Fortuna, a esta diosa de la antigua Grecia la levantaban templos en todos los lugares. Por eso el juego de la Oca, que es juego de azar, apasionó a la Humanidad durante muchos siglos, y en diferentes ocasiones se dictaron disposiciones para prohibirlo.

Consiste este juego en tirar con cubilete, o a mano, unos dados, y por los puntos que salen, así se avanza o se retrocede en la serie de cuadros hasta llegar a la Oca final, que es la que gana todo lo apostado.

Variante del juego de la Oca, es el "redolín", especie de estampas redondas impresas en pliegos o cartones que habían de coincidir con otros redolines que se insaculaban y que luego se sacaban a la suerte; era una especie del actual juego de la lotería de cartones y bolas.

Como vemos, las aucas tienen un origen pagano, puesto que se dedicaban a servir de juego de azar.

Las aucas fueron después modificándose para interesar a los niños, representándose en ellas historias o sucesos, cada una con su correspondiente pie o leyenda descriptiva.

En la región levantina, las aucas han llegado a tener una belleza artística e ingenio literario muy estimables, pues los auqueros eran artistas y poetas notables; nunca hubo costumbre de firmar estos trabajos, por considerarse de arte menor y siempre populares.

En etnografía se estudia la tribu de los aucas que vive en la Pampa argentina y en los territorios que comprenden el río Colorado y el río Negro. Era una tribu nómada, que sostuvo muchas luchas con los indios, de Chile, atravesando los Andes, y seguramente acabarían por fundirse; contra estos indios chilenos llamados araucanos tuvo que luchar España en tiempos de Felipe II; la descripción de aquellas guerras la hizo en un magnífico poema—comparable por muchos autores a la *Ilíada* de Homero—el gran poeta madrileño Alonso de Ercilla. En el poema *La Araucana* describe el territorio, la raza y costumbres; dice que eran gente fiera, nómadas por excelencia, se alimentaban de la caza y de sus rebaños, creían en los espíritus y colocaban en la fosa objetos preciosos que tenía el difunto. En la lengua araucana, auca significa hombre libre, y esta etimología les corresponde por su independencia salvaje. No deja de haber semejanza con el auca, ave, pues ningún animal es más libre, y como avecillas son también las estampitas volanderas de las aucas recortadas, cuando se tiran al aire para exteriorizar el júbilo al paso de las procesiones de los santos patronos, que luego en Castilla, con idéntico fin y forma, se llamaron aleluyas.

Aleluyas.

Es voz hebrea (*halelu-iah*), que significa "alabad al Señor", y se relaciona con la antigua costumbre de la Iglesia, en que los clérigos el día de Sábado Santo, al tocar a Gloria indicando la resurrección del Señor, tiraban unos papelitos al pueblo, donde ponía la palabra "Aleluya". Después estos papelitos se ilustraron con salmos aleluyásticos, que eran aquellos en que al final del mismo figuraba la palabra "Aleluya", como son el CXIII al CXVIII.

Las aucas valencianas se extendieron a todo el Levante por la costa mediterránea, y con este nombre siguen figurando; pero al invadir Castilla siempre tuvieron la aplicación religiosa para exteriorizar la alegría en las solemnes festividades de la Iglesia, y especialmente los niños recortando las estampitas del pliego para arrojarlas gozosamente en las procesiones, y con particular derroche el día del Santísimo Corpus Christi al paso de la custodia.

Las aleluyas del siglo XVII eran casi todas mudas, después fueron teniendo un pie sencillo o muy breve explicación en prosa; ya en el XVIII, y sobre todo en el XIX, que es cuando las aleluyas han tenido su mayor boga, el pie era versificado, con gran ventaja para su fin recreativo e instructivo, ateniéndose, sin duda, al precepto de Homero:

*Carece de toda estima
lo que en el mundo no rima.*

Y con unos versos fáciles, con ripios si se quiere, pero adaptados a la inteligencia infantil, las aleluyas fueron creciendo en estimación popular, contribuyendo muy mucho a la cultura general de la infancia.

*Hombre será desgraciado
el chico desaplicado.*

*Es de pesar y dolor
la vida del jugador.*

Los versos de las aleluyas eran, generalmente, octosílabos y en pareados, que los muchachos recitaban con un sonsonete característico.

También existían pliegos donde los pies de las aleluyas estaban en tercetos:

*Decrépito y anciano,
estudia para lograr
volverse joven lozano.*

(Historia de Fausto y Margarita.)

En cuartetos hay pocos ejemplos.

*Por frases inconvenientes
que soltó en cierta ocasión,
le dieron tal bofetón
que le dejaron sin dientes.*

(Vamos a Villa Robledo...)

El origen de las aleluyas es, por tanto, bien distinto del auca, pues siempre tuvo un origen religioso y en él ha continuado con gran alegría infantil, que nadie mejor que el anónimo romancillo describe:

*¡Aleluyas, que Dios pasa
entre claveles y nardos!
Aleluyas de pureza
sobre las sedas del palio.
Aleluyas mariposas
sobre el coche de Palacio,
con servidores de gala
y los tableros dorados.
Aleluyas volanderas
sobre el pueblo arrodillado;
aleluyas que recuerdan
el Corpus Christi de antaño,
cuando entre pajes y nobles
el Rey Don Felipe Cuarto
iba detrás del Señor
con un cirio entre las manos.
¡Aleluyas, que Dios pasa
entre claveles y nardos!*

Para el ilustre folklorista catalán Juan Amades, las aucas o aleluyas representan la forma más primitiva del libro ilustrado para facilitar la lectura y comprensión de los analfabetos y los niños.

Lugar en el folklore.

Al repasar las obras de folklore vemos que las aucas o aleluyas no ocupan un lugar destacado; tan sólo hay alusiones vagas a las mismas; igual ocurre con los artículos de las revistas, pues ninguno se consagra especialmente a este tema. Fuera de los trabajos de Amades, tan sólo encontramos el titulado *Aucología valenciana*, por Rafael Gayano, en 1942, y artículos anecdóticos de prensa.

¿Por qué este abandono y falta de investigación sobre este tema? ¿Es que las aleluyas no integran parte del folklore?

La razón de esta falta de interés quizá resida en su vida misma, que es efímera, por estar en manos de los niños, que después de leerlas y jugar con ellas las arrojan al aire. Se imprimen en mal papel precisamente para que el viento las mueva cuando se arrojan desde el balcón al paso de los héroes y, sobre todo, de los santos en las procesiones. Imprímense en colores distintos, para dar más viveza y policromía al espectáculo que tanto divierte a los niños. Tan modestas son las aleluyas, que apenas se venden en lugares fijos como papelerías, estancos y cacharrerías; es su principal venta en la calle; vocéalas el vendedor ambulante con un sonoro y alegre pregón, que a los muchachos enardecía de alegría:

*¡Aleluyas finas!... ¡Aleluyas!
¡De todos los colores las aleluyas!...*

Avidamente los niños las leían, las recortaban, jugaban a la lotería y, al pasar la custodia del Santísimo, a puñados las arrojaban jubilosos, llevando cada estam-pita el fervor de una plegaria alabando a Dios.

Los autores de las aleluyas—auqueros—, dibujantes y literatos, eran mal pa-gados, pues el rendimiento económico era escaso, dado el poco precio de los plie-gos y su venta circunstancial. No acostumbraban a firmarlas; los dibujos eran ingenuos y los versos ripiosos. El vulgo tiene como cosa de poco valor las alelu-yas, y así dice: *¡Comer aleluyas!*, por quedarse en ayunas. *¡Aleluya, aleluya, Padre Vicario, que se suben las monjas al campanario!*, al pretender llamar la atención sobre una cosa vulgar. Dichos populares sobre la palabra, no la idea, son también los dos siguientes: *¡Aleluya, aleluya, cada uno coja la suya!*, que excita a no dor-mirse, cuando se trata del reparto de una cosa. *¡Aleluya, aleluya, el que la encuen-tre es suya!* Es una regla infantil de apropiars. de lo que se tira a rebato o casual-mente se encuentra.

Cada edad tiene su folklore propio, perfectamente adaptado a su fisiología. Los viejos tienen su predilección por los *refranes* que recogen la experiencia secu-lar ajena, a la que añaden las observaciones propias de su larga vida. En la edad juvenil, con la plétora de energías físicas, son los bailes—ritmo y atracción de los sexos—y los cantos populares—expresión de sentimientos amorosos especial-mente—los que embargan su atención y preferencia.

En la infancia son los *juegos* los que más les atraen y precisan fisiológicamente. Los juegos infantiles no están suficientemente estudiados por pedagogos y médi-cos para explicarse la razón de sus preferencias por el sexo, edad, época del año, elegida regularmente para cada recreo, órganos y sistemas que en cada juego se desarrollan, tanto en los juegos físicos como en los entretenimientos mentales: trabalenguas, acertijos y aleluyas, en las que se desarrolla la vista y la inteligencia para comprender e interpretar las figuras al par que esos modestos pies, ripiosos literariamente, pero con mucha ingenuidad y elocuencia, entretienen y enseñan al niño, en forma tal, que su recuerdo las hará revivir, siendo mayor, para aplica-ciones más prácticas y utilitarias en la vida.

Clasificación.

No la hemos leído en parte alguna; por eso nos perdonarán este esbozo de orde-nación temática después de estudiar unos tres centenares de ejemplares entre la Hemeroteca y Museo Municipal de Madrid, diversas obras folklóricas, Velasco Zazo, Ajenjo y nuestra modesta colección particular.

Aleluyas recreativas.

Pliegos de:

Nueva lotería de los globos.

El sol y la luna.

Monos filarmónicos.

Lotería de figuras.

Circo real y ecuestre.

Nueva lotería para niños.

Lotería para los niños.

(Con los trajes de todas las provincias de España y número de los habitantes que tiene cada capital.) (Lámina I.)

Aleluyas culturales.

a) Morales y ejemplares:

Títulos de los pliegos: Vida del hijo malo.
 Vida de la criada buena y de la mala.
 Vida del hombre y la mujer buena.
 Vida del hombre y la mujer malos.
 Vida del jugador.
 Vida del borracho.
 Vida del holgazán; etc.

b) Historia Sagrada: El Padre Nuestro.
 El Credo. La Salve.
 Letanías.
 La Pasión del Señor.
 Vidas de santos. (Muchísimos pliegos.) (Lámina II.)

c) Historia pagana: Mitología. (Lámina III.)
 Los falsos dioses.
 Historia de Telémaco; etc.

d) Literarias: Fábulas de Esopo, Lafontaine, Samaniego, etc. (Láminas IV y V.)
 Historia de Fausto y Margarita.
 Historia de Urganda la desconocida.
 Vida de Calderón de la Barca.
 Don Quijote de la Mancha; etc. (Láminas VI y VII.)

e) Históricas: Vida de Cristóbal Colón.
 Historia de España. (Varios capítulos.)
 Sucesos memorables de España hasta 1840.
 Historia de Napoleón III. (Lámina VIII.)

f) Folklóricas: Tipos y trajes. (Lámina XI.)
 Las costumbres de Barcelona.
 Las costumbres de Madrid.
 La feria de Sevilla.
 Refranes.
 Frases en acción.

Jocosas.

Historia de un sombrero.
 Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno.
 La vida en Jauja.
 Los animales pintados por ellos mismos. (Lámina XII.)

Docentes.

Abecedario. (Varios modelos.)
 Silabario para niños. (Idem íd.)
 Ciencias naturales.
 Colección de aves.
 Colección de cuadrúpedos.
 Colección de peces.
 Colección de plantas.
 Artes y Oficios. (Lámina XIII.)

Médicos.

El médico de sí mismo.
Reglas para la salud.
Auca de la tisis.

Teratología.

Artistas y oficios enanos. (Lámina XIV.)
El gigante y el enano.
Vida del enano Don Crispín.
Vida del hombre flaco.

Juegos y deportes.

Juegos de la infancia. (Láminas IX y X.)
Vidas de toreros.
La fiesta nacional.
Vidas de futbolistas. (Estas modernas.)

Y como apéndices, aunque no destinadas para niños:

- a) Políticas. (Siempre mordaces y violentas, para ridiculizar a personajes.)
- b) Comerciales. (Para propaganda de productos o establecimientos.)
- c) Divulgación científica. (Para profilaxis de enfermedades. Tienen el tamaño de carteles murales; algunas se ajustan a las típicas aleluyas.)

Interés artístico y literario.

Se considera como arte menor entre los artistas y literatos, éste de las aleluyas, mas no deben despreciarse tanto, y que se silencie con el anónimo, como se viene haciendo.

Desde luego, los auqueros no tenían antaño ni el estímulo económico ni el que la fama pudiera darles por perdurar su obra; lo primero, porque el negocio era muy reducido; baste decir que se vendía cada pliego a cinco céntimos y se adquirirían sólo en contadas fiestas. El pliego tenía siempre el mismo fin, cortarlo en estampistas para ser arrojadas al paso de los desfiles religiosos. Por eso son tan raros los pliegos que han quedado intactos y que hoy en las librerías de anticuarios adquieren elevados precios.

Gayano, en su *Aucología valenciana*, dedica extensos capítulos a este aspecto del arte y de la literatura en las aucas, dándonos una completa relación de dibujantes y poetas que han intervenido, imprentas que las han compuesto, ediciones que se han tirado, etc. En Barcelona no encontramos más relación bibliográfica que la que proporciona el pie de imprenta de los pliegos de aucas—alguno ya se titula aleluyas—, que el nombre de la imprenta, dirección y año de la tirada: Lloréns, en Palma de Santa Catalina, 6. Antonio Bosch, calle del Bou de la Plaza Nueva; Estivil, Piferrer, etc.

En Madrid, las aleluyas han tenido su mayor difusión a partir de 1842, en que un impresor llamado José Marés implantó el arte auquero trayendo de Valencia y Barcelona planchas y modelos y valiéndose de dibujantes como Ortego, el ilustrador del *Panorama matritense*, de Mesonero Romanos; Tomás Padró, afamado caricaturista, y como poetas, Narciso Serra y otro llamado Espinosa, que sólo dejó la huella de su vida en romances de ciego y demás formas de literatura de cordel.

El impresor Marés tuvo la imprenta en diversos lugares de Madrid, que pueden seguirse a través de las aleluyas, así como su viuda y sucesores. (Corredera Baja de San Pablo; Relatores, 17; Plaza de la Cebada; Encomienda, 19; Juanelo, etc.).

Otra imprenta, que después del año 1870 le hizo competencia, fué la de Fernández Boronal, y a principios de siglo, la Casa Editorial Hernando, que últimamente conservaba el riquísimo material de los moldes antiguos, desaparecidos totalmente en el incendio de la imprenta durante la guerra de 1936-39. En la actualidad, una modesta imprenta de la calle de Rodas, 26, tiró algunos pliegos con "La feria de Sevilla", "La Semana Santa", etc.

Interés como juego.

Las aleluyas constituyen un juego intelectual de primer orden; su lectura divierte e instruye, y sabido es el mérito que tiene enseñar deleitando. Es también juego de azar, pero que no envicia, pues solamente duraba la tarde festera, antes de que pasara la procesión religiosa o cívica, ya que la ilusión de ganar que tenía el niño, era para hacer mayor derroche de su júbilo, tirando alegremente las aleluyas al paso solemne del desfile.

El juego consistía generalmente en hacer un depósito con las estampitas de aleluyas, poniendo cada muchacho un número igual de ellas. Previamente se había comprado el pliego de la lotería y sus diversas estampas recortadas se metían en una bolsa o sombrero y con los ojos cerrados o la cabeza vuelta se iban sacando, leyendo con la mayor atención el pie de cada una:

La esgrima ni gana ni pierde.

El colegial gana 2.

El burlón pierde 5.

El compasivo gana 20.

El enfermo pierde 14.

La muerte todo lo pierde.

La fortuna todo lo gana.

Otras veces se jugaban las aleluyas a la taba, al gua (canicas), a los güitos (huesos de albaricoque), al peón, a cara y cruz, etc., cuando no se disponía del pliego de la lotería, que por cierto había muchos modelos, siendo el más gracioso aquel de figuras que a su vez también contribuía a ilustrar:

*El caballero tragón
sólo puede ganar una,
porque tiene indigestión.*

Otro ejemplo de juego y enseñanza es la Lotería alfabética.

Interés pedagógico.

Por el esbozo de clasificación temática que hemos apuntado, puede verse que no hay tema de interés que no haya sido recogido en pliegos de aleluyas, siendo

de admirar cómo ordenadamente han desarrollado sus autores este trabajo de divulgación en las 48 estampas que generalmente las forman. Iníciase esta cultura popular a través del *abecedario*, en el que las letras están formadas por figuras de animales y cosas que al niño le llaman la atención y le estimulan rápidamente para aprenderlas; no hay que decir que estos pliegos son mudos en su mayoría; otros tienen leyendas para explicárselas al niño. Conocidas las letras, puede aprender el niño su reunión en sílabas y palabras en el pliego silabario, que tiene estampadas figuras u objetos, y en su pie, en letras grandes, el significado O-SO, TI-GRE, etcétera.

La formación moral y cristiana principiase con aleluyas tan expresivas como el Padre Nuestro, la Salve, la letanía a la Virgen, y avanzando en la cultura religiosa, "La Historia Sagrada", "La Pasión del Señor", y vidas de santos tan populares en Madrid como San Antonio, la Beata Mariana y la del patrón de la Villa y Corte San Isidro Labrador; de éste hay diferentes modelos:

*Este santo milagroso
nació en la Villa del Oso.*

*Las aves alimentaba
con el trigo que llevaba.*

Ejemplares son aquellas aleluyas cuya idea es el premio a la virtud y el castigo que en esta vida tiene el vicioso.

*Por modosa y aplicada
es en la escuela premiada.
(Vida de la criada buena.)*

*Y sola, ¡oh suerte fatal,
perece en un hospital!
(Vida de la criada mala.)*

Ilustran al niño en otros pliegos de los dioses paganos:

*Creó la Mitología,
dioses de su fantasía.*

Y de la Historia nacional y universal, en muy repetidos pliegos:

1. *De la patria en la memoria
conviene tener la historia.*
7. *Es Ataulfo el primer rey
que pone en España ley.*
11. *Pelayo empieza con maña
la restauración de España.*
20. *Debemos muy sabias leyes
a los Católicos Reyes.*

24. *Llama España la atención
con el mundo de Colón.*
35. *Nuestra Armada, allá en Lepanto,
llenó a los turcos de espanto.*
42. *Protege Carlos Tercero
la marina con esmero.*
48. *España su dicha funda
con Doña Isabel Segunda.*

(Historia de España hasta 1844.)

Obras de literatura universal están magníficamente resumidas en pliegos de aleluyas, como la "Historia de Fausto y Margarita", de Goethe, y nuestro "Quijote" de Miguel de Cervantes. En biografías de poetas apréciase cuantos datos contiene la de D. Pedro Calderón de la Barca:

3. *Nació el año mil seiscientos
el mayor de los portentos.*
4. *Cierta tarde al chiquitín
bautizan en San Martín.*
6. *Halla educación cabal
en el colegio Imperial.*
7. *De allí su genio le arranca
y le lleva a Salamanca.*
9. *Todavía es un chicuelo
cuando hizo "El carro del cielo".*
19. *Escribe con gran empeño
su obra "La vida es sueño".*
34. *Buscando paz y ventura
decide meterse cura.*
41. *Cuando los ochenta frisa
escribe "El hado y divisa".*

Las costumbres, fiestas populares y tradiciones, especialmente en las ciudades de Valencia, Barcelona y Madrid, pueden seguirse a través de las aleluyas. En el Museo Municipal de Madrid consérvanse significativos pliegos referentes a la capital: "Los infiernos de Madrid", "Percances de Madrid", "Los pobres de Madrid", "Escenas matritenses". Estas dibujadas por Ortego y quizá escritas por Mesonero Romanos:

*Por más que esté prohibido
que un coche vaya corriendo,
ello es que sigue cogiendo
al viejo y al aturdido.*

*Dios te libre, en Carnaval,
de encontrar la estudiantina,
porque deja la ladina
tu bolsillo sin un real.*

*Todos estos que aquí ves
y más que bajan a pares,
no vienen al Manzanares
más que a lavarse los pies.*

La psicología de los pueblos, reflejada en las costumbres, es producto de la biotipología de sus individuos adaptada a las condiciones geográficas.

*Buen castellano viejo,
sufro siempre y no me quejo.*

*De su ganado al amor
vive el extremeño pastor.
(Tipos y trajes.)*

Las ciencias naturales tienen magnífica representación auquera. En los pareados se destacan cualidades reales y fabulosas de los animales.

*La urraca, astuta y ladrona,
lo que roba lo amontona.*

*El buitre siempre está alerta
en busca de carne muerta.*

*El pavo indiano no vuela,
pero es bueno en la cazuela.*

Y para no hacer interminable esta relación cultural de las aleluyas, terminamos con una referencia sobre la medicina. Ciertamente que ya no tienen valor efectivo los consejos y reglas que se encuentran en los pliegos, mas no deja de interesar al etnógrafo los medios de curación en otras épocas. Véase en "El médico de sí mismo":

Viruela.

*En todo su período el virolento
las infusiones de borraja y tila
dar solamente la experiencia estila
y la dieta mayor es salvamento.*

Ictericia.

*Campestre distracción y melodía
de música instrumento en ejercicio,
siempre se vieron ser del ictiricio
la cura radical y la alegría.*

Alusiones a la Medicina las encontramos constantemente en los pliegos de aleluyas.

*El pobre alivia su mal
siempre en el santo hospital.*
(Silabario pintoresco.)

*Tal desarreglo en verdad
le cuesta una enfermedad.*

*Un médico generoso
le visita cariñoso.*
(Vida del calavera.)

*Una aguda pulmonía
marca su postrero día.*
(Vida de Calderón de la Barca.)

También la sátira se aguzó con los médicos y boticarios; de uno de éstos dicen unas aleluyas que mal disimulan el nombre propio: "Historia del doctor Barrido":

*Y con bombos terroríficos
anuncia sus específicos.*

*Y a probar sus resultados
acuden los desahuciados.*

*Hoy en día, el que se muere,
según él, es porque quiere.*

*La cosa que con más gozo
ve en su botica es un pozo.*

Pasado, presente y futuro.

La importancia recreativa y el valor pedagógico de las aleluyas es indudable, por ambas razones; su interés en el folklore infantil es extraordinario y explica la profusión de pliegos que se han impreso durante muchas generaciones, y principalmente en el siglo XIX.

Hoy las aleluyas, como tales pliegos típicos, han decaído muchísimo; los periódicos infantiles las han sustituido; en ellos hay también historietas, mas carecen de la ingenuidad y enseñanza que proporcionaban las antiguas aleluyas; son episodios bélicos o policíacos la mayoría de las veces, y cuya censura había de hacerse con más rigor.

Mas si como tal expresión folklórica están en desuso, no lo están en cuanto a su aplicación, especialmente en Medicina, para divulgar consejos sanitarios. El doctor Verdes Montenegro, en 1909, publicó las primeras sobre "La lucha antituberculosa", y ejemplo actual es el saludísimo pliego de "Aleluyas de higiene general", dedicado a los niños de escuelas públicas, que compuso el doctor Julio Bravo, jefe de Propaganda de la Dirección de Sanidad:

*Dos buenos amigos son
siempre el agua y el jabón.*

*Tanto como la comida
dan el sol y el aire vida.*

*Si se te cansa la vista
que te vea el oculista.*

En el futuro, esta aplicación divulgadora de la Medicina o de consejos de otro tipo, así como de propaganda comercial, serán motivo de estímulo para componer más artísticas aleluyas que vuelvan a ilustrar y a divertir a los niños y a los mayores.

Así lo pienso, aniñando mi espíritu al escribir estas líneas, recordando con emoción tiempos infantiles, felices, en que nuestra alma vibraba de alegría al oír desde lejos el pregón gratísimo:

¡Aleluyas finas..., aleluyas!

LOTERÍA PARA LOS NIÑOS

Con los trajes de todas las provincias de España y número de habitantes que tiene cada capital.



Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



Alava, cobra 1.
Tiene 18,710 habit.



Albacete, paga 2.
Tiene 16,607 habit.



Alicante, cobra 4.
Tiene 27,550 habit.



Almería, cobra 3.
Tiene 27,036 habit.



Avila, paga 20.
Tiene 6,606 habit.



Badajoz, cobra 2.
Tiene 22,195 habit.



Barcelona, cobra 20.
Tiene 183,787 habit.



Burgos, cobra 3.
Tiene 26,086 h.



Cáceres, paga 3.
Tiene 14,795 h.



Cádiz, cobra 6.
Tiene 70,811 h.



Canarias, paga 4.
Tiene 13,228 h.



Castellón, cobra 2.
Tiene 19,945 h.



Ciudad-Real, paga 5.
Tiene 10,159 h.



Córdoba, cobra 4.
Tiene 42,909 h.



Coruña, cobra 3.
Tiene 27,364 h.



Cuenca, paga 10.
Tiene 7,610 h.



Gerona, paga 3.
Tiene 14,615 h.



Granada, cobra 5.
Tiene 68,743 h.



Guadalajara, paga 12.
Tiene 6,680 h.



Guipúzcoa, paga 2.
Tiene 15,911 h.



Huelva, paga 8.
Tiene 8,519 h.



Huesca, paga 6.
Tiene 10,069 h.



Jaen, cobra 2.
Tiene 21,520 h.



Leon, paga 6.
Tiene 10,040 h.



Lérida, cobra 2.
Tiene 19,627 h.



Logroño, paga 4.
Tiene 11,239 h.



Lugo, cobra 2.
Tiene 21,314 h.



Madrid, lo cobra todo.
Tiene 281,170 h.



Málaga, cobra 8.
Tiene 94,293 h.



Mallorca, cobra 5.
Tiene 51,871 h.



Murcia, cobra 6.
Tiene 89,314 h.



Navarra, cobra 3.
Tiene 22,702 h.



Orense, paga 5.
Tiene 11,012 h.



Oviedo, cobra 3.
Tiene 26,473 h.



Palencia, paga 4.
Tiene 12,811 h.



Pontevedra, paga 15.
Tiene 6,623 h.



Salamanca, paga 3.
Tiene 15,213 h.



Santander, cobra 4.
Tiene 28,907 h.



Segovia, paga 5.
Tiene 10,339 h.



Sevilla, cobra 15.
Tiene 112,529 h.



Soria, lo pierdo todo.
Tiene 5,603 h.



Tarragona, cobra 1.
Tiene 18,943 h.



Teruel, paga 8.
Tiene 9,509 h.



Toledo, paga 2.
Tiene 17,275 h.



Valencia, cobra 10.
Tiene 106,435 h.



Valladolid, cobra 4.
Tiene 41,943 h.



Vizcaya, paga 1.
Tiene 17,923 h.



Zamora, paga 4.
Tiene 13,025 h.



Zaragoza, cobra 5.
Tiene 63,399 h.

INSTRUCCION PARA JUGARLA.—Una vez cortadas las 49 figuras que tiene este pliego, se doblan y colocan en una caja ó en una gorra, moviéndolas para que se mezclen. Luego se forma un fondo de alcuylas entre los que hayan de jugar, poniendo á partes iguales. Cada uno saca una de la caja y cobra ó paga al fondo lo que dice el letrero de la misma.

Núm. 56.

LA MITOLOGIA PARA LOS NIÑOS.



Adoraron los gentiles dioses y diosas a miles.



Cruel, viejo y taciturno le pintan al dios SATURNO.



CÍBERES, la fortaleza simboliza y la pureza.



De los dioses el primero es JUPITER justiciero.



En CERES la agricultura tiene diosa de hermosura.



Ardiente pasión inspira de APOLLO la dulce lira.



A CLIO cabe la gloria de presidir en la historia.



A PALLAS se confía la heroica poesia.



Preside ERATO graciosa la poesia amorosa.



EUTERPE encantadora de la musica es señora.



Dithyrambus la tragedia tiene a su cargo MELPOMENE.



CALIOPE con su ciencia es Musa de la elocuencia.



El verso TALIA mide, y la comedia preside.



Proteccion de diosa alcanza en TERPSICORE la danza.



Acertadamente guia URANIA la astro nomia.



DIANA, casta doncella, es diosa discreta y bella.



ES VENUS de diosas diosa, de todas la mas hermosa.



Es en el culto pagano el dios del fuego, VULCANO.



MINERVA, con gran poder, es la diosa del saber.



El dios invencible MARTE guia de la guerra el arte.



NEPTUNO sabe ordenar el vasta imperio del mar.



El dios MERCURIO, sin trono, es del comercio patrono.



En el mundo domina PLUTON junto a PROSERPINA.



BACCO con poder divino es el protector del vino.



Del corazón es señor CUPIDO, dios del amor.



HESTIA fue por su virtud diosa de la juventud.



La FORTUNA belidosa recibe culto de diosa.



Inventor del calendario fue QUIRON o el SAGITARIO.



En el mar fueron encanto las SIRENAS con su canto.



De todo viviente dueño es MORFEO, dios del sueño.



PROMETEO es castigado por Júpiter irritado.



A ANDROMEDA, PERSEO, libra del monstruo mas feo.



HERCULES el invencible fue poderoso y temible.



EURIDICE fué amante, esposa fiel y constante.



En Grecia la FAMA era de los dioses mensajera.



En el alto Firmamento la JUSTICIA tiene asiento.



La LIBERTAD diosa era de figura altiva y fiera.



La VICTORIA el mundo entero corre con vuelo ligero.



Tambien culto de deidad tiene la FIDELIDAD.



Pueblos que gentiles fueron al PELOO culto le dieron.



Quien los vicios diviniza a la ENVIDIA simboliza.



El culto se hizo honra en dar culto a la VERDAD.



En DISCORDIA malparada del cielo fue desechado.



El numen llamado PTAH un dios del Egipto fué.



Señor creador se llama el dios de la India, BRAHMA.



Tiene en la India poder RAMBLA, diosa del placer.



El dios ODIN gobernaba la nacion Escandinava.



En la mejuana tierra TEIYO fue dios de la guerra.

FÁBULAS DE ESOPHO.



1. Con su saber sin igual Esopo se hizo famoso.



2. A Janto, con su argumento Esopo dejó contento.



3. Falsamente es acusado, y a muerte es sentenciado.



4. Una Margarita halló un gallo, y la despreció.



5. Roba un Cerdo a un cocinero, una leña ligero.



6. Las abejas han reído, a este Oso tan temido.



7. Junto un pozo se durmio, la Fortuna le libro.



8. Al Aguilá la Corneja, muy prudente le aconseja.



9. Voraz un Lobo rastroero quiere engañar a un Cordero.



10. Perdió el Perro su tajada por su ambición estremada.



11. La Grulla a un Lobo curo, mas no se lo agradeció.



12. A una Culebra amparo y en pago contra él volvió.



13. Roba un Aguilá codiciosa sus hijos a la Raposa.



14. Engaña con voz inocosa a su Cuervo, la Raposa.



15. Pide a su madre un Milano ruegue al cielo que este sano.



16. Aconsejan las Golondrias a las Aves sus vecinas.



17. Fue el Perro desprecia al que coguñarle quería.



18. A la Puera el Lobo quería serbiria cuando paria.



19. A un Cabrito cierto dia un Lobo engañar quería.



20. Se vistió de Pavo Real un Grajo, mas le fue mal.



21. Tanto una Raba se inchó que al último rebentó.



22. Disputan manos y biente y lo pago este paciente.



23. Una Monja sin cola pedía un cacho a la Zorra.



24. La Zorra en vano se agura y rogar las uvas procura.



25. Un Muño a un Lobo Feroz, le dio muerte de una coz.



26. Ladinando un Perro envidioso a todos quita el reposo.



27. De un León la Raposa se guarda muy cauteloso.



28. A un Zorro un Chibro libro y el en el pozo quedo.



29. Con la red sacó mas Peces, que con música otras veces.



30. Con dardias intenciones caza el Gato los Ratones.



31. La madre al hijo prendio porque muy mal le educó.



32. Pico a un cazador la Hormiga y así liberto a su amiga.



33. Le cuida con tanto agrado que su pelo le ban dejó.



34. La Tortuga vanidosa tuvo muerte desastrosa.



35. Linda cola es la del Pavo mas de la tierra es esclavo.



36. Un Pez de engañar trato, al hombre que le pescó.



37. Vistió el Burro de Leno y llevo buena lección.



38. Siempre encontrara el ladroo otro de peor condiccion.



39. A su hijo la monja le hace una Besterita.



40. El Leon convidó al llano a la Cebra pero en vano.



41. El Escarabajo despreciado del Aguilá se ha vengado.



42. Paso este Gallo mal rato puesto en las uñas del Gato.



43. Un Perrito mal criado todo lo trae heredado.



44. Quiso el Asno ser cortés pero le salió al revés.



45. Un Lobo se enamora de una mujer que cuculló.



46. Mató el Gallo la criada y perdió mas la criada.



47. Pide un Ciervo muy cortés a un Lobo sirva de juez.



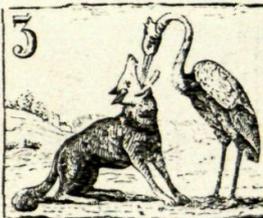
48. Llama ese vieja a la muerte, que alive su mala suerte.



1
ESOPPO EN SU VARIEDAD
DE FÁBULAS INGENIOSAS,
SUPO REUNIR DOS COSAS:
RECREO Y MORALIDAD.



2
Un raton agradecido
á un favor de otra ocasion,
la vida salvó á un leon.
El hacer bien no es perdido.



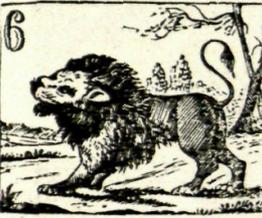
3
A un lobo, de trance fiero
cierta cigüeña libró:
y qué pago recibió?
El que siempre dá el grosero.



4
Apuró de una cigüeña
una rana el sufrimiento,
y otra sirvió de escarmiento.
Algo la experiencia enseña.



5
Queriendo un lobo sin juicio
preciarse de curandero,
halló el pago, el majadero
del que ejerce ageno oficio.



6
Un mosquito en lid estraña,
con su punzante aguijon
dejó vencido á un leon.
Mas que fuerza puede maña.



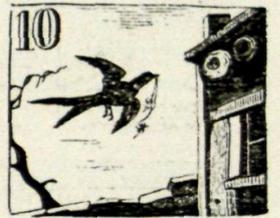
7
A un mochuelo, con rigor
un águila reprehendia
los vicios que ella tenia.
Siempre yerra el que es menor.



8
A cierto mono un delfin
salvó la vida engañado,
mas luego, de su pecado
tuvo el mono el triste fin.



9
Un grajo, de orgullo lleno,
de pavo-real se vistió,
y el desengaño sufrió
del que se apropia lo ageno.



10
Por huir la golondrina
de los lazos y las redes,
hizo el nido en las paredes.
Quien es previsor, atina.



11
Labrar en unas colmenas
ciertos zánganos querian,
porque necios pretendian
medrar con glorias ajenas.



12
Una liebre muy corrida
á una tortuga envidiaba,
viendo cuán dulce llevaba
sin sobresaltos la vida.



13
Corrió una liebre asustada,
y á unas ranas dió temor.
La suerte adversa es menor,
si es con otra comparada.



14
Como un fiero tiburon
á un camello le asustaban
unos palos que nadaban,
¡Cuánta puede la ilusion!



15
Un raton hambriento muerde
una caracola dura...
Y logró comer? Locura!
Quien nada tiene no pierde.



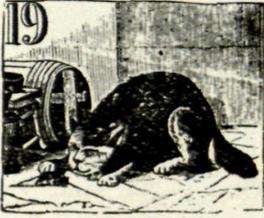
16
De sus astas orgulloso
sus feos pies maldecia
un ciervo, que preferia
lo bello á lo provechoso.



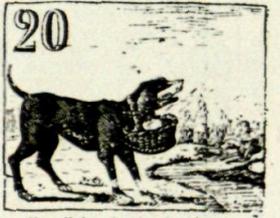
17
Un borrico y un leon
á cazar salieron juntos:
hizo el leon los difuntos;
el burro hizo... el sanfarron.



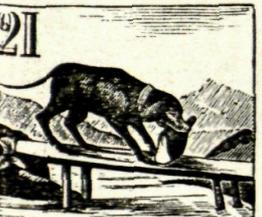
18
A un jovencillo cangrejo
su madre le hizo apreciar
cuanto se debe fiar
en la experiencia de un viejo.



19
Un raton sin esperiencia,
del bello exterior de un gato
se enamoró. Al insensato,
cuál le engañó la apariencia!



20
Una liebre haciendo alarde
de su valor desusado,
insultó á un perro cargado.
Siempre insulta el mas cobardo.



21
Su imágen, á un perro ansioso
le hizo su presa soltar.
Es de necios el dejar
lo cierto por lo dudoso.



22
Cien ratones dulces gustos
disfrutaban á placer;
mas tuvieron que correr...
No hay bien gozado con sustos.



23
Cierta zorra engañador
á un gallo quiso hacer daño
mas este volvió el engaño.
A un picaro otro mayor.



24
Una zorra de un abismo
logra salir, aunque advierte
que á un chivo causa la muerte.
¡Cuánto puede el egoismo!



25
Llevando esponjas y sal
dos mulos pasan un vado:
el de esponjas quedó ahogado.
Creyendo un bien halló un mal.



26
Cierta zorra con primor
á un cuervo le quitó un queso.
Un adulador travieso,
es el amigo peor.



27
Una zorra con engaño
á una cigüeña trató:
pero luego esta volvió
contra la maldada el daño.



28
La cigarra el tiempo ocioso
llegó el dia que lloró;
y de la hormiga aprendió,
queno es pobre el laborioso.



29
Dijo un lobo á un corderillo:
dañoso es beber y andar.
Y él dice: Es sano aguardar
que me claves el colmillo?



30
De leon un burro audaz
vestido, pasó por cierto;
mas luego fue descubierta.
No infunde riencia el disfraz.



Es curiosa y divertida de D. Quijote la vida.



Con el barbero y el cura disputa ya en su locura.



Con recios golpes de espada prueba la dura celada.



Continuando sus locuras sale en busca de aventuras.



Cuando verli no podia registran su libreria.



Por el mismo mesonero es armado caballero.



Por la celada con maña bebe el agua en una caña.



De un mercader el criado á D. Quijote ha tirado.



De escudero á Sancho Panza recibe con confianza.



A unos molinos de viento embiste con ardimiento.



De Maritornes prendado es D. Quijote aporreado.



Como un pelele tomado es el buen Sancho manteado.



Ataca ciego á un rebaño produciendo mucho daño.



Caminando por un prado por Cardenio es maltratado.



De Du'cinea en la ausencia se pone a hacer penitencia



Dorotea es descubierta cuando la juzgaban muerta



D. Quijote por princesa la toma, y sus plantas besa.



A unos pellejos vacios embiste con grandes brios



Un mozo de mulas canta de su amor la empresa santa.



A D. Quijote colgado de una ventana hañ dejado.



La bacía, el yelmo fino disputa ser de Mambrino.



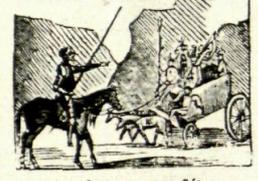
Es D. Quijote encantado y en una jaula encerrado.



El valiente campeon dispersa una procesion.



Creyendo ser Dulcinea ante una moza se apea.



A toda una compañía de cómicos, desafia.



A un leon enfurecido sin temor ha acometido.



Asisten sin gran empacho á las bodas de Camacho.



De Montesinos la cuéva á recorrer solo, prueba.



Hiere D. Quijote fiero á un pobre útiriteño.



Quiete con Sancho embarcarse con gran peligro de ahogarse.



Del molino los eriaños los sacan ya medio ahogados.



Tan vergonzosa caída solo á la cincha es debida.



Monta Sancho con su dueño el caballo clavileño.



De una isla gobernador hace á Sancho su señor.



Unos toros le acometen y su vida comprometen



Duérnese Sancho cansado y su Rucio le es hurtado.



Cuando en Barcelona entraron los muchachos le silvaron.



A D. Quijote enseñada es la cabeza encantada.



A su pueblo al fin regresa porque la edad ya le pesa.



Una corta enfermedad le lleva a la eternidad

(Núm. 39.)

D. JUAN TENORIO O EL CONVIDADO DE PIEDRA.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona



Solo á Tenorio no arredra un Convidado de Piedra.



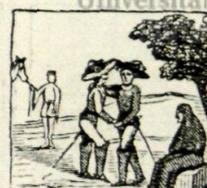
Juan Tenorio en orfandad halló en un fraile piedad.



Cárlos Quinto emperador, dió á Tenorio grande honor.



Vino á Madrid, de Granada, con una dama tapada.



Encontró por caso extraño su mas amigo Avedaño.



Supo su dicha cercana por boca de una gitana.



Escucha con gran dolor quehay estorbos á su amor.



Nuevo amor en ei despertar una hermosura encubierta.



Se abrasa por la tal dama, que Magdalena se llama.



Despues de dulces amores encuentra estragos y horrores.



Entre flores descifrado, es de una dama citado.



Tambien de un comendador hace á la hija el amor.



De asesinato á traicion le acusa la inquisicion.



A Magdalena, amoroso, la da palabra de esposo.



Una noche, descuidado, es preso y acochillado.



Despues de larga prision salió de la inquisicion.



El inquisidor murió y sus bienes le dejó.



Con Pedro Avedaño fué á ver un auto de fé.



Loco de amores, delira por la granadina Elvira.



No encontrado á Magdalena, que se la busquen ordena.



Da Tenorio una funcion con soberbia ostentacion.



Despues de bailando con el, sufre un desmayo cruel.



Una noche fués le cita, porque hablarle necesita.



El, presuroso y contento se introduce en su aposento.



Le ruega el comendador que le libre de un traidor.



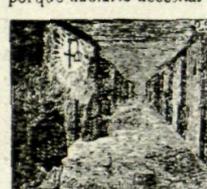
Prendada una mora del manda entregarle un papel.



Quiere matarle Avedaño con desventaja y engaño.



Tenorio, diestro y valiente, busca el peligro de frente.



Tras una nueva aventura le conduce una hermosura.



Provoca y siente su ira el escudero de Elvira.



Elvira sufre, recela, y al fin su amor le revela.



A ver á la mora llega y su enemigo se entrega.



Al fin con su espada alcanza en Avedaño venganza.



Vuelve á ver á la tapala y encuentra con la criada.



Sabe que manchó su mano, siendo Avedaño su hermano.



Besca en Sevilla repos y se hace sospechoso.



Volviendo á salir á luz, asombra al pueblo andaluz.



Alevosa mano a lnes la dejó muerta á sus pies.



Con frenético furor da muerte al comenta lor



No nbrar á Tenorio, aterra en el mar como en la tierra.



Era su bello ideal una conquista oriental.



Disfruta con su adorada en Venecia una relada.



Entra en Argel mal herido, habiendo sido vencido.



Supo cuando no pensaba, dónde Magdalena estaba.



Cuando á sacarla se allana descubre que era su hermana.



Convida al comendador para probar su valor.



Le acusan sus desaciertos en el festin de los muertos.



Con la penitencia austera pone fin á su carrera.

HISTORIA DE NAPOLEON III, EX-EMPERADOR DE LOS FRANCESES.



De hombres grandes la memoria es de las naciones gloria.



Con arte la historia quiero de Napoleon tercero.



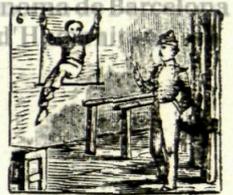
Debe a la Francia sus dias naciendo en las Tullerias.



El emperador, padrino es de su ilustre sobrino



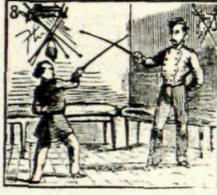
Con juicio y aplicacion recibe su educacion.



Es en la gimnasia diestro tanto como su maestro.



Con facil inteligencia va progresando en la ciencia



En la esgrima se ejercita y su destreza acredita.



Animoso y buen jinete ser buen militar promete.



No encuentra competidor siendo diestro nadador.



En Suiza empieza a dar pruebas de gran militar.



Para ingeniero estudiando, va su ciencia completando.



Siendo artillero entendido, es militar distinguido.



Vuelve a Francia, estando ausente y entrar no se le consiente.



Subleva los aldeanos de los estados romanos.



Le asiste, enfermo en Ancona, su misma madre en persona.



Hijo y madre, disfrazados, logran verse en Francia entrados.



El gobierno los destierra y salen para Inglaterra.



Entra con la guarnicion de Estrasburgo en coalicion.



De Estrasburgo alza la gente y de ella se pone al frente.



Es con su sequito entero derrotado y prisionero.



Va, de Francia desterrado, para América embarcado.



A su madre asiste atento en el último momento.



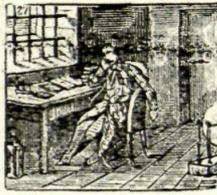
Trata en Londres con constancia de nueva invasion a Francia.



Entra en Belofia aclamado por el pueblo entusiasmado.



Fracasando la intencion, de nuevo el rey le aprisiona.



Seguro encierro le dan en el castillo de Ham.



De sus guardias a la faz, escapa con un disfraz.



Hecha la revolucion, va a Paris sin dilacion.



Voto de los influyentes, tiene en las Constituyentes.



La republica a su frente le pone de presidente.



Promulga y da a su nacion la nueva Constitucion.



Es por un golpe de Estado emperador proclamado.



Con Eugenia se casa, de ilustre española casa.



Nace el principe imperial con aplauso general.



Un atrevido homicida atenta contra su vida.



Unio con Inglaterra declara a Rusia la guerra.



A que el ruso huido sea va su ejercito a Crimea.



La paz se hace a su deseo en un Congreso europeo.



De la Italia protector, marcha contra el opresor.



Triunfa en batalla sangrienta en el puente de Magenta.



Venciendo, fija el destino del austriaco en Solferino.



Con su contrario se avista en amistosa entrevista.



Hace una paz firme y franca con el Austria en Villafranca.



De Francia en la capital hace su entrada triunfal.



A la Argelia va despues y muy respetado es.



En Chalons son singulares sus maniobras militares.



El imperio barocio pero su ambicion le hundo.



Entre juegos placenteros pasan los años primeros.



El Pinto, Pinto, en verdad es juego de tierna edad.



El Peon, bien entendido, es un juego divertido.



Es preciso en la Peiota saberla dar cuando bota.



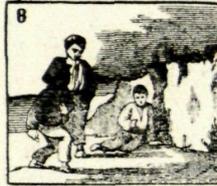
Hace a las niñas gozar el ver el Aro rodar.



Juegan saltando el Cordon los niños con afición.



A la Comba, como ves, juegan por lo menos tres.



El Chisto requiere maña para hacer caer la caña.



Es la Toña peligrosa, diversion poco graciosa.



Anda el Volante con arte cruzando de parte a parte.



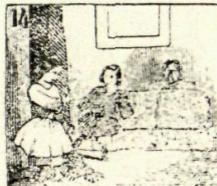
No sea lerdo el que juega a la Gallinita ciega.



El Botiche, cierto, es juego de mucho tino y sosiego.



Aiza la Cometa el vuelo, llegando a tocar al cielo.



Los que al Escondite juegan, al mas diestro se la pegan.



En la Rayuela, destreza debe tener el que empieza.



El juego del Moscardon es de mucha diversion.



A las Cuatro-esquinas gana quien mas en correr se afana.



Los muchachos mas traviesos juegan al Quebranta-huesos.



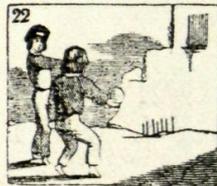
Es en el Murro vencido quien es menos atrevido.



Al Cucaaron, el vendado para si no es despejado.



Los Zancos a grande altura, mas que juego es traesura.



En los Bolos, la jugana hace la bola impulsada.



Quiere el Columpio firmeza en las manos y cabeza.



El Toro siempre depara movimiento y algaraza.



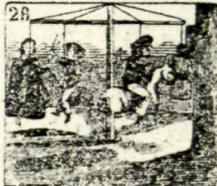
Eliguir a la Cucaña mas que fuerza quiere maña.



Anda la China la rueda, y entre dos manos se queda.



Es en Carmona maestro quien es en tirar mas diestro.



El juego de la Sortija es de punteria fija.



Regocijo siempre alcanza el juego de la Balanza.



En el Tego, los que juegan, ganan cuando al punto llegan.



Para jugar al Nabero es preciso andar lijero.



Ni destreza ni donaire quiere la Pelota de aire.



La Rueda, con sus cauciones alegra los corazones.



Es fuerza, jugando al Lobo, no ser pesado ni bobo.



El Calienta-manos es tan sencillo como ves.



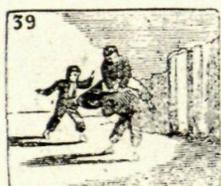
Juegan al San-sereni las niñas así, así.



La Viejezia es un juego que una niña aprende luego.



Lo que para reir y sin hablar.



No sea en saltar escaso el niño que juegue al Paso.



Las niñas que juicio tienen, con Muñecas se entretienen.



A los niños da alegría ver la Fantasmagoria.



Braque lijero y bien alto aquel que jugare al Salto.



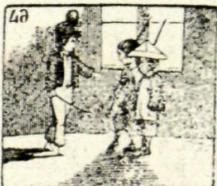
Es la Peenza cantora, muy ligera bailadora.



Vale una niña un tesoro jugando a la Cinta de oro.



A-la-imon, van cantando las del uno y otro bando.



Los muchachos pequeños juegan a los Soldaditos.



Hacen el Monno, andando dos niñas casi volando.



Tras el dia bullicioso, viene a la noche el reposo.



JUEGOS DE LA INFANCIA:--SEGUNDA PARTE.



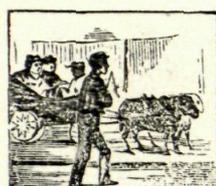
1 HAY EN LA PRIMERA EDAD DE JUEGOS GRAN VARIEDAD.



2 Banderas y sonajeros son sus juguetes primeros.



3 Corriendo con loco afan tras de la pelota van.



4 Van en coches muy bonitos tirados por corderitos.



5 En una escoba montado corre por casa agitado.



6 Es su mejor diversion un caballo de carten.



7 Hacen el ara rodar corriendo sin descansar.



8 Saltar la cuerda es cansado si es muy poco practicado.



9 Mucha alegria les causa el columpiarse con pausa.



10 A la comba bulliciosa juegan las niñas hermosas.



11 Al molino placenteras jiran niñas muy ligeras.



12 Al volante con anhelo juegan sin que caiga al suelo.



13 Con globos de gas contentos corre de penas esentos.



14 Hacen de papel barquitos y cajas y pajaritos.



15 En el suelo los soldados de plomo, ponen formados.



16 Imitan a los soldados varios chiquillos formados.



17 Hacen sonar cornetillas, tambores y campanillas.



18 Hacen de iglesia funciones é improvisan procesiones.



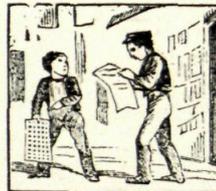
19 Victimias de los chiquillos son los pobres pajarillos.



20 Los muñecos dislocados hacen bailar agitados.



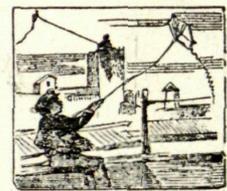
21 Las cuatro esquinas es juego de mucho desasosiego.



22 Juegan á las aleluyas cada uno con las suyas.



23 Forman un corro y cantando van alrededor andando.



24 Ven con placer elevada una cometa pintada.



25 Juegan al caliente manos sin duelo, cual veteranos.



26 Es diversion muy sencilla jugar á la sortijilla.



27 Pinto, pinto, g rgorito, es un juego muy bonito.



28 Al escondite afanosos juegan los niños gozosos.



29 A la gallinita ciega con gusto el discreto juega.



30 Es un juego muy ligero. sin duda alguna el nabero.



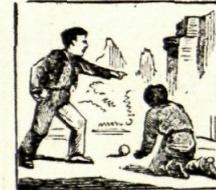
31 Mucho el grillo les encanta cuando en la jaulita canta.



32 Cuando salen de la escuela juegan mucho á la rayuela.



33 Al marro es bueno jugar en invierno á no dudar.



34 Los chicos cuando están solos juegan con afan los bolos.



35 Se reunen los chiquillos y juegan á los novillos.



36 El juego que ves aqui es el de san serenit.



37 Sienten gozosa impresion al ver bailar al peon.



38 A los moros y cristianos juegan los chicos ufanos.



39 A justicias y ladrones juegan en dos pelones.



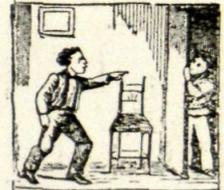
40 El paso quiere en verdad muchisima agilidad.



41 Tres en raya es diversion de mucha penetracion.



42 Todo aquel que juega mucho á la toña, no es muy ducho.



43 Los chicos poco deseo demuestran por el te veo.



44 Cantan bonita cancion al juego de á la limon.



45 Es un juego de paciencia las balas, no de esperiencia.



46 Si acaso mal humor tienen con estampas se entretienen.



47 Es el juego favorito de los adultos, el chito.



48 Ya en la edad de la razon militan con reflexion.

DIVERSOS TIPOS Y TRA.

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca de Humanitats



1 Hermoso como un sol, es el antiguo Español.



2 Del antiguo Manolo, he aquí un ejemplar solo.



3 Apuesto, galán y en jarras, eres Andalúz, no marras.



4 Nacido en terreno sano, sano es también el Murciano.



5 En lo áspero de las peñas, el Asturiano saca leñas.



6 De su ganado al amor, vive el Extremeño pastor.



7 El Navarro bravo y fuerte, lucha varonil con su suerte.



8 En rieneña tierra nacido, es el Valenciano alegre y divertido.



9 Constante, sufrido, valeroso, nunca cede el Aragonés brioso.



10 Charro nací, no desbarro, y por eso visto a lo Charro.



11 Este que aquí ves, es un buen Montañés.



12 Buen Castellano viejo, sufro siempre y no me quejo.



13 El Gallego laborioso, trabaja sin reposo.



14 Trabajador constante el Catalán busca la fortuna con afán.



15 El Mallorquín honrado y bueno es en la desgracia sereno.



16 Sobrio el Vizcaíno, nunca abusa del vino.



17 Nacidos en tierra de León, buenos los Moragalés son.



18 Este se honra, no abusa, es un magnate Ruso.



19 Este del holgado gabán, es un antiguo Alemán.



20 Este arrogante Tenorio, es un Francés del Directorio.



21 Este con tal aire de taca es un señor Austriaco.



22 Este de aire tan fino es un Salomangüeso.



23 Este que a luz saca, es un buen Polaco.



24 Este que tiende la mano es un militar Prusiano.



25 Del antiguo Portugués, he aquí un señor principal.



26 Este de bigote tan fino, es un personaje Chino.



27 Del Fenicio de la antigüedad, este es la personalidad.



28 Este que veis aquí, es un rico Marroquí.



29 Aunque sin un tesoro, este es un magnate Moro.



30 Bien su figura dice, que es Indio este infelice.



31 Húngaro soy, como veis, si mi patria conocéis.



32 De Roma ciudadano, fué en tiempo lejano.



33 Griego de la antigüedad, es esta inabundancia.



34 Este Furco adalid, esta pronto siempre a la lid.



35 En tiempo de Romano famoso, fué este Guerrero Romano.



36 He aquí un Indio Aragonés, tan valiente como burlesco.



37 Este fiero campeón, es un guerrero Borgoñón.



38 Muestra, sencilla, de los Terceros de Castilla.



39 El antiguo Breton Hero, era valiente y ligero.



40 Persa es este adalid, y valiente como el Cid.



41 El Franco guerrero, fué en la lid el primero.



42 El Lombardo combatía, donde mas cuenta le tenía.



43 Según no era de mando, este Guerrero Normando.



44 Esta opuesta doncella, es una India bella.



45 Este que vino en mano, es un Indio Mexicano.



46 Este tan dispuesto a matar, es un fiero Alagator.



47 Este con tan poco vestido, es Indio en el Perú nacido.



48 Del tiempo del Imperio, es de Roma un guerrero.



1
VIDA DE LOS ANIMALES
Né aqui de los animales
costumbres originales.



2
Este sapo encopetado
se las echa de bacendado



3
Borracho el tal elefante
se ponía a cada instante



4
Por su valor y ardimiento
de cabo pasó a sargento.



5
Un hipopotamo fiero
brinda al amormas sincero



6
A una dama enamorar
piensa despues de bailar



7
A la tortuga enseñando
se pasa la vida bolgando.



8
Este otro del organillo
va llenando su bolsillo



9
De un teatro secundario
es el primer empresario.



10
De arañas la compañía
servicio de plaza hacia.



11
Esta señora elegante
se contemplaba el semblante



12
A esta gatita un gatito
le ha regalado un manguito



13
Luego la muy pizpireta
se vio amada, y fue coqueta



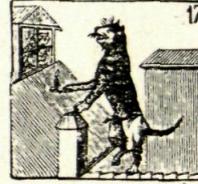
14
Entre el bien y el mal situada
elige el mal lá cuitada.



15
Un ave depaso ha sido
para correo elegido.



16
Mientras almuerza su amor
canta un aria un ruiseñor



17
A su dueño idolatrado
vé una gata en el tejado.



18
Una ochentona marica
a sus nietas mortifica



19
A todo ha de hincar el diente
el cocinero insolente.



20
Un sabio naturalista
pasa a las plantas revista.



21
La pobre madre aburrida
era por feliz tenida.



22
La que con viberon cria
en vez de madre es arpia



23
Un langoston largo y fiero
era el mejor artillero.



24
No han menester carruaj
para llevar su equipaje.



25
El doctor y su asistente
van a operar al paciente.



26
El tutor y la señorita
van a hacer una visita.



27
A una araña toma el dicho
un notario que es un vicho.



28
Lleva de su señorita
este gato una cartita



29
El gato con su momada
seduce al fin a su amada.



30
La cojen, y el tribunal
la juzga muy crimosa.



31
Si hóbieras venido antes
ves a dos mirlos galantes



32
La trompeta ya ha sonado
y el bailarín ha empezado



33
Con mas hambre que un pasante
camina el pobre estudiante.



34
Por una gata de Angola
se batieron a pistola



35
Como un especial favor
ofrece un polvo al Castor.



36
Este sabio afortunado
de oro y libros va cargado



37
Porque limosna pedia,
el cerdo avaro gruñía.



38
Un insecto majadero
bailarina y pendeuciero



39
Un gallo de gran copete
afamado en el florete.



40
Este zorro era un banquero
insultante y altanero.



41
A un oso, un mico elegante
mira de un modo insultante.



42
Su suerte dura consiente
que no pase de escribiente.



43
Este pavo-real tan vario
era un rico propietario



44
Una gata remilga
cantó al piano una balada



45
Este pescado gloton
guardaba su provision.



46
El autor de este atentado
fue un lobo mal educado.



47
Procura salvarle, amigo,
quizá te vé el enemigo.



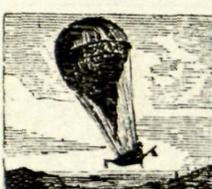
48
A todo el mundo facienda
la agraciada bailarina



1 Ciencias, Oficios y Artes Descendimos por partes.



2 El torero da imparable muerte al animal terrible.



3 El aeronauta se eleva en un globo que le lleva.



4 El acróbata valiente sorprender logra a la gente.



5 En su despacho el banquero adquiere fama y dinero.



6 El comerciante ocupado vive siempre agitado.



7 El fotógrafo prontamente retrata a toda la gente.



8 Tiene el maestro de escuela de chicos gran clientela.



9 Siempre el escribano ojea plectros que ganar desca.



10 El empleado examina las cuentas en la oficina.



11 El militar tras la llamada do el peligro le llama.



12 Cruza el marino los mares sin temor y sin pesares.



13 El sastre con perfeccion nos viste sin dilacion.



14 Siempre alegre el zapatero en trabajar pone esmero.



15 El invierno es muy severo para el pobre sombrero.



16 El tapicero, sofa, sillas guarnece, y demas.



17 El ebanista contento fabrica muebles sin cuento.



18 Trabajando sin sosiego queda el relojero ciego.



19 El colchero prepara las lanas con una vara.



20 El cajista su destreza demuestra en la lijeza.



21 A los encuadernadores rodean muchos autores.



22 Embellece con primor la madera el dorador.



23 El espadero hace fuerte armas para dar la muerte.



24 Aves el discador embalsama con primor.



25 A todos el pelaguro deina siempre con esmero.



26 El dentista con valor saca muelas sin dolor.



27 Oficioso el cocinero guisa la vaca y carnero.



28 Sufre humilde el albañil en invierno el aire stul.



29 El hortelano dichoso vive entre plantas gozoso.



30 El telegrafista mira la aguja que veloz gira.



31 El filósofo, observad que huye de la sociedad.



32 El astrónomo, en el cielo se fija con santo anhelo.



33 El botánico entre flores pasa sus dias mejores.



34 El químico en lesiones sufre en las preparaciones.



35 El boticario contento hace líquidos y unguento.



36 El matemático, almas sufre en calculos y pases.



37 El diplomático en breve la guerra o la paz promueve.



38 Entusiasma el orador con acento seductor.



39 El abogado en la Audiencia habla con gran elocuencia.



40 El catedrático ansia enseñar con gran maestría.



41 El médico, siempre humano, tiende al que sufre la mano.



42 El cura con dulce amor consuela al que es pecador.



43 Gozoso el pintor deltra cuando sus obras admira.



44 El escultor la belleza nos presenta con pureza.



45 Ve el arquitecto contento concluir un monumento.



46 El músico se estasia entre agradable armonía.



47 El poeta mil laureles logra adosado entre papeles.



48 El mundo comedia es y actores cuantos alli ves.

ARTES Y OFICIOS ENANOS.

UAB Núm. 4.



1
Yo me llamo misieur Lucas
fabricador de pelucas.



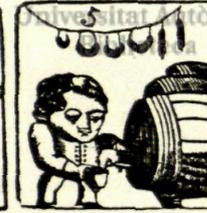
2
Por poco que te ar
hoy te sierras las narices



3
Con sus botitas y garrañotes
gana este muchos doblones.



4
No hay vida más amarga
que ser borracho de carga.



5
Para ser rico imagino
que debo echar agua al vino.



6
Mala silla hay del trastero
del pobre picapedrero.



7
Te sudarán las costillas
si quieres sacar asfidos.



8
Cuando esté llena esta botá
tendrá rias de una flevá.



9
Es un granñá desvario,
machacar en hierro frío.



10
El machacar es a veces
mucho ruido y pocas nueces



11
El fabricante de sillás
se come muchas mortallas.



12
Hará el pobre Calcedonio,
no vez de santa, un demonio.



13
Si llevo acertar la bola
fuego de hacer carambola.



14
Este padre a su doncel
le enseña de hacer cosque.



15
Hago un trompo muy veloz
entusiasta ya somos dos.



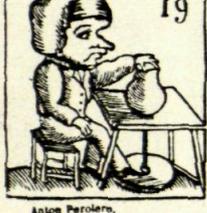
16
Mei vecibo à lo que isidoro
à de ser un Calderero.



17
Rompe mi suerte importada
la rueda de la fortuna.



18
Con las manos hace castor
y con la boca mil pelicos.



19
Antes Perolero,
ya cacharro, sé día estero.



20
Sobre fachenda el barbero
pero le falta dinero.



21
Amolarle yo quisiera
la navaja y la tijera.



22
Jesus que terrible afa
pasarme por coimar pan.



23
¿Zapataro y trabajar
al tubo... barberillo!



24
Si no séo una talaja
me voy à quedar ala cada.



25
Tanto alisar me aastre
que al cabo tendria un desastre.



26
Mi tío meo y mi tía cara
saco yo una vela entera.



27
El chocolate no life ya:
ni lo fide claro está.



28
Saltando este majadero
se va a quedar sic trastero.



29
Esta aguja me maltrata
vaya al diablo el alpargata.



30
¿Soo sombrero de Casor?
—Le piel de gato sabor.



31
Con mi gorro y mi bastón
mando todo el batallón.



32
Para cara de agua,
ya vocación a trompeta.



33
Este mono tan pinchado,
toca la trompa de lado.



34
Tres días que hai quinto
voy tocando el requinto.



35
Conservad este pobrete
como sola el ciarrielo.



36
Oh que dulce música
toco con la chirimía.



37
Seré siempre un monje
si he de tocar el lagute.



38
Si soplo mas per mite
sus carillos suabere.



39
Ran ran ran ran ran ran
ran ran ran tambor batán.



40
Con que donaire este enano
lleva el triangulo en la mano.



41
Con mi enorme narizón,
sigo tocando el trompón.



42
Siempre tira, y siempre ajoja,
este insatiapable me rboja.



43
Voy tocando los pitillos,
y enseñando à los cibrallitos.



44
Con solo mi arpegiño
voy à dar una fusciño.



45
Toco polka y rarsoviata
y ruotio me la gaia.



46
Si cojo un trompo una monca
la apisto como que ponca.



47
Toco al tam tam chibron
con la escobilla y el bombe.



48
Voy à hacer mil marañitas
tocando las campañitas.

Bibliografía

JOSÉ GÓMEZ SICRE, Jefe de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana: *Guía de las colecciones públicas de arte en los Estados Unidos*. Vol. I. Costa Oriental. Florida-New York.—Washington, 1951.

Se trata de un excelente y popular volumen de 152 páginas, primero de una serie que será, sin duda, del más alto interés. Trátase de dar sucinta idea, en concisos resúmenes, del contenido de los principales Museos de arte de los Estados Unidos, ordenados con un criterio geográfico. La ficha de cada Museo contiene una pequeña historia de la institución y una descripción más o menos extensa, según la importancia de sus colecciones, de los fondos que el Museo atesora.

La descripción es perfectamente útil y no deja de mencionar ninguna obra de primera importancia ni ninguna de las secciones que el Museo contiene; ello hará inestimable la consulta de este volumen para todo investigador que quiera orientarse para un estudio o una busca en trabajo o investigación personal. Aparte de ello, tiene igualmente interés para el turista o para el simple curioso, por lo que el libro habrá de ser manejado con fruto por muchas gentes de muy diversos grados de cultura. El libro se hace especialmente grato por su copiosa ilustración, que viene a ser una notable antología de obra de arte, desde las más antiguas civilizaciones americanas u orientales hasta las últimas generaciones de pintores contemporáneos.

El volumen primero contiene una clave de abreviaturas para cada una de las instituciones reseñadas, un índice de artistas y de conceptos y mapas de la región reseñada en el libro, con localización de los Museos descritos.—E. L. F.

BEATRICE GILMAN PROSKE: *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*.—(De las *Hispanic Notes and Monographs... issued by the Hispanic Society of America. Peninsular Series.*) New York, 1951.

La actividad editorial de la Hispanic Society se ha acrecido singularmente en los últimos años. Una serie de monografías dedicadas a estudios

de nuestro arte popular, a grandes pintores o aspectos diversos del arte español, han enriquecido el ya extenso y meritísimo Catálogo de las publicaciones de la Sociedad. Ahora nos presenta una excelente monografía sobre escultura castellana en el momento más atractivo de su historia. El impulso del libro nació del deseo de un puntual estudio detenido de dos piezas históricas de nuestra escultura, que posee la Hispanic Society, emigradas hace años de tierra castellana. Se trata de los dos magníficos sepulcros del obispo don Gutierre de la Cueva y de D.^a Mencía Enríquez de Toledo, Duquesa de Albuquerque, que con otras tumbas familiares se conservaban en la arruinada iglesia de San Francisco, de Cuéllar.

Las tumbas, a las que se refirió años hace don Manuel Gómez-Moreno, tenían una importancia decisiva en el punto justo del cambio de estilo de la escultura española del gótico isabelino al primer plateresco renacentista. Gómez-Moreno las estimó entre las primeras obras de una de nuestros primeros escultores de la época, entre los que introdujeron en Castilla la gramática ornamental del renacimiento italiano. Vasco de la Zarza, el autor del trasaltar de la Catedral de Avila, habría mostrado, al pasar de uno a otro de los sepulcros de Cuéllar, el momento del cambio de estilo del gótico a lo renaciente, que el propio autor confirmaría después plenamente en una obra tan madura ya como el sepulcro del obispo Carrillo de Albornoz en la capilla de San Ildefonso, de la Catedral de Toledo.

El primero de los sepulcros, el del obispo don Gutierre, es una obra rica y recargada del gótico isabelino, tal como lo muestra el momento burgalés de Siloe y Colonia: arquitectura, decoración, estatuaria, todo nos muestra en él la suntuosidad barroca del gótico florido que en España llamamos *Isabel* y que coincide con obras burgalesas como la tumba de D. Fernando Díez de Fuentepelayo, en la propia Catedral burgalesa. En cambio, en el sepulcro de la Duquesa, sin perder el fuerte resabio gótico de su estilo propio, los elementos decorativos del Renacimiento y la gramática ornamental plateresca hacen su aparición, lo que da a la comparación entre estas dos tumbas un valor tan crítico y ejemplar dentro de la escultura española. En esta aproximación se

afirma la observación que cada vez acredita más sus derechos a la exactitud histórica: bajo este cambio de estilo se percibe un impulso artístico análogo que enlaza entre nosotros, a través del reinado de los Reyes Católicos, el último gótico con el primer plateresco. La atención de los estudiosos norteamericanos se había, en estos últimos años, fijado con interés en la escultura de la época Isabel; a Gil Silóe y su escuela dedicó el profesor de Ann Arbor, Harold Wethey, un estudio capital para el conocimiento de la escultura de este período; Mrs. Proske empalma con este antecedente en los capítulos de su libro que preceden al minucioso estudio de las tumbas de Cuéllar.

La extensión que podemos conceder aquí a esta reseña nos veda de entrar en detalles de su contenido; pero sí queremos dar una idea aproximada de los puntos que la autora toca en el estudio de los antecedentes estilísticos que necesita para la catalogación de los sepulcros de la Hispanic Society.

En el primer capítulo estudia el foco burgalés, es decir, la derivación de Silóe en la escultura sepulcral, en los retablos y en las portadas que caracterizan un foco tan activo y tan rico. Pasa después a estudiar el gótico final en Toledo: sus grupos, autores y obras más importantes para

continuar con un capítulo dedicado a Felipe Vigarni y a la introducción del nuevo estilo renaciente en el foco burgalés. En el capítulo cuarto, la autora revisa el comienzo del Renacimiento en Toledo y en su región, resumiendo lo que ha logrado saberse sobre este momento inicial del Renacimiento en Castilla, en el que se inserta la obra de Vasco de la Zarza, dedicándose, por último, el capítulo final a la descripción y apurado estudio de las tumbas de Cuéllar, cuya catalogación había dado origen al libro. Ni que decir tiene que las notas son muy eruditas y muy completa la bibliografía; pero, sobre todo, insistiremos en alabar la ilustración, con sus 327 figuras, reproduciendo conjuntos y pormenores de los monumentos escultóricos que en el libro se describen y que muchos de ellos pueden estudiarse con un detalle y una perfección ejemplares, nunca posibles hasta ahora en libro alguno español ni extranjero.

La monografía contará como una de las más importantes aparecidas sobre escultura española en el presente siglo y es de esperar sirva de estímulo y de punto de discusión a ulteriores trabajos españoles, que vayan afinando el conocimiento de nuestra plástica, que hoy parece atraer como nunca la curiosidad y la atención de los investigadores.—E. L. F.

Influencias hispano-musulmanas y mozárabes en general y en el románico francés del siglo XI

(Capiteles corintios)

Por FRANCISCO GARCIA ROMO

PROPOSITO

Desde hace ya un cuarto de siglo, a partir del famoso trabajo de Mâle en la "Revue des Deux-Mondes", 1923, se han ido multiplicando los estudios de conjunto sobre las influencias del arte hispano-musulmán en el románico. Baste citar los nombres de Porter, Antón, Puig y Cadafalch, Bréhier, Terrasse, Lambert, Fikry, Daras y, recientemente, Lavedan.

Pero por lo que toca al problema candente de la participación que aquel arte haya tenido en la elaboración de la escultura, y en especial del tipo de capitel propiamente románico, nos encontramos sólo al comienzo de la investigación.

El primer estudio, muy importante, fué el de D. Félix Hernández (1930) (1). Tomándolo como base, Gaillard, en su tesis complementaria, *Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux X^{ème} et XI^{ème} siècles* (1938), ha planteado el problema en toda su amplitud y con método excelente. Ello nos sugirió, hace ya tiempo, la conveniencia de extender estas investigaciones a algunos de los primeros monumentos capitales de la escultura románica francesa, siguiendo sustanciales indicaciones de Focillon y sus discípulos.

Por otra parte, si bien la importancia de la influencia mozárabe es proclamada de un modo creciente en esos trabajos mencionados, no se ha estudiado aún en ningún caso concreto, a excepción de la reflejada en los capiteles del Pórtico de San Isidoro, de León, que lo fué por Gaillard en su tesis principal (y que anteriormente había sido indicada por K. Porter); por tanto, exclusivamente dentro de la Península.

(1) *Un aspecto de la influencia del arte califal en Cataluña (basas y capiteles del siglo XI)* ("Archivo Español de Arte y Arqueología").

Una beca (1) nos ha permitido realizar recientemente el estudio de los capiteles derivados del corintio de cuatro iglesias románicas francesas, comprendidos en partes de las mismas indiscutiblemente construídas y decoradas en el siglo XI (y tres de ellas, en época temprana), y vamos a tratar de distinguir cuidadosamente tanto las influencias hispano-musulmanas, ya directas, ya por intermedio del arte mozárabe, como asimismo las genuinamente mozárabes, que es presumible hayan actuado en dichos capiteles y, de un modo general, en la formación del tipo más frecuente de capitel románico, así como su importancia respectiva.

No se nos oculta la extrema dificultad del cometido, dada la carencia absoluta (según reconocen Deshoulières, Durand-Lefèbvre, Plat, entre otros arqueólogos) de estudios sobre la evolución del capitel corintio románico (2), e inclusive de un estudio de conjunto de la escultura ornamental románica, anunciado hace años (y aún no publicado) por Mlle. Jalabert; y por lo que toca a las influencias hispánicas, objeto primordial del presente trabajo, no sólo no disponemos aún del "Corpus" de capiteles hispano-musulmanes que prepara D. Félix Hernández, sino que también la publicación de los volúmenes de *Ars Hispaniæ*, sin seguir el orden cronológico, nos impide utilizar el III, *Arte califal y mozárabe*, del maestro Gómez-Moreno, con cuya aparición creíamos contar antes de emprender nuestro estudio, al fijar el tema como becario (3).

Sirva ello de explicación al carácter hipotético y provisional de algunas de nuestras conclusiones, que podrán ser confirmadas y ampliadas o rectificadas por futuras investigaciones; pero, en todo caso, creemos de cierta utilidad metódica el intento de distinguir y precisar en lo posible, en cada caso particular, las influencias aludidas (4).

Para ello nos parece necesario considerar previamente el problema en una extensa parte teórica, pasando luego al examen concreto de las iglesias visitadas.

(1) De la Direction Générale des Relations Culturelles Françaises. Hemos sido aconsejados y ayudados por M. Lambert, durante nuestra estancia en París y posteriormente en su reciente viaje a Madrid. Quede aquí patente nuestra gratitud, extensiva a la directora de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie y a todos los organismos y personas que nos han dado múltiples facilidades.

M. Lambert tiene anunciada la publicación de un estudio de conjunto sobre *L'Art Musulman d'Occident*, del cual se ocupa actualmente en sus cursos de la Sorbonne, en la nueva cátedra de Art de l'Islam occidental.

(2) Como punto de partida haría falta una monografía sobre la evolución completa del capitel corintio, siguiendo el método e iguales etapas cronológicas que el Sr. Torres Balbás estableció de modo magistral en su estudio sobre *Los modillones de lóbulos* en 1936.

(3) El volumen de G.-MORENO ha visto la luz en los primeros días de 1952, con el título de *Arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe*. Ayudándonos de esta obra y de otras publicaciones aparecidas con posterioridad a la redacción de nuestro trabajo (1949), introducimos las modificaciones indispensables en el texto y, sobre todo, notas adicionales, en 1952 y 1953, designadas con la partícula *bis*.

(4) Quizá no sea ocioso añadir que hacemos nuestro el concepto de *influencia* en el sentido que hoy parece imponerse en este orden de estudios. Influencia no quiere decir forzosamente imitación, y los casos en que esta predomina son, por ello mismo, poco interesantes. Es, por el contrario, "estímulo", sugestión o excitante, choque que prepara el desarrollo de la originalidad o, según Fikry, fusión o concordancia entre dos formas del pensamiento artístico que dan a la obra su cualidad personal, y sólo actúa eficazmente en terreno propicio, mediante un proceso de afinidades formales "electivas". (Véase LAFUENTE FERRARI: *La situación y la estela del arte de Goya*, 1947, cap. IV, pág. 45, sobre este concepto de afinidad en las influencias.) Por su parte, dice el gran pintor y crítico A. Lhote (*La peinture, le cœur et l'esprit. Parlons peinture*, ed. 1950, página 185): "Todo artista dotado de sensibilidad sufre influencias, cuya aleación con un rico fondo incandescente produce lo que se llama la personalidad." "En arte—dice sugestivamente Marçais—sólo se toma prestado y se asimila lo que uno mismo ha casi descubierto." Por otra parte, en el propio acto de escoger y "aceptar" ciertas influencias—lo que implica el rechazar otras—revela el artista una faceta de su personalidad. Entendidas así las influencias, se evitarían esas discusiones irritantes en que se afirman o niegan, teniendo en cuenta primordialmente no el resultado de la investigación, sino la nacionalidad y hasta la región o "escuela" a que afectan, y se rechazan airadamente como si implicaran un regateo de la propia originalidad. En esto, como en otros sectores, enriquecen al genio que las "interpreta" y recrea según sus propias exigencias y ahogan al mediocre. Precisamente, como ha dicho de modo inmejorable TORRES BALBÁS, "tal vez no haya existido artista alguno como el de los siglos XI y XII, capaz de beber en todas las fuentes..., excepto en la Naturaleza", y, sin embargo, la escultura románica, sobre todo en su gran período de elaboración y de experiencias que es el siglo XI, resulta tan original, que es el ejemplo más rotundo de verificación de la doctrina aludida, hoy sustentada por los espíritus mejores.

PARTE PRIMERA

1) Teorías sobre los orígenes inmediatos del capitel corintio románico.

Tres teorías han sido formuladas hasta la fecha para explicar los orígenes inmediatos del capitel románico de tipo corintio no figurativo (del que nos ocupamos aquí exclusivamente): origen romano (o, más concretamente, galo-romano), bizantino-merovingio e hispano-musulmán y mozárabe. Examinaremos cada una de ellas, deteniéndonos, naturalmente, en las modalidades de la última.

a) ORIGEN ROMANO Y GALO-ROMANO.—Hasta hace diez años era la sola teoría existente y aún predomina entre los arqueólogos franceses, como tendremos ocasión de ver en el caso concreto de los capiteles del pórtico de Saint-Benoît-sur-Loire. Nada más natural que suponer al escultor románico primitivo inspirándose, al reanudar la tradición escultórica, en las obras de estirpe clásica, ya importadas de Roma o bien ejecutadas por los talleres provinciales, y que en el siglo XI debían de ser abundantísimas, a juzgar por los numerosos ejemplares que se conservan todavía principalmente en los museos arqueológicos de toda la Francia al sur del Loire. Marie Durand-Lefèvre, en su obra *Art gallo-romain et sculpture romane*, 1937, cree, en efecto, poder sentar las siguientes conclusiones: "... Los acantos de la época románica son de diferente calidad según las regiones; pero estas variaciones concuerdan con la ejecución de los follajes que decoran los monumentos antiguos de las mismas comarcas... Basándonos en lo escaso del acanto espinoso, en la proximidad de los lugares en que coexisten las mismas variedades de acantos en la época románica y en una notable semejanza de tratamiento en la misma región, estimamos que el acanto románico deriva del acanto romano y que ha sido tomado de los modelos antiguos más cercanos" (págs. 112 y 121), creyendo confirmada esta opinión por el aprovechamiento de fragmentos antiguos (especialmente capiteles compuestos) en sus iglesias, emplazadas con frecuencia en el mismo sitio en que se erigían los monumentos antiguos.

Más recientemente, Francastel, en un estudio de la "Revue Archéologique" (1944), *Sculpture gallo-romaine et sculpture romane*, exagera al extremo tal teoría, encontrando en el arte galo-romano preformadas, si no realizadas, todas las conquistas que constituirán posteriormente la indiscutible originalidad de la escultura románica, la primera que aparece con "estilo" monumental propio después de la clásica.

Sin llegar a este exclusivismo (1), casi todos los investigadores de la escultura románica sustentan la misma doctrina (por ejemplo: DESCHAMPS, *La sculpture française à l'époque romane*, Pantheon, 1930, págs. 5 y 12).

La cuestión es más compleja. El simple hecho, recordado en nota anterior, de la pluriforme curiosidad del escultor románico en cuanto a sus "modelos" o fuentes de sugestión, nos aconsejaría ya, si la propia historia artística no lo demostrase cumplidamente, no buscar un prototipo único como origen *directo* del capi-

(1) Ya, con anterioridad, P. Jamot (*La cathédrale d'Autun et l'art roman*, "Revue de l'Art", noviembre 1933) sostuvo que el arte románico derivaba directamente del galo-romano, e incluso había recibido a través de éste—y no directamente—las influencias orientales, considerando, en virtud de ello, a la Borgoña y la Provenza como las dos provincias favorecidas del románico (con respecto a esta última es patente todo lo contrario). Por lo que se refiere a la catedral de Autun, concluye que este monumento muestra de la manera más evidente y más original la filiación estrecha entre el arte románico y el romano (estudio citado, págs. 106-107). Pero después de señalar la evidente influencia romana en la decoración arquitectónica, al tratar de la escultura, deja de lado aquélla.

tel de que tratamos, aunque en última instancia sea legítimo remontarse hasta el corintio romano, si no se olvidan, sin embargo, las considerables diferencias estructurales que median entre ambos y que luego señalaremos.

Si se recorre cuidadosamente la geografía de la Francia románica, observamos esa influencia bien marcada—que en algunos casos llega al pastiche—en Provenza: capiteles de Saint-Gilles du Gard (DURAND-LEFÈVRE, op. cit., lám. V, 1; PORTER, IX, 1323), Saint-Trophime d'Arles (DURAND-LEFÈVRE, lám. XV, 6 y 5; PORTER, IX; PIJOAN, IX), Saint-Restitut (LASTEYRIE, fig. 439), Notre-Dame de Doms en Avignon (IDEM, fig. 440), Saint-Gabriel (IDEM, fig. 571), Saintes-Maries de la Mer (ENLART, I, fig. 191), etc. Pero ocurren dos graves inconvenientes: 1.º, que el románico provenzal es uno de los grupos regionales más tardíos y, por tanto, no ha podido desempeñar ningún papel en la elaboración del capitel corintio románico, y 2.º, que tanto sus formas estilísticas como su espíritu son, como es sabido, los menos románicos posibles (1).

Una influencia en el mismo sentido, aunque algo menos señalada, la encontramos en Auvernia, pero igualmente en época ya avanzada del siglo XII (Mozat (2), Orcival), no sirviéndonos para nuestro problema de orígenes.

Aparte esas dos regiones, por lo que toca a Borgoña, como precisa bien Bréhier, el arte antiguo ha influido en la decoración arquitectónica, pero no en la escultura de portadas y capiteles, aunque pudiera hacerse una salvedad con respecto a algún capitel de Avallon (P. DESCHAMPS, *La sculpture française: époque romane*, 1947, fig. 68) y de Langres (DURAND-LEFÈVRE, lám. V, 2 y 7). En los de Autun hay, en realidad, una variada flora de "arum", cardos, etc.

Obras tardías todas las citadas, para que esta hipótesis tuviera más consistencia, sería preciso que pudiera ofrecernos ejemplos anteriores al final del siglo XI. Con excepción de algún caso esporádico, como en Reims, en las tribunas del crucero, hacia 1040 (3), y reservando la magnífica serie del pórtico de Saint-Benoît-sur-Loire (que, para nosotros, revela una doble influencia: hispano-musulmana—a través del mozárabe catalán—y mozárabe leonesa, según los dos grupos en que puede repartirse) para la segunda parte de este estudio, no creemos puedan citarse otros talleres importantes de época temprana.

b) ORIGEN BIZANTINO-MEROVINGIO.—Un solo autor, a lo que creemos, ha defendido brillantemente este origen: el abate G. Plat (4).

Según Plat, sólo por error ha podido atribuirse al capitel corintio de la Galia romana una gran influencia en la formación del capitel románico de follaje. Esta influencia ha sido, en realidad, ejercida por los capiteles en mármol blanco de las iglesias merovingias, importados en su mayoría del Proconeso (op. cit., láms. XIII y XIV) y semejantes a los de las basílicas africanas erigidas por los bizantinos después de la recuperación de la provincia de Africa por el Imperio de Oriente en 534.

(1) Por ejemplo, con frecuencia el collarino o astrágalo forma parte de la columna y no del capitel. (Ver DESHOULIÈRES, *Éléments datés de l'art roman en France*, 1936, pág. 49; y FOCILLON, *Moyen Age: survivances et réveils*, 1945, págs. 74-75.)

(2) BRÉHIER, *L'homme dans la sculpture romane*, 1927, fig. 9, o también en *Cahiers archéologiques*, A. Grabar, I, 1945 lámina XI, 2. El modelo galo-romano, del museo de Reims, en esta última publicación, lám. XI, 1.

(3) DESHOULIÈRES, *Au début de l'art roman: les églises du XI^{ème} siècle en France*, 1929, págs. 63 y 163. Este autor, especializado en la arquitectura del siglo XI, afirma que el capitel antiguo permanece en gran olvido, "a pesar de los monumentos romanos que hubieran debido conservar su recuerdo", y hasta apenas antes del siglo XII los escultores no se determinarían a copiar con arte los modelos que encuentran en las ruinas romanas.

(4) En su excelente obra *L'art de bâtir en France des Romains jusqu'à l'an 1100*, 1939, tan digna de crédito en la datación.

En dichos capiteles merovingios—bastante numerosos, pues, además de los subsistentes en las iglesias de ese período, hay otros muchos aprovechados en monumentos románicos—, el ábaco lleva con frecuencia, en lugar de la roseta central de los capiteles clásicos, un cubo, un semicilindro o un cuarto de esfera, "motivos que pertenecen exclusivamente a la cuenca oriental del Mediterráneo".

"Estos productos de un arte industrial, a pesar de su factura rápida y algo sumaria, siguen siendo bastante cercanos a los capiteles clásicos—explica ingeniosamente Plat—para que se les haya podido confundir con éstos, y también bastante diferentes para que se pueda explicar, gracias a ellos, una buena parte de las diferencias que separan al capitel románico del capitel romano... Cada cripta merovingia era como un pequeño santuario bizantino, en el que todos los esplendores de Oriente se desplegaban a los ojos de la Galia bárbara...; se comprenderá que estas obras de arte se hayan impuesto a la admiración de la muchedumbre mucho mejor que las que podían ocultarse en templos romanos arruinados, de los que aquélla se alejaba con espanto", considerándolos, a causa de su carácter pagano, como guaridas del demonio.

Como prueba de su teoría del origen bizantino, hace notar que "el ábaco proconésico, provisto de dados, semicilindros (1) y cuartos de esfera, motivos todos ellos desconocidos en la época clásica, se vuelve a encontrar constantemente bajo el cimacio de los capiteles del siglo XI y, en cambio, sólo se ve raramente en ellos la roseta lisa del ábaco romano". Dicho ábaco proconésico no ha sufrido ningún cambio y lleva siempre un solo dado central: es el tipo primitivo, empleado casi exclusivamente durante el siglo XI.

De igual modo, la evolución de la canastilla en la época carolingia y protorrománica nos suministra una prueba aún más completa de la filiación proconésica de los capiteles románicos (op. cit., págs. 146-47, 149, 151-52 y 159).

Análoga influencia encuentra en cuanto a la técnica de la escultura. Los capiteles proconésicos, tratados con el trépano, habitúan a los tallistas carolingios a relieves someros, proporcionando así mucho color al conjunto, desarrollado únicamente en dos planos. Con ello se preparaban de antemano los fuertes contrastes necesarios para el efecto de la escultura en la sombra de las iglesias abovedadas del siglo XII, y de este modo, el sentido del color será siempre la cualidad por excelencia de los más bellos ejemplares románicos, tendencia heredada de los escultores proconésicos (ídem, pág. 180).

Por lo que respecta a la técnica, no nos parece exacta esta manera de ver, ya que el predominio del color sólo puede encontrarse en época tardía, pero no precisamente en los robustos capiteles del siglo XI. El mismo autor no se halla, por otra parte, lejos de esta opinión, ya que reconoce que, de hecho, la escultura románica se libera de la técnica bizantina al emplear el cincel que reserva los planos en declive, mientras que el trépano horada perpendicularmente la piedra.

Fuera de la influencia bizantina predominante, admite, por excepción (ídem, página 161), la existencia, en el siglo XII, de algunos capiteles inspirados directamente en los romanos, en Borgoña y en Provenza, donde subsistían aún numerosos monumentos antiguos (como hemos visto en el apartado anterior y en lo que están de acuerdo todos los arqueólogos).

(1) Más raros que los otros motivos del ábaco proconésico, y, por consiguiente, lo son también en el ábaco románico del siglo XI.

No se le ha pasado por alto la semejanza existente entre los primeros capiteles románicos y los de las mezquitas de Tunisia (Cairuán y Susa), explicándola por un común origen bizantino, que ha dado lugar a dos evoluciones paralelas, pero independientes. Nos ocuparemos de este punto al tratar detalladamente del origen hispano-musulmán, ya que resulta obligado aludir a las relaciones entre Córdoba y Cairuán y fijar la prioridad entre los capiteles de ambas mezquitas.

c) ORÍGENES HISPANO-MUSULMÁN Y MOZÁRABE.—Examinadas las teorías anteriores, que, por las razones brevemente expuestas, no nos parecen susceptibles de explicar la génesis del capitel corintio románico en épocas tempranas del siglo XI —y sí sólo algunos casos de inspiración bastante posterior—, vamos a estudiar, con todo el detalle que permite el estado actual de la investigación, los posibles orígenes hispano-musulmán y mozárabe, no de todos los capiteles de aquel tipo pertenecientes a dicho siglo, ya que, como hemos señalado, sería abusivo presentar un prototipo único, pero sí de algunas series pertenecientes a monumentos indiscutiblemente anteriores al último cuarto del repetido siglo XI (aunque en algún caso, como ya veremos, no sean actualmente posibles mayores precisiones de fecha) y que, por su importancia, han influido considerablemente, aquí ya sin duda alguna, en la elaboración y desarrollo de otros talleres de escultura, no siempre de segundo orden.

Como hemos dicho al comienzo, ha sido Gaillard quien—partiendo del trabajo de F. Hernández sobre los capiteles musulmanes y mozárabes de la iglesia de Ripoll, construída por el conde Oliba Cabreta en 970-77—ya en diversos estudios del "Bulletin Hispanique" (1932, 1934, 1935) y luego en *Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux X^{ème} et XI^{ème} siècles*, 1938, ha abordado el primero el problema de dicha posible influencia en la elaboración del capitel corintio románico de un modo decisivo, y nos complacemos en reconocer la pauta que en él hemos encontrado para escribir esta parte previa al estudio analítico de las iglesias francesas que luego nos ocuparán.

Sin embargo, nos parece que Gaillard exagera el papel que haya podido desempeñar el mozárabe catalán como transmisor de las influencias hispánicas aludidas, contribuyendo al renacer de la escultura monumental del románico francés, que se afirmaba tuvo lugar en Toulouse (hacia 1085), tesis hoy insostenible, aun limitándonos a Francia, después de los últimos trabajos de Focillon (1) y sus discípulos, pues muy anteriormente, y en otras regiones, se conocen excelentes talleres (como los de las tres primeras iglesias de la serie que luego estudiaremos) que han superado ya los "balbuceos" del primer cuarto del siglo (capiteles de las criptas de Saint-Aignan d'Orléans y de Saint-Bénigne de Dijon, de Saint-Germain des Prés, etc.) y "hablan" plásticamente con seguridad en la ejecución.

Cierto es que, a partir del descubrimiento del mozarabismo de Cuixá (iglesia de 974) por D. Félix Hernández en 1932 ("Archivo"), se han reconocido en el sur de Francia varias iglesias mozárabes, incluso fuera del Rosellón (2), más al norte (departamentos del Aude y Hérault) (3); pero son modestísimos monumentos ru-

(1) *Recherches récentes sur la sculpture romane en France au XI^{ème} siècle* ("Bulletin Monumental", 1938; recogido en su obra póstuma, *Moyen Age: Survivances et Réveils*: Montréal, 1945).

(2) En el mismo Rosellón se han señalado recientemente dos en Sournia (Pyrénées Orientales). (Ver *Anales de los Museos de Arte de Barcelona*, VI, 1948.)

(3) PUIG Y CADAFAALCH, *La frontière septentrionale de l'art mozarabe* (Comptes rendus de l'Académie d'Inscriptions, 1943).

rales, sin decoración escultórica (1), y el hecho indiscutible es que la escultura románica, tanto de la Cataluña española y francesa como del bajo Languedoc o Languedoc mediterráneo, es tardía, de pleno siglo XII, como lo reconoce el mismo Gaillard, *Premiers essais...*, op. cit., págs. 73 y 101-102, y M. Durliat, *La sculpture romane en Roussillon*, vol. I, 1948, págs. 7-8); además, la escultura decorativa del Rosellón es atectónica, constituida principalmente por elementos sueltos, "aplicados" a la construcción, sin formar parte integrante de la misma, como es carácter esencial en el románico (GUDIOL, *Ars Hispaniæ*, vol. V, 1948, pág. 55).

Queda el caso sorprendente de San Pedro de Roda, si ha de admitirse su terminación hacia 1022, como monumento románico ya completamente en sazón y de la misma etapa que sus capiteles (GUDIOL, op. cit., pág. 17); pero se nos permitirá no pronunciarnos sobre el particular, por ser opinión, aunque muy autorizada, casi única hasta la fecha y en espera de conocer estudio monográfico en que se razone suficientemente tal atribución de cronología (2). Por lo demás, aun admitiendo dicha precocidad (3), habría que tener en cuenta, como dice Gaya Nuño (*Historia del Arte español*, 1946, pág. 90), que no tuvo consecuencias ulteriores en el románico catalán; igualmente, G.-Moreno (op. cit., pág. 365).

Esto no quiere decir que nos parezca falsa la conclusión de Gaillard y de otros arqueólogos catalanes y franceses, sino, como dijimos, excesiva en cuanto al papel atribuido a Cataluña de principal mediadora y transmisora de dichas influencias, pues el mozarabismo catalán es más bien una corriente de importación exclusivamente artística (F. HERNÁNDEZ, "Archivo", 1932, pág. 195) (4) y más tardía que la leonesa, disputada constantemente, de una parte, por el arte carolingio, y de otra, por el llamado "primer arte románico", que carece, como es sabido, de es-

(1) En cuanto a la iglesia monumental de San Miguel de Cuixá, las esculturas conservadas, tanto en dicho monasterio como en los Estados Unidos, pertenecen a la segunda mitad del siglo XII. De las de la iglesia mozárabe de 974 no queda absolutamente nada, y de la consagrada por Oliba en junio de 1035 (GÓMEZ-MORENO, *El arte románico español*, 1934, pág. 43, nota 1, y R. DE ABADAL Y DE VINYALS, *L'abat Oliba*, Barcelona, 1948, págs. 168-70) hay la referencia documental de los capiteles de mármol que decoraban la parte superior del baldaquino sobre el altar mayor en la carta dirigida a Oliba por el monje García en 1042. Fundándose en ella y en la proximidad de Cuixá a las canteras de mármol del taller de Arles-sur-Tech, Gaillard afirma recientemente (*L'art roman du Roussillon*, "Le Point", marzo 1947, pág. 26) que "no hay duda que la poderosa abadía de Cuixá ha debido desempeñar un papel importante en el nacimiento de la escultura románica". Por último, GUDIOL (op. cit. en el texto, pág. 53) pretende que en The Cloisters, de Nueva York, se conservan unos capiteles de mármol "que se cree" sean los que formaban parte del baldaquino, semejantes a los de Roda y que enlazarían sin salto brusco con los del gran claustro, pertenecientes, como se ha dicho, a la segunda mitad del siglo XII. Estas afirmaciones nos parecen, hoy por hoy, un tanto aventuradas.

(2) Los capiteles, en cambio, no sorprenden en dicha fecha como eslabón posterior en la serie conocida de influencia califal y mozárabe (Ripoll, Cornellá, San Benet de Bages, etc.).

(3) Están de acuerdo en ello Pijoan (*Summa Artis*, VIII, págs. 499-500) y últimamente G.-MORENO (*Ars Hispaniæ*, volumen III, 1951, págs. 365-66).

(4) Ya F. SOLDEVILA, en su *Historia de Catalunya*, vol. I, hace notar que esta región, a consecuencia de haber formado parte del Imperio carolingio, gozó "de una organización diferente de la del resto de la Península, librándola de la influencia cultural mozárabe, predominante en España" (citado por A. CASTRO en *España en su historia*, 1948, pág. 90). Este último autor señala que el lenguaje catalán posee escasos mozarabismos (y menos arabismos que el español). [M. Lambert, después de haber examinado en 1950 nuestro trabajo, no reconoce la existencia de un verdadero "mozárabe catalán", en el que ve, sobre todo, la tradición visigoda. (Véase también, más adelante, el final de la nota 1 a la pág. 179.) Estamos, en el fondo, de acuerdo con él, como puede verse por lo que precede; pero, para distinguirlo de la decisiva corriente leonesa, seguimos, por razones de comodidad, empleando esa denominación con todas las reservas necesarias.]

El "Beato" de Urgel es seguramente importado y, con toda probabilidad, el de Gerona. Contra la opinión de NEUSS, de que este último fuera iluminado en Cataluña, véase la tesis de M. CHURRUCA, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española*, 1939, págs. 54-55, 103-104 y 112 (especialmente pág. 103). Del mismo parecer son PIJOAN, *Summa Artis*, VIII, págs. 527-28, y MILLÁS Y VALLICROSA, *Valoración de la cultura románica en la época de Santa María de Ripoll* ("Pirineos", año I, 1945, pág. 77). En cambio desde el punto de vista científico, hay en Cataluña un notable adelanto al reflejar por vez primera las enseñanzas de las escuelas de Córdoba, por lo menos desde mediados del siglo X, con anterioridad a la estancia en Vich y Ripoll del famoso Gerbert d'Aurillac (967-70). Véase TORRES BALBÁS, *Historia del Arte Labor*, VI, 1934, pág. 171, y en detalle, L. NICOLÁU D'OLIVER, *Gerbert y la cultura catalana del siglo X* ("Estudis Univ. Catalans", IV, 1910), y *La Catalogne à l'époque romane*, París, 1932 (La lit. latine au Xe, s., II. Rapports avec les arabes et la science

cultura (1), mientras que el mozarabismo leonés, si bien fué importado de Córdoba, arraigó en el país, abarcando todas las manifestaciones de su vida social, y evolucionó, en cuanto al arte, con plena originalidad (GUDIOL, op. cit., págs. 12 y 13). Nosotros mismos, al hablar de los capiteles del pórtico de Saint-Benoît-sur-Loire, indicaremos, entre varias posibles influencias, la de la serie propiamente mozárabe de Ripoll, que se explicaría por relaciones históricas entre ambos monasterios.

Pero, después de lo dicho, nos parece más decisivo el papel mediador del mozarabe leonés, que, en nuestro sentir, penetraría en Francia, a través de las rutas de peregrinación, por el extremo occidental de los Pirineos, dejando sus huellas en las iglesias que estudiaremos, situadas precisamente en etapas escalonadas de aquéllas, y siempre en las occidentales hasta el Loire.

* * *

Importa recordar, para nuestro objeto, la trascendencia de la tesis del gran historiador belga Henri Pirenne, sobre todo en su famosa obra póstuma, *Mahomet et Charlemagne*, 1937, y subrayar brevemente sus repercusiones en la historia artística de la Alta Edad Media.

Sabido es que, para Pirenne y algunos otros historiadores (2), las invasiones germánicas, si bien la alteraron gravemente, no llegaron a destruir la unidad cultural romana del mundo mediterráneo, no justificándose, pues, el comenzar la Edad Media con la desaparición "oficial" del Imperio romano de Occidente. Fué solamente la expansión del Islam, después de la conquista del Africa bizantina y de España, la que puso término a la unidad cultural de la Romania, y al impedir la navegación y el comercio con el Oriente, por su dominio del Mediterráneo, convertido en un "lago musulmán", obligó a la Europa occidental a desplazar hacia el norte el eje histórico y cultural, y a germanizarse como consecuencia de dicha ruptura, siendo el fruto de este nuevo viraje de la historia la constitución del Imperio carolingio, con el cual comenzaría propiamente la Alta Edad Media.

Aun descontando las naturales exageraciones de esta teoría, curiosamente aceptada al comienzo y hoy discutida por sus primeros adeptos (3), nos parece que, tanto por el autor como por los escasos comentaristas que ha tenido desde el punto de vista histórico-artístico, sólo se ha subrayado la parte negativa (cesación o gran disminución del comercio artístico con Oriente y Bizancio: capiteles del Proconeso, según Plat; tejidos y otras industrias artísticas), y, a lo sumo, P. Lavedan (4) ha hecho notar la superioridad del arte mozárabe (y del asturiano) con respecto al carolingio, su contemporáneo, y el tan importante papel de Es-

orientale), y, sobre todo, MILLÁS Y VALLICROSA, *Assaig d'història de les idees físiques i matemàtiques a la Catalunya medieval*, I, 1931, caps. IV-VI (págs. 86-267), y su estudio citado en esta misma nota (y recogido en su reciente obra *Estudios sobre historia de la ciencia española*, 1949, cap. III). Véase últimamente, sobre Gerbert, el cap. III del sólido estudio histórico de FOCILLON, "L'an mil", 1952, inconcluso por su muerte.

(1) Las regiones en donde ha predominado este arte, tanto en Francia como en España, son tardías en escultura.

(2) En España, M. Pidal, con independencia de los primeros trabajos de Pirenne, en la primera edición de *La España del Cid*, 1929, págs. 63 y sigs.

(3) El único trabajo en que se hacen a dicha teoría objeciones magistrales, y que, aparte de ello, vale por sí solo como un sugestivo panorama histórico-cultural y artístico del período llamado Alta Edad Media, es el de FOCILLON, *Du moyen Age germanique au moyen âge occidental* (en su obra citada *Moyen Age: Survivances et Réveils*), que recomendamos también por la apreciación que allí se hace del papel artístico desempeñado por España entre los otros países occidentales, bajo el impulso islámico (págs. 45-46, o también en "L'an mil", 1952, op. cit., págs. 96-97).

(4) En su excelente manual-guía *Histoire de l'Art*, vol. II: *Moyen Age et temps modernes* (Col. "Clio. Introduction aux études historiques", 1944, págs. 135-36).

paña, "país a la vez de peregrinaciones y de cruzadas, y en una época en que las relaciones marítimas entre Occidente y Oriente han disminuido mucho, el único punto de contacto fácil con Oriente" (1).

Asimismo Lavedan, frente a la tendencia dominante entre los arqueólogos de reunir, bajo el común denominador de arte prerrománico o de la Alta Edad Media, los períodos merovingio y carolingio, subraya la necesidad de separar éstos, siendo el carolingio el verdadero antecedente del románico (op. cit., pág. 78). De todo ello resulta patente la justificación de igual sincronización por lo que se refiere al arte español de dicha época y al estudio de las influencias hispánicas, tanto musulmanas (precalifales y califales) como mozárabes, en la elaboración del románico primitivo español y francés, aunque nosotros, por razones de método (y de eficacia en la concreción del tema), nos limitemos a este último y, aun dentro de la escultura, exclusivamente a un determinado tipo de capiteles, ciertamente el más importante (2).

2) Distinciones previas.

Antes de intentar una clasificación, siquiera sea provisional, de las influencias que nos ocupan, nos parece útil, para delimitar la esfera de acción del arte hispanomusulmán, hacer algunas indicaciones, tanto histórico-culturales como cronológicas.

a) HISTÓRICO-CULTURAL: ARTE MUSULMÁN DE OCCIDENTE Y DE ORIENTE.— Esta distinción es verdaderamente capital y, desde hace tiempo, ha sido advertida por los principales especialistas de la cultura y del arte musulmanes y, con mayor precisión, hispano-musulmanes. Sin embargo, el concepto de "Islam de Occidente" (Al-Andalus, España y Maghreb), expresión de una verdadera entidad autónoma, no meramente geográfica, sino esencialmente histórico-cultural, no se ha impuesto aún entre los llamados todavía "orientalistas". Con harta razón, Lévi-Provençal, en su reciente obra *Islam d'Occident. Etudes d'histoire médiévale*, 1948, sin dejar de reconocer el avance que representa el estudio creciente, por los historiadores medievales, de las influencias islámicas en el orbe cristiano, hace notar que se trata, sobre todo, de influencias llamadas orientales (3), y estima que conceden la mejor parte al Oriente del Islam, no reconociendo bastante el papel primordial que corresponde, en esta educación del Occidente medieval, a la España musulmana, donde hubo contactos culturales y expediciones militares con anterioridad a las Cruzadas de Oriente (págs. XXIV-XXV).

No siendo propio de este lugar el extenderse en consideraciones histórico-culturales, baste, para perfilar el carácter del Occidente musulmán hispánico, subrayar, con Lévi-Provençal, que "en la España musulmana, al menos para los contactos de la vida cotidiana, un viajero castellano, leonés o vasco debía segura-

(1) Con toda probabilidad, aunque falte hasta ahora la prueba documental, las relaciones comerciales—y artísticas, por tanto—del Imperio carolingio con Oriente subsistieron a través de la España musulmana, gracias, sobre todo, a los judíos (PIRENNE, op. cit., págs. 227, nota 1, y 234-35; LÉVI-PROVENÇAL, *Islam d'Occident*, 1948, pág. 316; BALLESTEROS, *Historia de España*, vol. II (2.ª ed., 1944), pág. 703; VALDEAVELLANO, *Historia de España*, vol. I, 1952, pág. 638).

(2) Con mayor motivo no abordaremos tampoco el estudio de las influencias musulmanas y mozárabes que hayan podido ser transmitidas al románico francés por medio del románico español, pues resultan ya de segunda o tercera mano y, por lo general, tardías, y tampoco es factible mientras no se haya establecido una cronología bastante aproximada de la escultura románica francesa. (Ver TERRASSE, *L'art hispano-mauresque*, 1932, págs. 439 y 459.) Más adelante podría constituir ello el tema de un estudio independiente.

(3) Vaya como ejemplo revelador del abuso terminológico el título del tan sugestivo estudio de E. DE LOREY, *Picasso et l'Orient musulman* ("Gazette des Beaux-Arts", diciembre 1932), tratándose en gran parte de obras del arte musulmán occidental.

mente encontrarse menos *dépaysé* que un musulmán llegado de Oriente o incluso de Africa del Norte" (op. cit., pág. 287).

Así, no parecerá exagerado hacer nuestras, a modo de conclusión, las certeras palabras de Millás y Vallicrosa: "la Andalucía musulmana, en verdad, fué una provincia románica dentro de la Gran Romania de la Alta Edad Media".

* * *

Por lo que se refiere al arte hispano-musulmán, especialmente del período califal, los arqueólogos españoles, Gómez-Moreno en primer término (1) y Torres Balbás (2) y Camps, han hecho constar el carácter, en gran parte autóctono, constructivo y de continuidad, del arte musulmán de Occidente.

Posteriormente, Terrasse, en detenidos pasajes de *L'art hispano-mauresque*, y G. Marçais, en una amplia recensión de esta obra (3), han insistido en ello, sobre todo por lo que toca a la decoración, que aquí nos interesa particularmente, y creemos indispensable resumir sus principales consideraciones.

Para Terrasse, el espíritu decorativo del Extremo Occidente del Islam, por su fidelidad a ciertos principios clásicos, se opone ya desde sus comienzos—y se opondrá siempre—al del Oriente.

El arte hispano-musulmán primitivo, representado por la Mezquita de Córdoba originaria, de ascendencia visigótica y siria, manifiesta una fidelidad a la tradición clásica occidental, que será luego conservada por los artistas del Califato. "El arte del Islam español, que debía hacer sentir algo más tarde su influencia sobre el arte mozárabe—y por ello, sobre el arte de la España cristiana—, vivió, hasta el siglo X, de fórmulas muy próximas a las del arte cristiano... Bajo los emires omeyas, el arte musulmán de España tuvo su período más español, el único en que estuvo unido por lazos de real fraternidad al arte cristiano de la Península: el de los últimos monumentos visigodos (y de las iglesias asturianas)... En esta época, los países cristianos de Occidente no podían proporcionar a España nada que no conociese ya... El arte de la Andalucía musulmana, gracias a las preciosas aportaciones de Siria, era más rico que el arte cristiano de la Península; sin embargo, concordaba con él." "La unidad artística de España, que había sido casi perfecta en la época visigótica, no se había roto aún."

El arte del Califato español es, después del arte de la Siria omeya, "el más helenístico de todas las artes de los primeros siglos del Islam".

Los marfiles califales expresan el mismo espíritu de Occidente. Aunque su iconografía sea de origen oriental, la decoración floral no debe nada, o casi nada, a la de los marfiles abasidas y fatimíes y, "por la claridad de su composición, la limpidez de su modelado, la sabia composición de sus temas", son muy superiores a aquéllos. En sus flexibles acantos y en sus florones—comenta Marçais—se revela un arte que pertenece con entera propiedad al Islam occidental y español.

Incluso en los períodos posteriores, hasta el siglo XIII, atestigua este arte "una asombrosa fidelidad a las inspiraciones clásicas", y Terrasse ve en ello, más aún

(1) En varias publicaciones, sobre todo en *El arte de España y del Maghreb*, apéndice al *Arte del Islam*, de GLUCK Y DÍEZ (*Historia del Arte Labor*, V, 1932), págs. 65 y 66, cursillo en la Universidad de Barcelona (noviembre-diciembre 1943) y *Ars Hispaniae*, III, pág. 17.

(2) Ultimamente, en su estudio sobre *La portada de San Esteban en la mezquita de Córdoba* ("Al-Andalus", 1947, fasc. 1, página 143).

(3) *L'art musulman d'Espagne* ("Hespéris", vol. 22, fasc. 2, 1936, especialmente págs. 108 y 111).

que una supervivencia estética del helenismo, "el signo del espíritu occidental y latino" (1).

Finalmente, en la conclusión de su hermoso libro, hace una síntesis muy sugestiva del punto que nos ocupa. Si el Oriente ha dado al arte hispano-musulmán muchas de sus formas artísticas, éste pertenece a Occidente, no solamente por sus artistas, españoles en su mayoría (2), y su historia, sino también por el ritmo mismo de su evolución y por su espíritu decorativo.

Este último, sobre todo, lo empareja con el Occidente y no con el Oriente (3). Manifiesta gran fidelidad a ciertos motivos clásicos; por ejemplo, sólo emplea los dos capiteles que Roma trajo a Occidente, el corintio y el compuesto, y siente una predilección por el acanto y sus derivados inmediatos. "Todas estas preferencias se vuelven a encontrar en el arte románico." Sobre todo, en la decoración reina una claridad y un sentido de la jerarquía que faltan con frecuencia en el arte musulmán de Oriente y también, a veces, en el bizantino. "El arte románico, bajo formas diferentes y más variadas, manifiesta las mismas cualidades." El arte musulmán de España ha expresado, "a veces con mayor claridad que el arte románico", el espíritu decorativo del Occidente entero (op. cit., págs. 182, 69, 402-403, 435, 176, 411, 363, 368-69, 471-72, 67, 183-84 y otros lugares).

* * *

Por el contrario, los principales tratadistas franceses del románico, sin duda por no haber tenido suficientemente en cuenta esta distinción, no llegan a superar el concepto exclusivamente "oriental" del arte musulmán, caracterizado principalmente por ser atectónico y antiplástico, y por una decoración profusa que bien podría calificarse de "barroca"; cualidades opuestas, en suma, a las del arte musulmán de Occidente que acaban de ser subrayadas.

Para caracterizar la técnica oriental de esta escultura, Bréhier ha acuñado la sugestiva expresión de "sculpture-broderie", que ha hecho singular fortuna (4). En los capiteles en que se emplea, la decoración de la canastilla afecta el aspecto de una tela o de un encaje calado superpuesto o aplicado al fondo, el cual aparece a través de aquélla como uniformemente negro, produciéndose así un franco contraste de luz y sombra; escultura, en fin, esencialmente impresionista, con muy débil relieve y sin modelado.

Ya veremos que el capitel hispano-musulmán, tanto por su forma como por su técnica, tiene un carácter estructural y plástico (al menos, en los siglos IX y X) opuesto al de mero adorno inorgánico que acabamos de describir.

Por otra parte, Focillon y Fikry consideran como el carácter esencial del arte islámico—y que lo separa radicalmente del románico—la repetición indefinida

(1) Para el carácter occidental de la cultura almohade, por ejemplo, puede verse el sugestivo artículo de GARCÍA GÓMEZ *La Gramática y la Giralda* (en "Nuevas escenas andaluzas", 1948, y una recensión en "Al-Andalus", de igual año, fasc. 1, pág. 238, de la obra mencionada al comienzo de dicho artículo).

(2) TERRASSE, op. cit., págs. 469 y 470.

(3) En Medina Azzahra, la escultura decorativa se distribuye en tableros de dimensiones bastante restringidas, mucho más que en largos frisos, y cada tablero tiene su marco que lo encuadra. Los interminables frisos y los juegos de fondo indefinidos del arte abasida, que proceden de un espíritu completamente oriental, no se encuentran jamás aquí (op. cit., pág. 98).

(4) *Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine* (Archives des Missions scientifiques et littéraires, nouvelle série, fas. 3, 1911, pág. 50, y *Nouvelles recherches sur l'histoire de la sculpture byzantine* (Idem, nouvelle série, fasc. 9, 1913). Asimismo *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, 1936, pág. 14. (Véase FOCILLON, *Art d'Occident*, 1938, pág. 109, y, sobre todo, FIKRY, *L'art roman du Puy et les influences islamiques*, 1934, pág. 161, y *La Grande Mosquée de Kairouan*, 1934, págs. 148-51.)

del mismo motivo que engendra una "simetría rígida"; en los capiteles, la cara principal es la idéntica reproducción de las restantes (1), y en los tableros y frisos decorativos, las partes de la derecha y de la izquierda del eje central son un calco o réplica la una de la otra y exactamente intercambiables, frente a la concepción del escultor románico que varía los motivos y los organiza en combinaciones también variadas, con arreglo a una "simetría flexible". Análisis esterilizador y monotonía frente a variedad fecunda (2).

Repetiremos que esta concepción, perfectamente aplicable (y sugerida por) al arte musulmán de Oriente, no lo es al hispano-musulmán. Por lo que toca al reproche de monotonía, originada por la identidad de motivos, véase igualmente el parecer de tan buenos conocedores de este último arte como Marçais y Terrasse.

Para Marçais, las palmas y florones de la Mezquita de Córdoba y de Medina Azzahra son de una sorprendente variedad tanto por la forma como por la factura (3). Según Terrasse, en la parte correspondiente a al-Hakam II, la composición en la decoración floral revela un prurito de variedad y novedad. Sobre todo, en las inmediaciones del mihrab se propusieron dibujar para cada "panneau" una composición original; en los pequeños tableros en estuco del intradós del arco de entrada a la capilla de Villaviciosa han querido no repetirse (TERRASSE, op. cit., lámina XXII). Incluso, muy posteriormente en la época almohade, los tableros de los mimbares, con sus infinitas variaciones, mantendrán la enseñanza de los escultores cordobeses; así, al decorar el de la Kutubiya, no han querido componer dos tableros iguales para esta obra, que resulta de una variedad infinita (ídem, lámina LXXV) (4).

Para convencerse de ello, basta examinar en detalle las composiciones más uniformes en apariencia; por ejemplo, los tableros de mármol que decoran las jambas de la entrada al mihrab; especialmente, en la cenefa que encuadra el de la izquierda vemos, hacia la mitad de su altura, que los motivos de derecha e izquierda de dicho recuadro presentan variaciones muy significativas (TERRASSE, lám. XXVII, o *Mil joyas del arte español*, I, 1947, lám. 154) (5).

(1) Precisamente existe en el Museo Arqueológico Nacional (núm. 1.627) un capitel, procedente de la llamada casa del Gran Capitán, en Córdoba, que hasta hace poco se había considerado de la época de Abderrahmen III, cuya inscripción mutilada, nuevamente leída por Gómez-Moreno, parece referirse a Abderrahmen II, lo que concuerda con su estilo. Pues bien; el motivo de la zona superior, entre las volutas, varía en las distintas caras. Véase REVILLA, *Patio árabe...*, 1932, lám. 13, y GÓMEZ-MORENO, *Capiteles árabes documentados* ("Al-Andalus", 1941, fasc. 2, pág. 423 y lám. 2.^a, figs. 6 y 7); *Ars Hispaniae*, III, figs. 58-59. (Anteriormente, R. CASTEJÓN, "Boletín de la Academia de Córdoba", 1928, pág. 218, y en el mismo "Boletín", 1930.)

Otro ejemplo de variación en la zona superior de las caras es el descubierto recientemente en la catedral de Tudela, y que perteneció a la Mezquita mayor, erigida probablemente entre 841 y 862 (GÓMEZ-MORENO, *La Mezquita mayor de Tudela*, 1945, págs. 10-11 y láms. III-IV).

(2) FOCILLON, *L'art des sculpteurs romans*, 1931, págs. 95-96, y FIKRY, op. cit., págs. 155-56, y *La Grande Mosquée de Kairouan*, págs. 141-43. Incluso GAILLARD, *Premiers essais de sculpture mon. en Catalogne*, pág. 57, se hace eco de esta concepción, no obstante ser su monografía una superación elocuente de ella. No estará de más advertir que hacemos abstracción de la arquitectura, donde ello sería más discutible, por exceder manifiestamente los límites de nuestro trabajo. (Véase TERRASSE, op. cit., págs. 147-48 y 108, nota 2.)

(3) MARÇAIS, *Manuel d'art musulman*, I, 1926, págs. 273, 277 y 409 (final). En su reciente librito *L'art de l'Islam*, 1946, califica dicha flora de "asombrosamente diversa, como factura y como estilo, y también, sin duda, en cuanto a las fuentes que la han inspirado" (pág. 108).

(4) TERRASSE, op. cit., págs. 146 y 391-92.—J. SAUVACET ("Hespéris", 1950, 3-4) descubrió una inscripción incompleta en dicho mimbar, que permite asegurar pertenece al final de la época almorávide, contra lo que se creía hasta ahora (Ver G.-MORENO: *Ars Hispaniae*, III, pág. 294, y el mismo TERRASSE: *Mélanges L. Halphen*, 1951, pág. 679.)

Terrasse hace idéntica observación con respecto a los *panneaux* que decoran el interior de una cuba funeraria descubierta (1947) en Marrakech y perteneciente a la primera mitad del siglo XII (*Les monuments almoravides de Marrakech* en "Actes du XXI^e Congrès Int. des Orientalistes", 1948, pág. 327).

(5) Ver, por ejemplo, tableros de mármol procedentes de Córdoba y Zaragoza (G.-MORENO: *Ars Hispaniae*, III, figuras 243, a y b, y 291, 1), y los del mimbar de la Mezquita mayor de Argel (1097) (G.-MORENO, ídem, fig. 348).

Igualmente ocurre, y de un modo más acusado, en los atauriques de los marfiles de Córdoba y de Cuenca, e invitamos al que le interese que recorra las láminas del repertorio de Ferrandis, vol. I. Hemos anotado los siguientes: placa museo Nueva York (lám. VI), arqueta Fitero, frente anterior (lám. X, 1), Pamplona, frentes anterior (FERRANDIS, *Marfiles y azabaches*, lám. XIV, foto preferible) y medallón central del posterior (*Ars Hispaniæ*, III, fig. 363 b), costado izquierdo (I, lám. XXXIII) y cubierta (tablero central superior, lám. XXXVI), museo Barge-llo, Florencia (XXXIX, 2, y XL), M. Victoria y Alberto, en todas sus caras con medallones variados (XLI-XLIV), cubierta arqueta plana Louvre (colección Davillier), antes considerado probable mozárabe (XLV), y Silos, frente anterior (XLVIII).

Esta misma variedad se ve ya, por ejemplo, en los costados de los rollos de un modillón que perteneció a la Mezquita mayor de Tudela (G.-MORENO, trabajo cit., lám. VI, 1 y 2).

Y los tipos de capitel, como vamos a ver en seguida, aun dentro de las dos formas predominantes, son muy diversos.

¿Monotonía, pues, o variedad? Podemos concluir, con toda razón, que el arte hispano-musulmán (no nos gusta la expresión "hispano-mauresque", aclimatada en Francia a partir del libro de Terrasse, por prestarse al equívoco con morisco (1) tiene un carácter netamente occidental, no obstante las influencias que recibe del arte musulmán de Oriente y que ha sabido asimilar, del mismo modo que nadie se lo discute hoy al románico, que tan deudor es, por su parte, de muy variadas influencias "orientales".

b) **CRONOLÓGICA: PERÍODOS DEL ARTE MUSULMÁN DE OCCIDENTE Y SU CORRESPONDENCIA CON EL MOZÁRABE.**—Como es natural, sólo nos ocuparemos de aquellas etapas que han podido influir en la formación del arte mozárabe y del románico, es decir, hasta el final del período de Taifas, caracterizándolas brevemente por lo que toca a la escultura y estableciendo al mismo tiempo su correspondencia cronológica con el arte mozárabe (para no incurrir luego en fastidiosas e inútiles repeticiones). Los períodos que nos interesan son:

1.º *Emirato o período precalifal (780-929).*—Lo podemos dividir en dos subperíodos: el primero, correspondiente a la primitiva Mezquita de Córdoba de 780-786 (2), no nos proporciona materia de estudio, por lo que se refiere a la escultura, si se exceptúa la decoración de los lados laterales de la portada de San Esteban (inspirada en la de los castillos sirios del desierto), que, por otra parte, es atribuída por R. Castejón a Mohamed I (855), como la parte central, de índole diferente, que, sin duda, le pertenece (3).

Por lo que toca a los capiteles, sabido es que aprovecharon los romanos y visigodos (como hizo el arte musulmán primitivo en Occidente, Egipto y Tunisia con los romanos, coptos, bizantinos, etc.) de diversos monumentos de la Península; pero no resulta ocioso repetirlo, por la influencia formadora, de felices consecuencias, que

(1) Después de escrito íntegramente el presente trabajo, leemos el luminoso estudio terminológico, concerniente a la cultura islámica en España, de M. Lambert ("Bulletin Hispanique", 1948, especialmente págs. 346 y 348), y nos complace mucho verle restablecer en Francia la denominación de arte hispano-musulmán (preferible a cualquier otra parcial, como "árabe" o "mauresque").

(2) G.-MORENO: *Ars Hispaniæ*, III, págs. 24 y 29.

(3) No creemos pertinente entrar aquí en la discusión de dichas atribuciones. El curioso de ello puede ver, en primer lugar, Terrasse (op. cit., págs. 67-68), y, sobre todo, después de la publicación por Lambert (1936) de nuevos documentos, los dos estudios de R. Castejón ("Boletín de la Academia de Córdoba", 1944) y de Torres Balbás, citado nota 2 de la página 172.

aquéllos—que constituían un variado museo siempre a la vista—ejercieron sobre los primeros capiteles musulmanes del siglo IX, con anterioridad a la plenitud califal de la segunda mitad del X, y que determinó la continuidad de su predilección por los dos tipos de origen clásico: el corintio y el compuesto.

El *segundo* subperíodo, correspondiente a la ampliación de Abderrahmen II (848), entre una mayoría de capiteles igualmente aprovechados, nos presenta ya un grupo original de quince (once y cuatro), según Gómez-Moreno (1), situados todos (2) en el lugar de la que fué macsura, a excepción de las dos parejas de la entrada al actual mihrab, trasladadas, según los cronistas musulmanes, por su singular belleza, del anterior mihrab de Abderrahmen II. Semejantes a estos últimos en las ventanas del alminar cordobés de San Juan y Giralda de Sevilla y en el M. Arqueológico Nacional. Constituyen la transición entre la escultura visigótica y la del Califato.

Otros de la misma época, y procedentes asimismo del foco cordobés, se encuentran hoy diseminados en los museos arqueológicos de Córdoba, Granada y Madrid, y alguna colección particular (G.-MORENO, ídem, pág. 423 y lám. 2.^a, figs. 6-9, o *Ars Hispaniæ*, III, figs. 58-59 y 61). Es particularmente interesante el del Museo de Madrid (núm. 783), con sus dos filas de acanto muy dobladas (*Historia de España*, Instituto Gallach, vol. II, 1935, fig. pág. 170, parte superior).

Aparte del centro cordobés, el Sr. Gómez-Moreno ha estudiado recientemente los que pertenecieron a la Mezquita mayor de Tudela, erigida probablemente por Muza II entre 841 y 862, y aprovechados luego en la colegiata, hoy catedral (3). El primero es de una sola fila de hojas, de gran esbeltez, anticipando ya por sus proporciones los de la Aljafería. Quizá puedan relacionarse con el grupo tudelano dos del museo de Huesca (G.-MORENO, ídem, pág. 20 y lám. XXIII).

Si hemos subrayado con alguna prolijidad los ejemplares pertenecientes al siglo IX, no ha sido con ánimo de hacer una enumeración, hoy día forzosamente muy incompleta, en tanto no se publique el *Corpus* de Hernández, sino por el silencio que guardan acerca de este período no sólo los manuales, sino hasta los libros especializados (salvo brevísimas alusiones en TERRASSE, págs. 68, 74, 98, final, y 144) (4), y además, por su importancia intrínseca, de la que hablaremos en el epígrafe siguiente.

Correspondencia cronológica con la escultura mozárabe leonesa.—Los capiteles del grupo cordobés del siglo IX han podido ejercer, en parte, su influencia en la magnífica serie corintia, en mármol (5), de las iglesias mozárabes leonesas de la primera mitad del siglo X, comprendida entre las fechas aproximadas de antes de 916 (Mazote) a 930 ó 940 (Lebeña); es decir, anteriores a la ampliación de la Mezquita de Córdoba de al-Hakam II (962-65) y aun a los primeros capiteles califales esbozados de la fachada norte del patio en 957 (6). Decimos sólo en parte, pues ya examinaremos la profunda originalidad de estos capiteles, especialmente los de Mazote.

(1) *Capiteles árabes documentados*, lugar cit., pág. 422 y lám. 1.^a, figs. 1-5, y *Ars Hispaniæ*, III, págs. 49-51 y 56 y figuras 51-57, 62 y 65.

(2) De los once, uno "fuera de su sitio", el de la figura 53 de *Ars Hispaniæ*, que está en la parte primitiva de Abderrahmen I, según la foto de Mas, reproducida en nuestra fig. 1.

(3) *La Mezquita mayor de Tudela*, cit., págs. 10 y 11 y láms. II-IV.

(4) Hasta el muy reciente libro de GÓMEZ-MORENO, quien les da la debida importancia, según acabamos de ver.

(5) Los de Lebeña, por excepción, de piedra caliza.

(6) G.-MORENO, *Iglesias mozárabes*, 1919, pág. XX; TERRASSE, op. cit., págs. 430 y 435; CAMPS, *Arquitectura califal y mozárabe*, 1929, pág. 14; TORRES BALBÁS, *El arte de la alta Edad Media en España (Historia del Arte Labor, VI, 1934, página 169)*.

2.º *Período califal (929-990)*.—Hay capiteles de Abderrahmen III a partir de 931 ó 32, anteriores al tipo califal y derivados de otros del siglo IX. Pero los que aquí nos interesan son los propiamente califales, en sus dos variantes técnicas: tallados o de nido de avispas y esbozados o de pencas. Los primeros dominaban casi exclusivamente en Medina Azzahra, y los hay fechados desde 951 (compuestos: G.-MORENO, *Capiteles árabes documentados*, pág. 424 y lám. 3.ª, fig. 14). Una regular cantidad de ellos ha sido aprovechada por los almohades en las ventanas de la Giralda (hay reproducción fotográfica de la serie en el benemérito Laboratorio de Arte de Sevilla) y en los mihrabs de las mezquitas de Marrakech, la Kutubiya y la Kasba (1). Igualmente lo han sido en iglesias mudéjares (como San Pablo, de Córdoba) y monumentos civiles como el Alcázar de Sevilla, etc.

En cuanto al capitel esbozado o esquemático, hace probablemente su aparición en la fachada norte de la Mezquita, reforzada por Abderrahmen III en 957, en su parte exterior del patio de los Naranjos (2). Luego se empleará exclusivamente en las ampliaciones de al-Hakam II y Almanzor, alternando, en perfecta armonía decorativa, un corintio y un compuesto. Aunque haya sido empleado en la Mezquita, quizá por razones de rapidez, no puede negarse que esta sobriedad decorativa le da un aspecto monumental (3), que se compagina muy bien con la severidad del lugar, al paso que el completamente tallado tiene su sitio más adecuado en un palacio lujoso como el de Medina Azzahra.

Escultura mozárabe catalana.—El capitel califal cordobés ha tenido su descendencia en el último tercio del siglo X, en dos series, en piedra del país: una, directamente cordobesa, en Ripoll (antes de 977), e imitaciones en San Benet de Bages (972), San Mateo de Bages (museo de Manresa) y cripta de la catedral de Vich (fines del X) (G.-MORENO, *Ars Hispaniæ*, figs. 426-431); y otra, que se puede calificar de mozárabe (4), en Ripoll, San Benet de Bages, y cuyas obras maestras son los dos capiteles de Cornellá (5), y posteriormente, algunos de San Pedro de Roda, con anterioridad a la consagración de 1022 (6).

3.º *Período de Taifas (siglo XI)*.—Podríamos aventurar que artísticamente la época califal—clasicismo, equilibrio entre construcción y decoración—termina, en realidad, con la ampliación de al-Hakam II.

Con la de Almanzor (987-990), que pretende ser copia de la anterior—y en la que se siguen empleando, como hemos dicho, los mismos tipos de capiteles—, se inician variaciones decorativas, con tendencia a la profusión y a lo menudo; por ejemplo, en la decoración de la fachada oriental de la Gran Mezquita. (Al propio tiempo, en el *Cristo de la Luz*, de Toledo, aparece como elemento fundamental el ladrillo, que en Córdoba sólo había tenido importancia secundaria.) Igualmente, por lo que se refiere a la técnica escultórica, desaparece la talla a bisel (7).

Con anterioridad a la Aljafería, palacio de los Beni Hud, Zaragoza ha debido

(1) TERRASSE, op. cit., lám. XXVIII.

(2) F. HERNÁNDEZ, *Un aspecto de la influencia del arte califal en Cataluña* ("Archivo...", 1930, págs. 27-28); G.-MORENO: *Ars Hispaniæ*, III, fig. 103. En la Giralda hay también algunos (compuestos) de este tipo, procedentes, por tanto, de Medina Azzahra.

(3) GAILLARD, *Premiers essais...*, pág. 13, y *Les débuts de la sculpture romane espagnole*, 1938, pág. 237; TERRASSE, op. cit., página 206.

(4) Véase la opinión de LAMBERT más arriba, pág. 169, nota 4.

(5) No estrictamente corintios (estudios citados de HERNÁNDEZ, pág. 29, y GAILLARD, págs. 21-22).

(6) GAILLARD, op. cit., cap. I, *Les chapiteaux du X^{ème} siècle et les influences andalouses*, y GUDIOL, *Ars Hispaniæ*, vol. V, páginas 13-20.

(7) F. HERNÁNDEZ, estudio cit., pág. 45.

ser un foco artístico importante a fines del siglo X y principios del XI (1). Parece probarlo el hecho de que en la Aljafería han sido aprovechados varios capiteles de tipo califal (hoy en el Museo provincial), algunos seguramente del siglo X y procedentes de otras construcciones locales anteriores (2). La existencia de dicho foco explicaría además los dos capiteles de San Millán de la Cogolla (984), tan diferentes de los mozárabes leoneses de la primera mitad del siglo X (3).

Por último, y como término extremo de nuestra excursión cronológica, llegamos a los capiteles de la Aljafería, contemporáneos de su edificación (1046-1081). En ellos alcanza su desarrollo la tendencia "barroca" y de multiplicación decorativa (4) que hemos notado ya en el período de Almanzor. La forma del capitel corintio califal—a la que vamos a referirnos luego en detalle—ha sido alterada profundamente en su zona superior (la de las volutas y caulículos) que afecta una silueta casi cúbica (5). El elemento floral que decora sus hojas es nuevo: principalmente, la palma doble o simple. Este tipo de capitel—el único de los estudiados hasta aquí al que, tanto por predominio de las influencias del Oriente musulmán (6) como por ser natural término de una evolución que llega a un período avanzado, se le pueden aplicar en justicia los caracteres anteriormente señalados, que se resumen en el concepto de "sculpture-broderie", de índole inorgánica—ha influido sólo esporádicamente—al contrario de lo que ocurre con los de los períodos anteriores—en ciertos capiteles románicos de la segunda mitad del siglo XI, y hay que subrayar además que tal influencia nunca se extiende a lo esencial—la forma del capitel—, sino tan sólo a los motivos y técnica decorativos de roleos en espiral (7). (En el románico español tenemos los dos capiteles de San Salvador, de Nogal de las Huertas, varios en Frómista y uno en Loarre, reproducidos todos por G.-MORENO y GAILLARD; y en el románico francés (8), uno en Saint-Sernin, de Toulouse (9), otro en Saint-Caprais d'Agen (Lot-et-Garonne) (10) y cuatro en el claustro de Moissac (11), posteriores a los ejemplos españoles; todavía, hacia mediados del XII, en Lescar (Basses-Pyrénées) (12).

En realidad, podemos prescindir prácticamente, en nuestras consideraciones

(1) F. HERNÁNDEZ, ídem, págs. 40-41, y TORRES BALBÁS, *Historia del Arte Labor*, VII, pág. 170. (Con anterioridad, G.-MORENO, *Iglesias mozárabes*, pág. 319.) Nada podemos afirmar de otros posibles centros como el de Lérida.

(2) Véase uno de tipo de pencas en HERNÁNDEZ, figura 15, y algún otro en el Museo Arqueológico Nacional (REVILLA, op. cit.), y tres en G.-MORENO, op. cit., fig. 282. También en MARÇAIS: *Manuel...*, I, fig. 202, los de la izquierda y la derecha de la fila superior (núms. 94 y 91 del museo de Zaragoza, son, en la figura citada de G.-MORENO, respectivamente, los c y b. También, en G.-MORENO, el de la figura 279 b, tallado en su mayor parte.

(3) G.-MORENO, ídem, pág. 384.

(4) MARÇAIS, I, págs. 363 y 420; MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*, I, 1931, págs. 234-36; TERRASSE, op. cit., págs. 202-203 y 209.

(5) En cuanto a la esbeltez de proporciones, que es corriente señalar como innovación característica de este grupo, conviene hacer notar que se encuentra ya, desde el siglo IX, en algunos de los capiteles de la ampliación de la Mezquita de Córdoba en 848 y, sobre todo, en el citado de Tudela.

(6) TERRASSE, op. cit., págs. 207-208.

(7) Véase un ejemplo típico de la Aljafería, hoy en el Museo A. de Zaragoza, en BYNE, *La escultura en los capiteles españoles*, 1926, lám. 34, 2, o en G.-MORENO: *Ars Hispaniae*, fig. 279 c.

(8) FIKRY, *L'art roman du Puy*, cap. VII (apartado IV), pág. 166; P. DESCHAMPS, *Etude sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse...* ("Bulletin Monumental", 1941, pág. 261 [y 23 de la "separata", 1942], mezcla a esta serie, tan pura y taxativa, otros capiteles de roleos, pero no en espiral, y entre los varios que cita de Toulouse, omite precisamente el único que pertenece a ella, y que mencionamos a continuación.

(9) G.-MORENO, *El arte románico español*, lám. CXCII, 5, muy semejante al de Loarre.

(10) R. REY, op. cit., al final de la nota siguiente, figura 72, 2.

(11) Además del tan divulgado con inscripción cífica en el cimacio (reproducido, por ejemplo, en PUIG Y CADAFALCH, *Le premier art roman de l'Occident méditerranéen*, 1928, lám. IX, 2), pueden verse otros dos en PIJOAN, *Summa Artis*, IX, figuras 541 y 543. Véase también R. REY, *La sculpture romane languedocienne*, 1936, págs. 119-20.

(12) *Congrès archéologique Bordeaux-Bayonne*, 1939, fig. de la pág. 407.

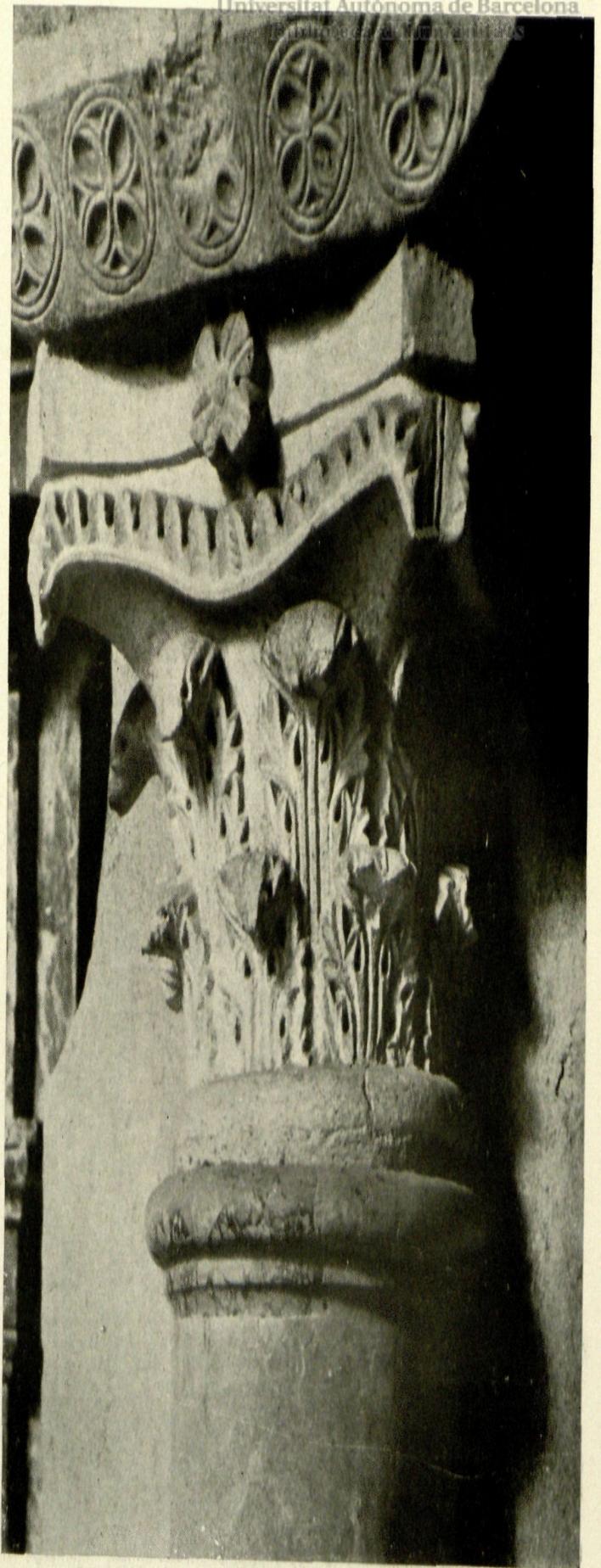


Fig. 1.—Capitel de Abderrahmen II (situado en la parte de Abderrahmen I),
Mezquita de Córdoba. (Cl. Mas)

Fig. 2.—Capitel de Abderrahmen II. Mezquita de Córdoba. (Cl. Mas)

ESTADO

LAMINA I

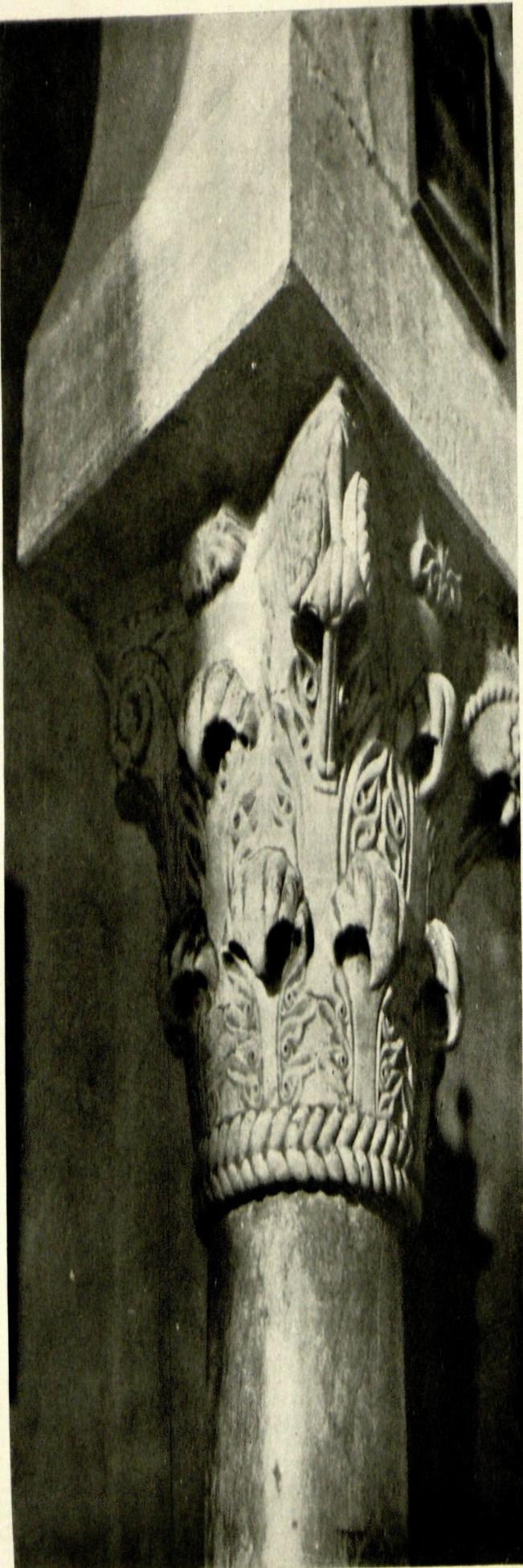


Fig. 3.—Capitel de San Cebrían de Mazote.

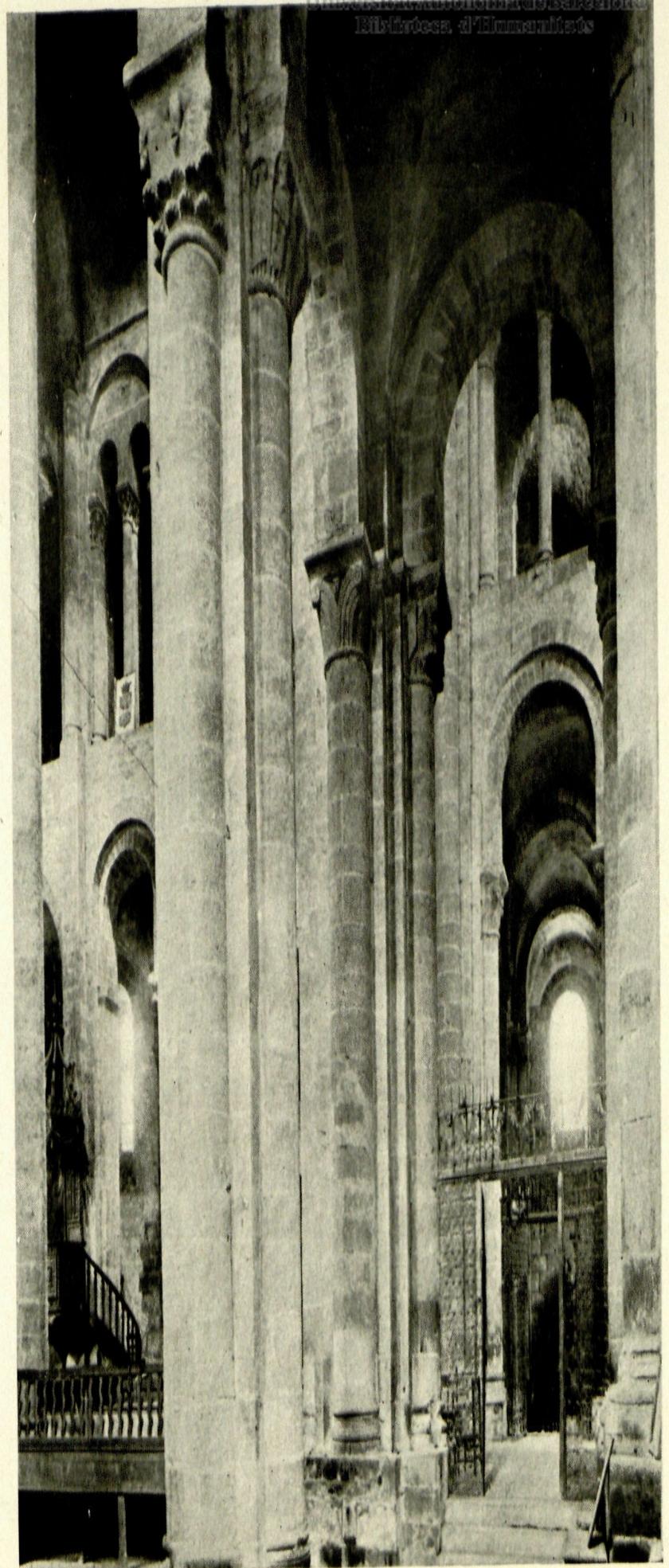


Fig. 4.—Capitel de tipo mozárabe de Sainte-Foy de Conques.

sobre la influencias que estudiamos, del período de Taifas, y sólo lo hemos mencionado para ser completos, en lo posible, y por ser precisamente los casos de influencia hispano-musulmana más divulgados, pese a su condición en cierto modo marginal.

3) Ensayo de clasificación de influencias.

Las precedentes consideraciones sobre los caracteres generales y la cronología del arte hispano-musulmán y su correspondencia con el mozárabe van a permitirnos abordar el punto esencial de esta parte teórica: el intento—tan sólo, porque actualmente, como hemos razonado, no es posible otra cosa—de clasificar y distinguir las influencias de que se trata en dos grandes grupos: influencias musulmanas, ya directas, ya transmitidas por intermedio del arte mozárabe en territorio cristiano, en sus dos ramas (leonesa y catalana), e influencias privativas del mozárabe leonés.

Resulta obvio comprender que el arte mozárabe de que aquí nos ocupamos excluye el grupo originario en territorio musulmán (Bobastro, Melque y quizá San Baudelio) (1), ya que todas sus iglesias conocidas carecen de escultura. Igualmente decimos de las iglesias catalanas de tipo arquitectónico mozárabe (las que poseen capiteles de esta clase pertenecen al llamado "primer arte románico") (2) y de las existentes en el sur de Francia (Rosellón, Aude y Hérault) a que ya hemos hecho alusión en las págs. 168-69 (3).

a) INFLUENCIA DIRECTA HISPANO-MUSULMANA E INFLUENCIA EJERCIDA A TRAVÉS DEL ARTE MOZÁRABE (MOZÁRABE LEONÉS Y MOZÁRABE CATALÁN).—Varias veces hemos aludido al carácter estructural y plástico del capitel hispano-musulmán de los siglos IX y X; el análisis de su forma (y de los mozárabes leoneses) y de las diferencias que lo separan del tipo corintio de la antigüedad clásica nos hará comprender por qué su influencia ha sido decisiva en la elaboración del corintio románico, con preferencia a otras. En este análisis seguiremos, en resumen, los tan repetidos trabajos de F. Hernández y Gaillard, por ser modelos de claridad y precisión.

* * *

Conviene recordar previamente que al comienzo de la Edad Media, los escultores han oscilado entre dos formas radicalmente distintas de la canastilla del capitel: la forma cúbica o en tronco de pirámide invertida, tan corriente en el arte bizantino, y la corintia. La primera, por decirlo así la más elemental, permite al escultor, sin gran esfuerzo, "aplicar" a la superficie plana del rectángulo o trapecio de cada cara débiles relieves, que constituyen un mero adorno inorgánico, como los de un tablero o friso; es una superficie cualquiera, indiferente, que no

(1) Para la inclusión de esta última en el grupo mozárabe en sentido restringido, véase GÓMEZ-MORENO, *Iglesias mozárabes*, pág. 320, y TORRES BALBÁS, *Historia del Arte Labor*, VI, pág. 170. M. Lambert, en su reciente trabajo del "Bulletin Hispanique", 1948, ya citado, se muestra partidario de emplear la denominación de arte mozárabe en territorio cristiano solamente allí donde hubo verdadera colonización mozárabe, como en la región de León.

(2) "El mozarabismo—dice Gudiol—no encaja perfectamente en los monumentos del primer arte románico catalán" (op. cit., pág. 12). Los capiteles de Ripoll, aprovechados en la basílica consagrada por el abad Oliba en 1032, pertenecieron originariamente a la anterior construcción de su padre, el conde Oliba Cabreta (970-77) (GAILLARD, *Premiers essais*...., páginas 17-18, y GUDIOL, *Ars Hispaniae*, V, págs. 13-14. Antes lo habían sospechado Puig y Cadafalch y Gómez-Moreno).

(3) En cuanto a la de Cuixá, consagrada en 974, no han quedado esculturas de esa época. (Véase GAILLARD, op. cit., página 57, y más arriba, nota 1 de la pág. 169.)

define por sí misma la forma ni la distribución del relieve, cuyo carácter resulta "contingente" o arbitrario. El capitel, en este caso, es sólo una entre tantas formas de que se sirve la "sculpture-broderie".

Por el contrario, la forma corintia de la canastilla de origen clásico—convenientemente modificada por las experiencias propiamente occidentales, tanto musulmanas como mozárabes (según veremos en seguida con más detalle)—sugiere por sí misma al artista la organización y distribución de sus relieves e incluso la sabia gradación del modelado, suscitados por los distintos planos que determinan las superficies cóncavas de las filas de acanto y los entrantes y salientes acentuados de la zona superior de las volutas; aquí, los relieves, en lugar de resultar aplicados a las caras del capitel, "surgen", por decirlo así, de la talla hacia adentro del bloque mismo, y su presencia parece "necesaria" y constructiva, no simplemente decorativa, como en el caso anterior. El capitel adquiere así una forma orgánica y una función propiamente sustentante y arquitectural; es esencialmente monumental, por ser miembro integrante de la construcción (1).

Es natural que sólo la forma corintia podía convenir, por los caracteres señalados, a la escultura románica, mientras que la cúbica o trapezoidal se halla en contradicción formal con esa manera de ser, y sólo se encuentra en el arte románico de un modo esporádico, y principalmente en grupos regionales retardatarios, como el renano. En el arte hispano-musulmán de los períodos que hemos estudiado (2) y en el mozárabe—que constituyen los antecedentes de los capiteles románicos—falta en absoluto. Por eso nos sorprende que el maestro Mâle cite, al final de su estudio de conjunto sobre las influencias árabes en el románico (3), los capiteles cúbicos de las ventanas del ábside de Saint-Guilhem du Désert (Hérault) y los del pórtico de Saint-Martin, de Brive (Corrèze), como testimonio típico de dicha influencia, y lo repitan Terrasse (4) y Fikry (5). Más aún: este último autor, musulmán, pretende nada menos que ésta es la forma característica de la mayor parte de los capiteles "árabes", y no solamente bajo el califato de Córdoba, cuya forma no es "románica" (6). Y es singular que, con respecto al arte hispano-musulmán, se apoye, para tan errónea conclusión, en el estudio de F. Hernández y reproduzca (7) la silueta del capitel de la cripta de la Capilla Real, o de San Fernando, de la Mezquita de Córdoba (fig. 36, *d*), de Hernández, correspondiente a la 16 (en fotografía) del mismo, cuando es notorio que difiere excepcionalmente de la forma de todos los otros capiteles de la Mezquita, reproducidos, en esquema y en fotografía, en el tan repetido estudio del "Archivo". Así se explica que, tomando como típico dicho capitel, lo compare con los del claustro de Silos (pág. 150 de su citada obra), que, como los de la serie cúbica, que también cita, de San Pedro de Ro-

(1) El lector algo especializado en escultura románica verá que aquí nos inspiramos en las enseñanzas de FOCILLON y su escuela (con las discrepancias que ya se verán por lo que se refiere a las aportaciones del arte español). Véase, sobre todo, *L'art des sculpteurs romans*, y para este punto concreto, GAILLARD, *Premiers essais*, págs. 39 y sigs.: *Les deux formes essentielles du chapiteau*, y P. LAVEDAN, *Histoire de l'Art (Clio)*, II, págs. 100-101.

(2) TERRASSE, op. cit., págs. 42, 66-67, 143 (final), 368 (final), 447 y 471; GAILLARD, op. cit., pág. 39. (En cambio, como es sabido, fué usado en San Pedro de Nave.)

(3) Recogido posteriormente con el significativo título *L'Espagne arabe et l'art roman* en el libro *Art et artistes du moyen âge*, 1927.

(4) Op. cit., pág. 448, en contradicción con lo sustentado, tan acertadamente, en tantos lugares de su obra; citas en nuestra nota 2 de esta misma página.

(5) *L'art roman du Puy*, págs. 166 y sigs.

(6) Idem, pág. 150.

(7) Idem, fig. de la pág. 169.

da (1), no tienen nada que ver con la silueta corintia de los hispano-musulmanes de las épocas que nos interesan (siglos IX y X) y de los mozarabes.

Esta confusión la establece al estudiar los dos grupos principales de capiteles en los monumentos románicos del Puy (Velay): los corintios esbozados (cap. VI, *Le groupe des chapiteaux ornementaux*, apartado III, 2.º subgrupo, pág. 138), que compara, acertadamente, con los de la cúpula ante el mihrab de Cairuán (y semejantes, igualmente, a los de Córdoba (2) y que, sin embargo, cree, como Bréhier y Focillon, de origen galo-romano, y el grupo de los que denomina "calados", el más importante numéricamente, de forma más o menos cúbica (cap. VII, *Le groupe des chapiteaux ajourés*, apartados I-III) y de técnica de "sculpture-broderie", que considera de origen típicamente islámico, aunque, repetimos una vez más, es la antítesis, en forma y técnica, del arte islámico "occidental", que es el que interesa para el románico. Tratándose de un libro importante y bastante difundido en Francia y en España, y que lleva además por título *L'art roman du Puy et les influences islamiques*, hemos considerado necesario detenernos en disipar esta confusión, que amenaza pasar codificada a los manuales (3).

* * *

Desentendiéndonos, pues, justificadamente del grupo de capiteles cúbicos (y también de los compuestos), en lo sucesivo nos referiremos exclusivamente a los de tipo corintio.

Pasemos al sucinto análisis del capitel hispano-musulmán y de sus principales diferencias con el de la antigüedad clásica. Mientras que en el capitel romano la canastilla era un cuerpo perfecto de revolución de forma cónica, en el hispano-musulmán consta de una parte inferior cilíndrica o ligeramente tronco-cónica, integrada por las dos filas de acantos, y de una parte superior que avanza en acusado saliente en los ángulos, formando el armazón de las volutas; éstas, en lugar de ser pequeñas y superpuestas a la canastilla, como un mero adorno elegante, llegan a tener el doble diámetro que en el romano, equivaliendo a la altura de la zona superior, de la que forman parte, o sea un tercio de la altura total de la canastilla (dividida en tres zonas—las dos inferiores de acantos y la superior de volutas y caulículos—de igual o aproximada altura, a diferencia de las del capitel romano, en que la zona superior era bastante más alta) y acusan la función sustentante o arquitectónica del capitel, siendo reemplazadas en el capitel figurado por los miembros de verdaderos atlantes. En cuanto a las hojas de acanto, distri-

(1) Como es sabido, hay en San Pedro de Roda dos series: una netamente corintia, de típica influencia califal, y otra cúbica, de entrelazos (GUDIOL, op. cit., pág. 20). En Hernández, Gaillard, Pijoan (vol. VIII) y Gudiol hay reproducciones de las dos series.

(2) Cuya influencia pudieran haber experimentado. Entre el Puy y la España de los siglos X y XI han existido relaciones artísticas favorecidas por las rutas de peregrinación. Es sabido que uno de los primeros peregrinos a Santiago fué el obispo Gostescalc en 950, que se detuvo en la Rioja para hacerse copiar un manuscrito en el monasterio de San Martín de Albelda. (Véase R. REY, *L'art roman et ses origines*, 1945, pág. 99.) Posteriormente, otro obispo de la misma diócesis, Pierre II, llamado le Mercœur (1050-73), asistió a la consagración de San Isidoro de León en 1063 (FIKRY, op. cit., cap. XIII, *L'Espagne et le Puy*, y M. PIDAL, *La España del Cid*, 4.ª ed., 1947, I, pág. 138, nota 2).

(3) REY, *L'art roman et ses origines*, op. cit., excelente manual de *Archéologie pré-romane et romane*, sobre todo por su completa información, dice página 366, tratando de la influencia del "décor hispano-mauresque": "En la catedral del Puy no hay menos de noventa ejemplares de este capitel musulmán por excelencia (*). Se refiere al grupo de forma cúbica. Igualmente, por lo que toca a los de Saint-Guilhem du Désert y claustro de Saint-Lizier (Ariège), de entrelazos (ídem, pág. 388), obras éstas muy tardías.

(*) La expresión está tomada literalmente de Bréhier ("Journal des Savants", 1936, pág. 15). (Véase FIKRY, op. cit., página 150.)

búidas generalmente en dos filas, en tanto que en el capitel romano sólo se adhieren a la canastilla en su parte inferior y caen hacia adelante, en el musulmán occidental lo hacen en toda su altura, con excepción de su extremidad superior; esta última disposición proporciona al capitel un aspecto de vigor y consistencia, frente a la graciosa elegancia, un tanto frágil al par que bella, de la canastilla clásica. En fin, el ábaco romano es de perfil moldurado y la curva de sus lados poco pronunciada, mientras que el califal no es moldurado (1), sino de sección vertical, y la curva penetra profundamente en el cuerpo del capitel, haciendo resaltar, por contraste, el lado central de cada cara en la misma línea que los ángulos de las volutas; ya hemos hecho notar la trascendencia que esta sabia alternativa de escotaduras y salientes tiene para la distribución de relieves y volúmenes, de la que el escultor románico sacará el mayor partido posible (2).

Por lo que toca a las proporciones, existe igualmente una radical diferencia: el capitel romano es generalmente apaisado; en cambio, el hispano-musulmán, ya desde el siglo IX (véase nota 5 de la pág. 178), tiende a aumentar su altura, acentuando así la verticalidad.

Todos estos caracteres pueden resumirse, a nuestro juicio, en lo que hemos llamado el sentido estructural y plástico de este tipo de capitel: monumental, en una palabra (3).

Ahora se comprende por qué el capitel corintio románico ha podido tomar como modelo al hispano-musulmán y al mozárabe—y no directamente al romano, salvo grupos retardatarios que quedaron señalados al comienzo—, como comprobaremos históricamente.

* * *

Y vamos ya al primer grupo de influencias señaladas: *primer período*. Permítasenos insistir en la importancia de los primeros capiteles del arte hispano-musulmán en su período de formación (siglo IX), y especialmente los de la ampliación de la Mezquita de Córdoba por Abderrahmen II en 848, tan desdeñados ante los califales.

Hasta hace poco, la significación del reinado de este gran emir (822-852) no ha sido puesta de relieve lo suficientemente que merece (4). Baste decir que se le pueden atribuir las siguientes iniciativas: restablecimiento de la pompa y esplen-

(1) En los hispanomusulmanes del siglo IX suele serlo (G.-MORENO- *Capiteles árabes documentados*, cit. pág. 423).

(2) En este estricto resumen nos referimos principalmente al capitel esbozado. No estará de más añadir que, como ha señalado Gaillard, el capitel tallado o de nido de avispas—que a primera vista, por su técnica al trépano y su adorno de "encaje", parece contradecir lo expuesto—"conserva su carácter monumental gracias al armazón de la canastilla corintia, conservado intacto bajo el ornamento".

(3) Este análisis conviene estrictamente al período califal: la facilidad de comparar el corintio califal con el romano proviene de que ambos son tipos bastante constantes (esto ocurre en los períodos "clásicos"). En cambio, en los períodos de formación o de tanteo y experiencias no hay todavía un canon relativamente fijo, y hubiese sido empresa algo quimérica querer fijar los caracteres del capitel musulmán del siglo IX y de los mozárabes de la primera mitad del X, inspirados en parte en aquéllos. No obstante, puede decirse que, en lo esencial, no hay graves discrepancias. Sin embargo, algunos mozárabes leoneses ofrecen, a mi juicio, una precocidad en la preparación de los caracteres del capitel románico superior a la de los califales, a pesar de su anterioridad (Mazote, antes de 916). Hablaremos de esto al estudiar la influencia privativa del mozárabe leonés.

(4) No nos ha sido posible, por apremios de tiempo, consultar en la biblioteca de la Sorbonne el primer volumen de la *Histoire de l'Espagne musulmane*, de LÉVI-PROVENÇAL (El Cairo, 1944), quien ha renovado el estudio de este reinado; en el segundo, aún no aparecido, tratará de las instituciones. Provisionalmente véase, del mismo autor, *La civilisation arabe en Espagne*, ed. 1938, págs. 63-77 y 110-11.—Acaba de aparecer la traducción española, con prólogo de García-Gómez, del primer volumen citado (710-1031): *Historia de España*, dirigida por Menéndez Pidal, Espasa-Calpe, t. IV, 1950. (Ver el capítulo III, en especial págs. 163-69.)

dor en el acto de la jura del emir, protocolo y orden de discusión, organización de los servicios administrativos, creación de una casa de la moneda, del sello oficial y, lo que nos interesa mucho, del "tiraz" como fabricación del Estado. Ciñéndonos al campo artístico: Mezquita mayor de Sevilla (829-30), de la que queda la parte baja del alminar en la torre de la actual parroquia del Salvador y la primera inscripción musulmana de España, primera ampliación de la primitiva Mezquita de Córdoba, añadiendo a la de Abderrahmen I las dos naves laterales extremas (probablemente en 833, controvertida, con serias razones, por los arqueólogos españoles); Mezquita mayor de Jaén, en la misma fecha; Castillo del Conventual de Mérida (835); alminar cordobés de San Juan (1), y, en fin, ampliación hacia sur de la Mezquita de Córdoba (agosto a diciembre de 848), donde se encuentran los susodichos capiteles, en la parte donde estuvo la segunda macsura (2).

Y esta actividad artística de mediados del siglo IX no se manifestó sólo en el centro cordobés. Ya hemos hablado del foco de Tudela (pág. 176). Añádase que en la Mezquita mayor de Pechina (Almería) hubo ya en este siglo una cúpula semi-esférica, con notables decoraciones de relieve en su parte superior (3).

No será, pues, exagerado decir que el siglo IX representa para el arte hispano-musulmán lo que la primera mitad del siglo X para el mozárabe y el XI para el románico.

Pues bien, entre dichos capiteles de Abderrahmen II merecen destacarse las dos parejas que sostienen el arco de la entrada al actual mihrab, trasladados del anterior, donde se encontraban formando grupo con los que hoy subsisten en su emplazamiento originario. Por su belleza—dice Terrasse—parecerían, a primera vista, pertenecer a las postrimerías del mundo antiguo (4); sus hojas de acanto han sido tratadas con un realismo y un vigor de modelado que asombran en este siglo (CAMPS, *Arquitectura califal y mozárabe*, 1929, lám. XX, 3; BYNE, *La escultura en los capiteles españoles*, lám. 31, o en *Historia del Arte Labor*, V, 369, y G.-MORENO, op. cit., pág. 49 y figs. 51-52 y 177).

Añadamos que, a pesar de esta fidelidad en la talla a los recuerdos clásicos, la disposición y forma de la canastilla y su altura corresponden originalmente a los caracteres apuntados en el análisis del tipo hispano-musulmán. Su ábaco, en cambio, es moldurado. (Véase nota 1 de la pág. anterior del estudio en ella citado.)

Se plantea ahora el espinoso problema de saber si estos capiteles han ejercido su influencia en el románico directamente o por intermedio del arte mozárabe leonés. Nos atreveríamos a opinar que casi siempre a través del mozárabe. (Excepcionalmente podría quizá señalarse la influencia directa de algunos en los del piso bajo de la torre-campanario de Saint-Hilaire, de Poitiers, como veremos en la segunda parte.) En aquella época, tan poco avanzada la reconquista y anteriormente a la peregrinación a Compostela, Córdoba estaba aún muy lejos de la cris-

(1) G.-MORENO: *Ars Hispaniæ*, pág. 51.

(2) Tuvo a su disposición grandes sumas de dinero. Véase TERRASSE, op. cit., pág. 73. y, sobre todo, LAMBERT: *De quelques incertitudes dans l'histoire de la construction de la Grande Mosquée de Cordoue* ("Annales de l'Institut d'Etudes Orientales... d'Alger", I, 1934-35, pág. 179, citando Ibn al-Atir, trad. Fagnan, pág. 230). (También, ídem, II, 1936, pág. 178.) G.-MORENO: *Ars Hispaniæ*, pág. 45.

(3) "Al-Andalus", 1939, fasc. 2, pág. 395; G. MORENO, op. cit., pág. 61.

(4) Y, en efecto, no sólo estas dos parejas, sino en general todos los citados antes (en nuestra pág. 176), venían siendo clasificados, hasta hace pocos años, como romanos; por ejemplo, en BYNE, lám. citada en el texto, y en los excelentes ficheros del Laboratorio de Arte de Sevilla (*Giralda*, G.-MORENO, op. cit., fig. 62) y del Instituto Velázquez (fotos Mas, reproducidos más adelante en nuestras figs. 1, 2 y 11), que hemos tenido ocasión de manejar.

tiandad, aunque algunos monjes, como los de Saint-Germain des Prés, en tiempos de Carlos el Calvo, llegaron hasta allí. Todavía no se habían generalizado las embajadas con los otros países cristianos (1). Después, el prestigio del arte califal eclipsaría la influencia directa del primer arte hispano-musulmán. Pero su lección no por eso se perdió: fué recogida y transmitida por el arte mozárabe leonés. Ello se explica perfectamente si se tiene en cuenta, como dice Terrasse y lo hemos citado textualmente en la página 172, que el arte del Islam español vivió al comienzo, bajo los emires omeyas, de fórmulas muy afines a las del arte cristiano (no se olvide la herencia visigoda) y fué el único período en que estuvo unido a él con lazos de real fraternidad; a pesar de ser aquél más rico, marchaban los dos de acuerdo y la unidad artística de España no se había roto aún.

Segundo período.—Antes de entrar en el estudio de la influencia del capitel califal cordobés esbozado, no se puede pasar por alto que algunas de las columnitas de ventanas y nichos de la cúpula ante el mihrab de la Mezquita mayor de Cairuán están coronadas por pequeños capiteles de tipo parecido, aunque más sumario, datados exactamente de 836. "De modelos muy sencillos, recuerdan—dice Marçais (2)—los capiteles coptos de madera. Algunas hojas lisas, erectas y formando "crochet" debajo del cimacio, aparecen como un lejano recuerdo de los acantos corintios." M. Aubert (3) estima que, entre las variadas influencias "orientales" que han contribuído a la formación del románico, hay que añadir, a los modelos venidos directamente de Oriente, los que los decoradores románicos sólo conocieron indirectamente y que tomaron prestado a los musulmanes de Africa del Norte y de España. Fikry (4) precisa más, considerando como muy probable que estos capiteles de Cairuán tengan parte, por intermedio de Córdoba, en el origen del capitel románico (en Cataluña). Por último, el abate Plat (véase al comienzo, pág. 168) piensa, por el contrario, que la semejanza entre los primeros capiteles románicos y los de las mezquitas de Tunisia se explica por su común origen bizantino, sin que haya proceso de influencia (5).

Sin negar, por nuestra parte, que los de Cairuán puedan relacionarse con algunos románicos del Puy (véase nuestra pág. 181 y nota 2 de la misma), hemos de tener en cuenta: que son de dimensiones exiguas, en escaso número, y se encuentran situados en lugar tan poco visible como es dicha cúpula; que su formación es todavía muy embrionaria, si se exceptúa el último de la fila, parte inferior derecha, de los reproducidos en silueta en las figuras citadas en las notas 2 a 4 de esta misma página (6); por último, que el acanto tiene un lugar muy reducido en la decoración floral, predominando casi exclusivamente la hoja de parra (7).

Por el contrario, los capiteles esbozados de Córdoba son de tamaño normal,

(1) No obstante, una embajada del mismo Carlos el Calvo fué a Córdoba (865), en respuesta a la que había recibido el año anterior de Mohamed I.

(2) *L'art de l'Islam*, 1946, pág. 56. Véanse además del mismo autor: *Manuel*, I, pág. 65, y fig. 29; *Coupoles et plafonds de Kairouan*, 1925; *Tunis et Kairouan*, 1937.

(3) Apéndice a la segunda edición del conocido libro de LASTEYRIE, 1929, pág. 759 y figs. 755 y 756.

(4) *La Grande Mosquée de Kairouan*, págs. 146-48 y fig. 86. (Véase BALTRUSAITIS, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, 1931, pág. 76).

(5) *L'art de bâtir en France...*, op. cit., nota 3 de la página 155. Como no hemos visto el artículo de Saladin, que allí se cita, sobre un capitel encontrado cerca de Susa, nos limitamos a Cairuán, por sus relaciones con Córdoba, no bien establecidas aún. (Véase TORRES BALBÁS: "Al-Andalus", 1935, fasc. 2, págs. 394, nota 3 y 417, nota 23, y también *Los modillones de lóbulos*, pág. 97.)

(6) Otra importancia tiene el reproducido en la figura 90 de la monografía de FIKRY, situado en la galería occidental del patio, sin que sepamos su número ni su fecha exacta, pues aunque la atribuye a 875, no hay ninguna certeza (págs. 84-87).

(7) MARÇAIS, *Manuel*, I, págs. 75-78, 92 y 173, y *L'art de l'Islam*, pág. 56.

muy numerosos, y desfilan rítmicamente ante el que recorre las naves de las dos últimas ampliaciones de la Mezquita; su desarrollo, dentro de la sencillez monumental, es completo; finalmente, aunque también se emplee (en los tableros y frisos decorativos) la hoja de parra, el acanto tiene, sin discusión, el papel predominante (y exclusivo en los capiteles) (1).

Además, el meridiano geográfico y cultural de ambos centros no es exactamente el mismo. La antigua Ifrikiya, según Lévi-Provençal, próxima ya al Oriente, a Egipto sobre todo, ha dirigido sus miradas casi constantemente no hacia el occidente extremo del Islam, sino hacia el este abasí (2). Su papel es más bien de transmisora a Córdoba y el Maghreb de aquellas influencias del oriente musulmán. Por lo que toca a los capiteles, sabido es que en Tunisia han sido aprovechados muchos bizantinos, hasta el punto de que los dos que hay a la entrada del mihrab de Cairuán, lugar significativo por excelencia, y más el de dicha mezquita por la leyenda piadosa que le afecta, son, según Marçais y Fikry—que los creen de mano musulmana—, exactamente iguales a otros de San Marcos de Venecia (3). En Córdoba, por el contrario, ya hemos visto (pág. 178 y nota 2) que no hay un solo capitel de tipo bizantino.

Por todo lo expuesto, no nos parece razonable atribuir lugar importante a dichos capiteles en el cuadro de las influencias musulmanas sobre el románico, quedando reservada esta misión eminente a la serie califal de Córdoba.

A diferencia de lo que ocurre en el período anterior, creemos que esta serie ha influido en el románico directamente, como manifestación del momento de mayor esplendor del Califato; un ejemplo notable nos lo ofrecerá la iglesia abacial de Saint-Sever-sur-l'Adour, en las Landas, región tan ligada históricamente a España. También ha podido actuar entonces el arte hispano-musulmán, aun cuando menos intensamente, a través del mozárabe catalán, grupo más tardío que el leonés, ya del último tercio del siglo X; quizá en algunos capiteles (los menos espléndidos) del pórtico de Saint-Benoît-sur-Loire podría insinuarse esta influencia, como hemos advertido y examinaremos; de todos modos ya hemos visto con algún detalle (págs. 168 y sigs.) que la función mediadora del mozárabe catalán resulta precaria comparada con la del mozárabe leonés, el cual, aparte de transmitir la influencia musulmana del emirato, ha ejercido la suya propia.

b) INFLUENCIA PROPIA DEL ARTE MOZÁRABE LEONÉS.—Es, á nuestro modo de ver, la más importante de todas (4). Los distintos arqueólogos que, siguiendo la

(1) Véanse, como ejemplos que corroboran la predilección por el acanto, las dos pilas de Almiría, descubiertas en 1926 y 1945, en el museo de Córdoba, y últimamente una tercera en el patio de una casa particular.—MARÇAIS, *Manuel*, I, página 275, y *L'art de l'Islam*, pág. 103; TERRASSE, op. cit., págs. 146-47 y 471. La hoja de parra abunda, en cambio, en Medina Azzahra; véase, sin embargo, el mismo TERRASSE, pág. 98.

(2) MARÇAIS, *Manuel*, I, págs. 8 y 93, y *L'art de l'Islam*, págs. 57-58; TERRASSE, op. cit., págs. 401-403.

(3) MARÇAIS, I, pág. 65 y fig. 28; FIKRY, monografía cit., pág. 148 y fig. 87.

(4) Fuera de la magnífica obra de GÓMEZ-MORENO y de las escasas pero sustanciosas páginas dedicadas a ello por GAILLARD en *Les débuts de la sculpture romane espagnole*, apenas alguna vaga alusión a los capiteles mozárabes. Echamos de menos su mención en autores de primer orden, tan enterados de nuestro arte prerrománico, como Terrasse y Lambert; aquél, en su tan admirada obra, se limita a escribir (pág. 431): "los soportes de las arquerías son a veces columnas coronadas de capiteles antiguos o visigodos" (¿y los propiamente mozárabes?). Lambert, ni en su buen trabajo de conjunto, más preciso para nuestro gusto que el de MALE, *L'art hispano-mauresque et l'art roman* ("Hespéris", 1933), ni, lo que es más sensible, en su excelente síntesis sobre *La civilisation mozarabe* ("Hommage à Martinenche", 1939), apenas alude a ellos, "derivan de la antigüedad" (pág. 41).

El barón Berhaegen, en su estudio sobre Silos ("Gazette des Beaux-Arts", octubre 1931), después de fijar caprichosamente la fecha de consagración de San Millán de Suso en 1029 (pág. 208, nota 2), no obstante citar la página de G.-Moreno, en que figura razonada la fecha de 984 (error repetido recientemente por R. Réy), amén de otros deslices, emite un juicio de conjunto sobre la escultura mozárabe que nos abstendremos de valorar: "las únicas iglesias existentes en esta época (antes

pauta de Gómez-Moreno (1), se han ocupado del arte mozárabe, no han dejado de subrayar de un lado el paralelismo de sus diversas etapas con las del hispano-musulmán, sobre todo, y detalladamente, Lambert (y debemos añadir no solamente del centro cordobés, como hemos visto) (2), y de otra parte, sus rasgos diferenciales; con respecto a estos últimos, debemos distinguir entre los procedentes de su tradición visigoda (que también ha actuado sobre el primer arte musulmán) y los, en fin, auténticamente *sui generis* (3). La complejidad producida por la convergencia de estas tres series de caracteres—dos de influencia visigoda y musulmana y la tercera propios—explica con creces que, en el estudio de las influencias sobre el románico, se hayan limitado siempre a poner de relieve el papel de intermediario o transmisor de las influencias musulmanas y apenas se haya entrevisto la suya privativa, con la sola excepción casi de Gaillard y limitada a los capiteles del Pórtico de San Isidoro. Aquí queremos abordar el problema, aunque brevemente, desde un punto de vista general, como acabamos de hacer con el primer grupo de influencias de los dos que hemos distinguido.

* * *

Antes convendrá rectificar algunas apreciaciones, que consideramos equivocadas, referentes a la técnica de la talla de estos capiteles.

En primer lugar, los mismos autores que atribuían al arte musulmán de Occidente, sin distinguirlo del de Oriente, la técnica oriental de la "sculpture-broderie" (véanse págs. 173 y 174), la hacen extensiva también al mozárabe. Fikry dice, en la Introducción de su obra citada (III, Vías de transmisión de las influencias islámicas, págs. 15 y sig.), que "la escultura "champlevée et à jour" (ahuecada y calada) debe su reaparición en las iglesias románicas de Francia a las rutas de peregrinación y en amplia medida al arte mozárabe". Bréhier habla de la "sculpture-broderie" de dichos capiteles y en la recensión de la obra de Fikry (4), aunque tiene el mérito de distinguir entre influencias musulmana y mozárabe, habla de la técnica

de la llegada de los franceses desde el segundo cuarto del siglo XI) en Castilla eran las capillas mozárabes..., edificios de proporciones exiguas, cuya ruda arquitectura y, sobre todo, la escultura rudimentaria atestiguan la miseria del tiempo", habla de la decoración geométrica muy tosca ("fruste"; claro, no conoce otros capiteles que los de San Millán) y termina su fatal sentencia: "El período mozárabe no nos ha dejado más que testigos de una pobreza de invención y de una rudeza de factura que excluyen toda comparación con Silos (compare Mazote, viendo las láminas de G.-Moreno, ya que cita el libro). Que sobre este suelo infecundo"; etc. (págs. 208 y 211-12). Justo sea consignar que este ameno paréntesis del arqueólogo belga es la excepción y antítesis de los juicios responsables de Gaillard, Lavedan, Focillon, que en su sitio veremos. Véase también R. REY, *L'art roman et ses origines*, op. cit., págs. 92 y 100.

(1) *Iglesias mozárabes*, págs. XIX y XIV.

(2) Digamos de pasada que este paralelismo, tan exacto cronológicamente en lo que se refiere a la arquitectura (proporción de los arcos y formas de abovedamiento, aunque en este punto, como se ha hecho notar principalmente por Terrasse y por Lambert, especialista consumado en él, con sentido más constructivo en el mozárabe leonés), falla un tanto en la escultura.

Por lo que se refiere a los modillones de lóbulos o de rollos (impropiamente llamados en Francia "de virutas"), ya vieron GÓMEZ-MORENO (*Catálogo monumental de León*, 1925, pág. 120, e *Iglesias mozárabes*, pág. 259, etc.), MALE, BRÉHIER, TERRASSE y TORRES BALBÁS (*Los modillones de lóbulos*, págs. 55, 76, 81 y 98) su diferencia con los cordobeses, especialmente en la decoración de los costados, de abolengo típicamente visigodo. Pero después del descubrimiento de los restos decorativos de la Mezquita mayor de Tudela, estudiados por G.-MORENO, si bien puede seguirse afirmando la diferencia de los mozárabes con los cordobeses, en cambio, esos rasgos diferenciales los aproximan más a los del foco tudelano que a las ménsulas visigodas (G.-MORENO, *La Mezquita mayor de Tudela*, págs. 11 y 15, y láms. VI, 2, X y IX, 1 y págs. 13 y 16 y fig. 10; especialmente, para su posible relación con Tudela, las págs. 13 y 15.)

La mayor originalidad de este arte radica en sus capiteles, que no siguen ya esta correspondencia cronológica, pues si bien se inspiran en parte en los de Abderrahmen II de 848, por otro lado se adelantan notablemente, por la fecha y el mayor avance estilístico (al menos, algunos de ellos), a los califales, cuya exacta correspondencia y reflejo hay que buscar en el grupo catalán que arranca de Ripoll.

(3) G.-MORENO, op. cit., pág. 2.

(4) "Journal des Savants", 1936, págs. 15 y 18.

impresionista de la escultura oriental, comprensiva indistintamente de la bizantina, musulmana oriental, hispano-musulmana y mozárabe. Finalmente, Focillon, el ilustre y malogrado maestro, considera que el arte mozárabe, fiel, con pocas variantes (1), a los principios y al espíritu del capital cordobés (suponemos se refiere, por la terminología descriptiva, al tipo califal tallado en "nido de avispas", que es, sin embargo, posterior), reproduce su flora leñosa, de sequedad refinada, tratando la piedra como si fuese madera y suspendiendo alrededor de la canastilla una red ligera, mientras que en la fila inferior se distribuyen las palmetas tratadas con una precisión incisiva; arte que tiende—añade—a la filigrana ornamental y que propaga su influencia en Francia en varias regiones: por ejemplo, en un grupo de capiteles del Puy, suscribiendo en todo las conclusiones de su discípulo Fikry, de que anteriormente (pág. 181) hemos disentido (2). No es necesario repetir nuestras objeciones a esta manera de ver, habiéndolo ya hecho anteriormente a propósito del arte hispano-musulmán, y sí sólo hacer constar que si, en cierto modo, pudiera ello ser materia de discusión tratándose únicamente del capitel en nido de avispas (véase, sin embargo, la nota 2 de la pág. 182), aún puede aplicarse todavía menos al capitel propiamente mozárabe leonés, como el prototipo que representan algunos de Mazote, según en seguida veremos, de una robustez plástica verdaderamente notable.

Por su parte, Gaillard (3) reconoce con exactitud: 1.º, que la técnica es a bisel; 2.º, que dicha técnica será después la propia de la escultura decorativa románica, y 3.º, que los escultores mozárabes no parecen haber conocido la talla de nido de avispas, en aristas en ángulo recto hechas al trépano.

Sin embargo, nos parece incurrir también en un desliz cronológico al afirmar que el origen de tal técnica ha de hallarse en Córdoba hacia mediados del siglo X, cuando es sabido que la serie leonesa va desde antes de 916 (Mazote) hasta 940 a lo sumo (Lebeña y Vilanova), es decir, con manifiesta anterioridad a la serie propuesta. Esta técnica mozárabe (4) le viene de su herencia visigoda (aunque este arte la ha tomado, a su vez, quizá ya del bizantino de Rávena desde el siglo VI). (De otra parte, la misma influencia visigoda pudiera haber transmitido tal técnica a la escultura de Medina Azzahra (el llamado primer estilo de Velázquez Bosco que allí predomina), y concurrentemente, parece lo más probable en este caso, con la influencia bizantina que Terrasse ha puesto de relieve (5), y de aquí haber pasado al grupo mozárabe catalán (Ripoll y Cornellá), ya del último tercio del X.)

Nada tenemos que añadir sobre la forma, organización y proporciones de la canastilla corintia, que coinciden, en lo esencial, con el tipo califal posterior, antes descrito. (Véase nota 3 de la pág. 182.)

Pero hay dos novedades importantes por su trascendencia al románico, tanto

(1) Además de la notable variedad de capiteles, hay que reconocerle, como ya lo hicimos respecto del arte hispano-musulmán (págs. 174-75), el principio de la simetría flexible; por ejemplo, las "variaciones" de los costados de un modillón de San Millán de la Cogolla, las cenefas de ataurique y animalillos de los marfiles, etc., sin hablar de los tipos arquitectónicos (G.-MORENO, op. cit., pág. XVIII, y *Art Hispanie*, III, pág. 369); T. BALBÁS, *Historia del Arte Labor*, VI, pág. 169, y FOCILLON, nota 4 de la pág. 190.)

(2) *Art d'Occident*, citado, págs. 26, 47 y 119, y *Recherches récentes sur la sculpture romane en France au XI^{ème} siècle* (en "Moyen Age", 1945, págs. 73-74). (Ya veremos, no obstante, el valor de las indicaciones, sobre influencias en los monumentos franceses, de FOCILLON y algunos de sus discípulos directos, para la segunda parte de nuestro trabajo.)

(3) *Premiers essais*, págs. 17, 26, 56 y 60, especialmente la 26, y *Les débuts de la sculpture romane...*, pág. XXII.

(4) G.-MORENO, *Iglesias mozárabes*, pág. 156, y G. MARÇAIS, trabajo cit., "Hespéris", vol. 22 (1936), págs. 108-109.

(5) Op. cit., cap. II, especialmente apartado IX, *Les origines byzantines du décor de Madinat az-Zahra*. (Véase MARÍA ELENA G.-MORENO, en la explicación al pie de página de los capiteles de MAZOTE: *Mil joyas del arte español*, I (1947), lám. 138.)

español como francés. La primera es la incorporación del collarino o astrágalo —que en las artes anteriores, romano y visigodo, y en el musulmán, tanto anterior (1) como posterior, va unido al fuste de la columna—a la parte inferior del cuerpo del capitel en todos los casos conocidos (2).

La segunda, subrayada por Gaillard (3), constituye para nosotros la eminente originalidad de estos capiteles y la influencia decisiva que transmiten al románico, y que hace que la escultura de los mismos sea, por su preparación tan avanzada, la única que, en estricto vigor, merezca el nombre de *prerrománica* (en vez de la carolingia; hablamos, claro está, exclusivamente de la escultura, pues en arquitectura ocurre precisamente lo contrario, como veremos en la conclusión de esta primera parte). Nos referimos a la descomposición de las hojas de acanto y transformación en florones, que encierran palmetas simétricas, con arreglo al siguiente proceso: el nervio medio de la hoja, fuertemente acusado y destacándose en ella casi como un tallo, tiende a unirse con el de la hoja vecina, encerrando bajo esta especie de arcada una palmeta constituída por ambas mitades de dichas hojas, que dibuján, con los recortes de sus lóbulos, los bordes de la palmeta, o dicho de otro modo: cada hoja se divide en dos mitades, siguiendo su nervio medio, y cada dos mitades de hojas contiguas tienden a soldarse para constituir una nueva unidad independiente, en cuyo seno se encierra la palmeta, que tiene que resultar simétrica al fundirse esas dos mitades idénticas que la engendran (4). Simultáneamente, la extremidad encorvada de la hoja adquiere gran espesor (5), e incluso en algunos casos (como en San Cebrián de Mazote, lámina LII, de Gómez-Moreno, o María Elena G.-Moreno, lámina citada, y nuestra fig. 3, y en un capitel hoy en San Miguel de Olmedo, reproducido por Torres Balbás en *Arquitectura*, 1924, lámina de la pág. 281), las hojas superiores de los ángulos bajo las volutas, para acentuar los salientes de aquéllos, están como apuntaladas por varetas o espigas, que dan la impresión de reforzar la función sustentante de las volutas (6). Luego, en el románico, desem-

(1) Se exceptúan varios del tiempo de Abderrahmen II: G.-MORENO, *Ars Hispaniæ*, III, págs. 49 y 51 y figs. 55, 56 y 63 (véase nuestra fig. 2).

(2) El abate PLAT, op. cit., pág. 146, cita algunos ejemplos (cuatro concretamente) en el arte carolingio de la segunda mitad del siglo IX (uno ya de comienzos del X); pero, como dice Deshoulières, hasta el siglo XI no se fija la regla de un modo uniforme (*Au début de l'art roman*, 1929, pág. 168; *Elements datés de l'art roman en France*, 1936, pág. 60, y anteriormente, "Bulletin Monumental", 1924, pág. 228). Idénticas consideraciones podrían hacerse con respecto a la basa ática. Esta aparece perfectamente caracterizada con el tipo clásico en los dos extremos de la serie cronológica, Mazote y Santa María de Lebeña (PIJOAN: *Summa Artis*, VIII, figs. 709-710 y 696). En el románico español es siempre constante desde el comienzo; en cambio, en el francés no aparece con regularidad hasta el final del siglo XI (DESHOULIÈRES: "Bulletin Monumental", 1911, pág. 81; "Congrès archéologique de Blois (cripta de Saint-Aignan-sur-Cher)", 1925, pág. 390; *Au début...*, páginas 169-70, y *Eléments datés...*, pág. 61; PLAT, op. cit., pág. 144; REY: *L'art roman et ses origines*, págs. 211-12 y 255).—A propósito de la basa musulmana, feliz transformación de la ática y constituída en Medina Azzahra desde 944, según F. Hernández, hay que hacer notar que, si bien se ha propagado en la escultura mozárabe catalana (Ripoll, Cornellá, Roda, Bagá), no la encontramos en la mozárabe leonesa. En el arte carolingio hay algún caso coetáneo; por ejemplo, Saint-Martin d'Angers: PLAT, *L'art de bâtir...*, pág. 143, final, y fig. 20; REY, op. cit., nota de la pág. 255. (Véanse, para la cordobesa, los estudios, repetidamente citados, de Hernández, sobre todo, y de Gaillard.) En el mozárabe catalán, en Cuixá, hay una (F. HERNÁNDEZ, "Archivo de Arte y Arqueología", 1932, págs. 196-97), publicada por BRUTAILS, *L'art religiós en el Roselló*, lám. V, y PUIG y CADAVALCH, *L'arquitectura románica a Catalunya*, II, pág. 408 y fig. 353. (Ver M. DURLIAT, *La sculpture romane en Roussillon*, I, págs. 18-19).

(3) *Les débuts de la sculpture romane espagnole*, págs. XXI, 18 y 22. (También *Premiers essais*, págs. 92-93.) Anteriormente se ve el proceso que vamos a describir en algunos capiteles visigóticos, pero queda rudimentario. Para el proceso correspondiente en los capiteles merovingios, véase Mlle. D. FOSSARD en "Cahiers archéologiques", A. Grabar, II, 1947, págs. 79-80.

(4) En algunos capiteles, de Escalada y Peñalba, las palmetas de la fila inferior, siguiendo con mayor fidelidad los rebordes de las hojas que las han originado, tienen la punta invertida, mientras que en el románico queda hacia arriba.—También aparecen en los cimacios.

(5) Precedentes musulmanes en este punto los podemos señalar en los capiteles de Abderrahmen II, varios en su ampliación de la Mezquita de Córdoba (G. MORENO, *Ars Hispaniæ*, III, figs. 53-56, y nuestras figs. 1 y 2), y, sobre todo, el ya citado del M. Arqueológico de Madrid (ver más arriba, pág. 176), que sentimos no haber podido reproducir.

(6) En el románico francés se ve esta disposición en un capitel de las ventanas geminadas del segundo piso del campa-

peñarán el mismo papel, respectivamente, las bolas o piñas del Pórtico de San Isidoro, de Saint-Sever-sur-l'Adour (y posteriormente de Saint-Sernin, de Toulouse), y de Conques (h. 1110 (1), y los pitones de la escuela de Jaca.

Hemos dicho que sólo en parte procedían quizá estos capiteles de los cordobeses de Abderrahmen II (por ejemplo, G.-MORENO, cit., fig. 56, y nuestra fig. 2). Ahora se comprueba no sólo su carácter plástico y monumental, sino su adelanto sobre los califales de la segunda mitad del mismo siglo (2), sobre todo en lo que se refiere a la descomposición del acanto (en el tipo tallado de nido de avispas, claro está). En estos califales, aunque se vea prepararse, del modo indicado, la formación de las palmetas, no se satisface la claridad de la visión, pues, aparte la multiplicación algo preciosista de las celdillas, siempre el tallo o pedúnculo de las hojas de la fila superior se prolonga absurdamente sin interrupción hasta la fila inferior (3)—siguiendo en esto, creemos, la tradición romana (4)—, impidiendo así la fusión de las dos mitades de hojas, que quedan condenadas a estar separadas, no obstante haber experimentado idéntico proceso. Ello ocurre incluso en uno de los aprovechados en la Aljafería, de fines del siglo X, a que nos hemos referido (página 178), y que presenta el ejemplo más avanzado, en lo que se nos alcanza, de este proceso en el arte hispano-musulmán (5).

En cuanto al mozárabe catalán—a pesar de la tradición visigoda que actuó igualmente en el país y de su fecha tardía—, lejos de representar un avance respecto del leonés en la preparación del románico, indica más bien una desviación, al menos en este punto capital de la descomposición del acanto y formación de las palmetas. Como el mismo Gaillard—no obstante subrayar en demasía la influencia catalana en el capitel románico—ha observado con gran sagacidad (6), se trata exclusivamente de una descomposición interna del acanto dentro de la mis-

nario de Saint-Lubin de Suèvres (Loir-et-Cher), de fines del siglo X (PLAT, "Congrès archéologique de Blois". 1925, págs. 524 y 518-19; pero se trata, probablemente, de un capitel aprovechado de época merovingia (PLAT: *L'art de bâtir en France...*, página 147 y lám. XIII g. Otro tipo, algo diferente, es el de la colegial Saint-Aignan-sur-Cher (Loir-et-Cher), en el tercer tramo de la nave mayor (DESHOULIÈRES, "Congrès a. de Blois", pág. 399 y fig. de la pág. sig., o en J. VERRIER, *Les arts primitifs français*, 1939, lám. 98), capitel que parece del siglo XI. El abate Plat ("Congrès a. de Blois", págs. 518-19) encuentra como precedente algún capitel merovingio de la cripta de Jouarre (PIJOAN, VIII, fig. 244) o de Saint-Martin au Val, y los hay antes en el arte bizantino, y en España en dos, probablemente romanos, de la Mezquita de Córdoba (G.-MORENO, op. cit., figs. 21 y 22).

(1) Con anterioridad, probablemente entre 1050-60, encontramos en el colateral este del brazo sur del crucero de Conques un capitel con acusadas protuberancias, que lo asemejan considerablemente al de Mazote, que acabamos de presentar (fig. 4, en primer término).

También podría citarse, por su parecido, uno de la cripta de Saint-Aignan d'Orléans, anterior a 1029, publicado por J. ROUSSEL, *La sculpture française*, I (Epoque romane), lám. 38, 1.

(2) En la Giralda hay dos capiteles califales, de talla excepcionalmente sobria (aprovechados, como todos ellos) y con curiosas protuberancias, que los aproximan a los mozárabes, figs. 5 y 6 (Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, fotos núms. 4.219 y 4.220). En el ábside de la iglesia románica de San Juan de la Peña, consagrada en 1094, hay un capitel de aspecto netamente mozárabe (fig. 7), como advirtieron ya Byne (*La escultura en los capiteles españoles*, cit., lám. 43), Whitehill (*The spanish romanesque architecture of XI Century*, Oxford, 1941, lám. 104 b) y Gaillard (*Notes sur la date de quelques églises romanes espagnoles*, "Bull. Mon.", 1945, pág. 86). ¿No se tratará de un auténtico capitel mozárabe aprovechado y procedente, ya que no del antiguo monasterio del siglo IX, lo que es improbable, no sólo por lo temprano de la fecha, sino por la ausencia de decoración del mismo, de otra iglesia mozárabe posterior y cercana a San Juan?

(3) Resultando de doble longitud que el de las hojas de ésta. No se olvide que, para evitar la monotonía, las dos filas de acantos no se corresponden simétricamente, sino que los de la fila inferior se sitúan respondiendo a los intervalos de la superior (y, como es evidente, lo mismo ocurre con los florones).

(4) Véase DURAND-LEFÈVRE, *Art gallo-romain...*, op. cit., lám. XV, 5, Teatro antiguo de Arlés (y la misma disposición en el claustro de Saint-Trophime, ídem, íd., 6, de acuerdo con lo dicho arriba, pág. 166).

(5) Es uno de los dos citados por Hernández, nota 3 de la pág. 30 de su trabajo, tan repetidamente mencionado, y reproducido en "Museum", año VI (1918-20), núm. 3, abajo de la pág. 86.—Queremos señalar, como curiosa excepción, uno de la colección E. Romero de Torres, publicado en la traducción española de la *Historia de la España musulmana* (vol. I), de L. PROVENÇAL, op. cit., fig. 207.

(6) *Premiers essais...*, págs. 27 y 29, capiteles de Cornellá. Como hemos recordado, no son estrictamente corintios y la técnica del más interesante de ellos sólo es a bisel en la zona superior.

ma hoja (y no la fusión de las dos mitades de hojas contiguas), la cual, por añadidura, queda intacta, sin ser mordida por los recortes de sus bordes, como si fuera una hoja del tipo esbozado, y dentro de este marco exclusivamente se desarrolla la palmeta como "superpuesta" al mismo, "contrariamente a los capiteles romanos, visigóticos y omeyas, y a los mozárabes del Noroeste de España". Lo mismo ocurre, añadiremos nosotros, en la serie corintia de San Pedro de Roda (ver GUDIOL, *Ars Hispaniæ*, V, figs. 5 y 12, y GAILLARD, op. cit., lám. XVI, fig. 59). La ausencia de esta transformación, decisiva para la formación del capitel románico, nos impide una vez más (págs. 168-69, 179 y 185) conceder demasiada importancia a las influencias del mozárabe catalán (1).

* * *

La importancia del arte mozárabe leonés en sí mismo ha sido ampliamente reconocida, a medida de la penetración en Francia del libro de Gómez-Moreno y de los trabajos de Lambert (2) y de Gaillard (3). Focillon ha forjado, para definirlo, una denominación excelente: *arte románico del Islam* (4); por eso hemos dicho

(1) Estamos más de acuerdo con el mismo Gaillard, según opinaba en 1935 (*Les commencements de l'art roman en Espagne*, "Bulletin Hispanique", 1935, pág. 284), que el arte mozárabe, a pesar de toda la importancia de los descubrimientos de San Miguel de Cuixá, "no es en la historia del arte catalán más que un episodio importante, pero pasajero", y con la citada opinión de Gudiol (págs. 169-70 y nota 2 de la pág. 179).

(2) Especialmente en su sugestivo "panorama" sobre *La civilisation mozarabe*, 1939, sobre todo en lo referente a la arquitectura.

(3) Se nos permitirá plantear un problema sumamente complejo, el de las mutuas relaciones entre el mundo de formas musulmán y el cristiano (mozárabe especialmente) dentro de la Península, pues abarca no sólo el campo del arte, sino otras manifestaciones culturales, especialmente la poesía lírica.

Hasta hace muy poco, era opinión unánime entre los investigadores, como consecuencia de la primacía indiscutible de la cultura musulmana, su poderoso influjo en la cristiana, especialmente en el arte (desde 1913, G.-MORENO) y en los comienzos de la lírica provenzal (desde 1912, RIBERA), sin hablar de la novelística y de la filosofía.

No es que la situación haya cambiado *grosso modo*, sino sólo completado el cuadro con la precisión de algunos matices diferenciales. En nuestra opinión, hay que distinguir entre los distintos sectores.

Mientras que en el terreno de la poesía lírica ha constituido una verdadera revelación el hallazgo de la naciente poesía popular románica andaluza, engastada como estribillo o estrofa final ("jarya") en el marco de las "muwassahas" (musulmanas y hebreas) y con frecuencia bilingüe (caso, creemos, de cierta influencia recíproca), en el arte no ha tenido lugar ningún descubrimiento equivalente.

Sin embargo, es muy curioso observar que, coincidiendo con los primeros artículos sobre las citadas cancioncillas "mozárabes", el Sr. Camón Aznar, en un sugestivo *rapport* sobre *Arquitectura prerrománica española* al Congreso Internacional de Historia del Arte de 1949 (publicado en 1950, vol. I, "Rapports", págs. 107-123), objetó radicalmente la teoría ya tradicional del mozarabismo artístico (págs. 115-21), reconociéndolo exclusivamente en las iglesias posteriores a la ampliación de al-Hakam II de la Mezquita de Córdoba (San Millán y San Baudilio), y en el terreno de la miniatura, entre otras aportaciones, y las artes menores. (Posteriormente, en un artículo sobre la Exposición de pinturas murales asturianas, admite en ellas, con Schlunk, las influencias musulmana y mozárabe.) Una opinión intermedia es la de Terrasse (op. cit., págs. 45-46 y 434-35).

Nuestra posición ha quedado señalada anteriormente (especialmente nota 2 a la pág. 186); en la arquitectura mozárabe creemos innegable la confluencia de la visigoda y de la musulmana, si bien esta última, como indica Terrasse, pueda parecer asumiendo una importancia superior a la que le corresponde, pues la coincidencia de algunos caracteres musulmanes y mozárabes se explica satisfactoriamente por su común ascendencia visigoda; algunos motivos proceden, sin duda, del arte asturiano.

Por lo que toca a la influencia musulmana en la miniatura mozárabe, todos la reconocen (por ejemplo, LAFUENTE FERRARI: *Breve historia de la pintura española*, 4.^a ed., 1953, págs. 39-40), si bien haya desaparecido totalmente la cordobesa califal. Para época posterior, véase TORRES BALBÁS, "Al-Andalus", 1950, fasc. 1.^o, pág. 196 y sigs., e importante nota a dicha página para el período califal.—Igualmente en las llamadas artes menores, hasta el punto que en ciertos casos, como es sabido, no se puede precisar si el artífice ha sido cristiano (mozárabe) o musulmán, pues incluso el nombre, cuando está completamente arabizado, no es suficiente para delatarlo.

En cuanto a la escultura, sobre todo de capiteles—que aquí es lo que nos interesa de modo especial—, entre los arqueólogos, al menos españoles, parece haber unanimidad, en sentido, esta vez, negativo (G.-MORENO, cursillo 1943, "Anales de los Museos de Arte de Barcelona", abril 1944, pág. 83, y *La Mezquita mayor de Tudela*, cit., pág. 10; CAMÓN, cit., pág. 117).

Por nuestra parte, sin perjuicio de haber señalado (página anterior) en los capiteles mozárabes ciertos puntos de contacto, sobre todo con uno de la ampliación de Abderrahmen II, razonamos ampliamente en el texto su originalidad monumental, sean cualesquiera los precedentes bizantinos (especialmente italianos) que los hayan parcialmente inspirado y algún detalle (astrágalos) de origen asturiano.

(4) *Du moyen âge germanique au moyen âge occidental* (*Moyen Age: Survivances et Réveils*, op. cit., cap. II, pág. 46, o en "L'an mil", cit., pág. 97). Fikry había ya hablado de "una especie de cristiandad del Islam".

que la escultura de los capiteles (sin olvidar los marfiles) es la única para la que, en rigor, se justifica el nombre de "prerrománica", no como simple precedencia cronológica, sino como preparación fundamental. Téngase en cuenta que el secreto decorativo de muchas iglesias mozárabes se lo ha llevado Almanzor a la tumba o al infierno, y que sólo se han salvado las que estaban en lugares difícilmente accesibles. Con todo, quedan las magníficas series de capiteles en Mazote, Escalada, Peñalba y Lebeña (los de Sahagún y Hornija, tan refinados, están más dentro de la tradición antigua (1) y, por tanto, más alejados de las experiencias y ensayos sobre el acanto que acabamos de describir). Gaillard dice que "los hermosos capiteles mozárabes del siglo X son una excepción única y magnífica en el arte cristiano de esta época", y Lavedan (2) los califica igualmente de magníficos (el barón Berhaegen, podríamos decir en justicia, habrá sentido el escozor de la "palmeta"). Importa destacar, entre las diferentes series, algunos de San Cebrián de Mazote, iglesia monumental entre todas. De ellos dijo ya en 1919 (3) el maestro: "su belleza, perfección técnica y refinamientos los ponen a la cabeza de todos sus similares españoles y franceses correspondientes a la Edad Media remota". Además, esta iglesia, fundada con anterioridad a 916, pudiera considerarse como el prototipo del mozárabe leonés (4). El principal grupo, y muy homogéneo, de capiteles está constituido por "los exentos de las naves, ocho, iguales de dos en dos y muy robustos". (Véanse GÓMEZ-MORENO, láms. LII y LI, y PIJOAN, VIII, figura 707, y nuestras figs. 3 y 8.)

En cuanto a la posible influencia directa de estos capiteles, confesémoslo plenamente: nos parece mayor aún que la estudiada en el grupo anterior y, desde luego, que la ejercida directamente por el arte hispano-musulmán: el tipo califal esbozado, a pesar de su monumentalidad, era demasiado severo para agradar, en definitiva, al escultor románico, y su influencia, fuera de las líneas generales de la canastilla y, sobre todo, de la forma de la zona superior, o sea de los ángulos tan pronunciados de las volutas, ha sido bastante limitada, mientras que el de nido de avispa tenía aún el inconveniente mayor de su talla al trépano, en tanto que la escultura mozárabe había adoptado, por herencia visigoda, como hemos visto, la técnica a bisel, que será el punto de partida para los primeros escultores románicos.

Ya Lambert (5), después de haber notado el hecho significativo de que los franceses que atravesaban Aragón, Navarra, Castilla y León para ir a Compostela, contemplaban a su paso (a partir de fines del siglo X) los principales monasterios mozárabes, terminaba diciendo, con gran acierto, que "las semejanzas del arte mozárabe con el de la España musulmana explican, por lo menos, tanto como la parte que tomaron (los franceses de los siglos XI y XII) en la Reconquista los préstamos que el arte románico francés recibió del Islam" (6). En efecto, no todos irían a territorio musulmán, y contadísimos a Córdoba (7). Por lo pronto, todos,

(1) *Iglesias mozárabes*, pág. 205.

(2) *Histoire de l'Art* (colec. Clio), II, op. cit., pág. 44.

(3) *Iglesias mozárabes*, págs. 182-83.

(4) Op. cit., págs. 175 y 190, y anteriormente "Catálogo mon. de León", pág. 120. También *Ars Hispania*, III, págs. 375 (tinal) y 378; en todo caso, sus capiteles son anteriores a los del pórtico de Escalada y prototipo de la serie, en mármol, probablemente de las canteras del Bierzo.

(5) *L'art hispano-mauresque et l'art roman* ("Hespéris", 1933, t. XVII, págs. 32-33).

(6) Igualmente, al final de *La civilisation mozarabe* (pág. 46), señala el papel de intermediario de este arte, actuando en "las regiones francesas que mantenían entonces más estrechas relaciones con los países hispánicos".

(7) F. LOT: *Les invasions barbares*, vol. I (1937), pág. 87; M. DEFOURNEAUX: *Les français en Espagne aux XI^e et XII^e siècles*, 1949, comienzo de la pág. 122.

en cambio, atravesaban el país cristiano, mozárabe aún durante el primer cuarto o tercio del siglo XI. Mâle ha exagerado el contacto directo con Córdoba. Por otra parte, además de la situación topográfica, es natural que el arte mozárabe, síntesis lograda del cristiano y del musulmán, o mejor aún arte cristiano que ha asimilado del musulmán todo lo que no era incompatible con el espíritu verdaderamente occidental (1), haya sido con mayor regularidad el canal que ha conducido a Francia las influencias musulmanas, aligeradas de lo poco que pudiera haber en ellas de exceso decorativo oriental. Esto, solamente como agente de aquellas influencias.

Volviendo a la propia, Gaillard ha planteado muy bien el problema por lo que se refiere a la técnica (2). Al renacer la escultura monumental con el arte románico, ¿cómo estos escultores han vuelto a aprender el manejo del cincel, olvidado durante mucho tiempo? Es natural suponer que esta técnica fué redescubierta en las regiones donde no había sido olvidada del todo. Ahora bien, la España de la Alta Edad Media es uno de los países menos pobres en esculturas, y los capiteles mozárabes, una excepción única en el arte cristiano de la época. Se puede pensar que han proporcionado a la escultura románica algunos motivos de decoración vegetal y una técnica (la a bisel en este caso), o, al menos, un cierto hábito de manejar el cincel. (Algo más, según ha quedado puntualizado) (3).

Para terminar, nos atrevemos a creer que el grupo más logrado del pórtico de Saint-Benoît-sur-Loire (el que se atribuye a "Umbertus") procede en línea recta de nuestros capiteles, sin que sea posible, claro está, y más después de las destrucciones en masa de Almanzor, señalar el modelo directo, pero sí aventurar que podía parecerse a un tipo semejante a los tres de Mazote arriba destacados y a los de Lebeña (BYNE, *La escultura en los capiteles españoles*, lám. 25).

También nos parece ver su influencia en los presbiterios de Sainte-Radegode, de Poitiers, y de Saint-Savin-sur-Gartempe, y antes en los capiteles del crucero de la primitiva iglesia de La Trinité, de Vendôme, muy temprana (1040), que sólo conocemos por fotografías.

Conclusión de la primera parte.

Podemos sintetizar la clasificación de las influencias estudiadas desde el doble punto de vista cronológico y de origen o afinidad de las corrientes artísticas, en el siguiente cuadro:

INFLUENCIAS	Grupos de influencias:	Períodos cronológicos:	Subgrupos de influencias:
a)	hispano-musulmana..	1. ^{er} período (emirato, siglo IX).....	directa..... 2. ^o período
		2. ^o período (califato, mediados siglo X)..	
b)	mozárabe leonesa....	1. ^a mitad siglo X.....	directa.....
			a través del mozárabe { 1. ^{er} período-leonés. 2. ^o período-catalán.

(1) TERRASSE, op. cit., pág. 435.

(2) *Les débuts de la sculpture romane espagnole*, op. cit., pág. XXII.

(3) Importa aclarar que Gaillard, aunque en su estudio de 1935, antes citado, parecía hacer extensiva la influencia peculiar del mozárabe no sólo al románico español (Pórtico de San Isidoro especialmente), sino también al francés (descomposición y transformación de la hoja de acanto, según los mismos principios que en la escultura mozárabe en León, Jaca y después en Toulouse (pág. 285), y G.-Moreno ("Archivo", 1935, pág. 196), restringe luego su acción al románico español, como ahora veremos.

Del anterior estudio, tan minucioso como ha sido posible en este primer intento, dado el estado actual de la investigación, nos parecen deducirse las siguientes conclusiones: 1.^a, la importancia global de estas influencias en la elaboración del capitel románico no figurativo; 2.^a, una disminución de la importancia relativa del arte hispano-musulmán, y 3.^a, un aumento correlativo de la propia del mozárabe leonés, que no ha sido un mero transmisor o intermediario como hasta hoy se ha creído, y que desempeña, en definitiva, el papel más importante. Los ejemplos de iglesias francesas del siglo XI, en que estudiamos monográficamente dichas influencias, corroborarán históricamente lo expuesto. De todos modos, por tempranos y próceres que sean, no son más que algunos casos. Al final haremos una escueta enumeración de aquellas otras iglesias que no hemos visitado, pero que, por sucintas referencias arqueológicas o fotografías, nos parecen podrían agruparse con los casos elegidos. Podrá discutirse el acierto de la clasificación como la exageración quizá inevitable al adentrarse por terreno poco explorado; pero siempre quedará patente la realidad de la primera conclusión señalada: la importancia, que se descubre cada día creciente, de estas influencias en su conjunto.

Por esto no podemos asentir en modo alguno a las apreciaciones de aquellos arqueólogos franceses que estiman que estas influencias han actuado a fondo sobre el románico español y sólo superficialmente sobre el francés en la decoración arquitectónica y no en la estructura y disposición del capitel corintio románico de ambas vertientes pirenaicas; para las rutas y caminos de Santiago no había entonces Pirineos, y cuesta un enorme esfuerzo retrotraerse a aquellas condiciones de franco internacionalismo, olvidando las posteriores barreras fronterizas y de otra índole; el arte románico, que ha sido elaborado conjuntamente por los talleres franceses del Sur del Loire y del Norte de España, lleva ese sello de colaboración occidental de la cristiandad, y, a lo sumo, dentro de esa unidad habría que destacar la primacía francesa en la arquitectura, legada por las experiencias carolingias del siglo X, contrastada con la primacía española en la escultura, procedente de las experiencias musulmanas y mozárabes de los siglos IX y X, y ambas en consonancia con las peculiares aptitudes de ambos pueblos, sin olvidar, sin embargo, la superioridad cultural y artística de Córdoba (1) y su reflejo leonés (2). En conclusión, creemos, pues, que la verdadera arquitectura prerrománica es la carolingia, y la auténtica escultura prerrománica es la mozárabe. Bastaría comparar los informes capiteles carolingios (3) de las criptas de Flavigny (807-864) y de Saint-Germain d'Auxerre (841-865), de Villeloin (Indre-et-Loire) (859), claustro pequeño de Saint-Martin d'Angers y de Saint-Romain le Puy, segunda mitad del siglo IX, los aprovechados en Saint-Martin d'Ainay en Lyon (capilla de Sainte-Blandine) y de Chamalières (Puy-de-Dôme), de fines del siglo X, tan conocidos (4), con los estudiados anteriormente y no retrotraerse al capitel galo-romano, que no anticipa en nada las experiencias sobre el acanto.

(1) LAMBERT, *L'art en Espagne et au Portugal*, 1945, pág. 16, final.

(2) El influjo preponderante francés, tanto en arte (G.-Moreno) (salvo lo dicho para la arquitectura) como en literatura (M. Pidal), lo recibimos a partir del siglo XII, después de la conquista de Toledo, cuando el románico español está sólidamente establecido (Jaca). (DEFOURNEAUX, op. cit., págs. 120-21.)

(3) J. HUBERT, "L'art pré-roman", 1938, págs. 151-153.

(4) Pueden verse reproducciones: de Flavigny y Saint-Germain d'Auxerre, en J. HUBERT: *L'art pré-roman*, 1938, lámina XXXV; de Villeloin y de Saint-Martin d'Angers, en PLAT: *L'art de bâtir en France...*, lám. XIV, b, c y figs. 21 y 22; de Saint-Romain le Puy, en "Congrès a. de Lyon-Mâcon", 1935, págs. 202-203 y págs. 113-114 respectivamente, y de Chamalières, en L. BRÉHIER: *Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine*, 1911, lám. X, o "Revue de l'Art", 1920, II, figs. páginas 267 y 269, o "Congrès a. de Clermont-Ferrand", 1924, figs. pág. 358.

Por eso tenemos que hacer graves reparos a arqueólogos de gran valía, cuya voluntad de comprensión de nuestro arte medieval ha sido elogiada anteriormente y subrayados sus grandes aciertos. Así, Focillon, quien, reconociendo la irradiación de la escultura mozárabe en el románico francés, no sólo en la Baja Auvernia y en el Puy (1), sino hasta el Loire medio (Saint-Benoît-sur-Loire y Le Ronceray d'Angers), estima, sin embargo, que sus experiencias no preparan las del románico, constituyendo en él como un paréntesis, y que se trata solamente de un acarreo de influencias que, aunque notable y curioso, no impregna profundamente la escultura francesa, sobre todo en esta época (siglo XI), y queda al margen de las experiencias y ensayos propios del románico francés.

Así, Terrasse, quien recientemente (2) ha estudiado el problema con brevedad, pero en un cuadro de conjunto. Al final de su obra maestra, tan aprovechada por nosotros, había minimizado demasiado la influencia hispano-musulmana (3), sin pronunciarse sobre la mozárabe. En este último escrito se decide rotundamente por la negativa, exagerando, sin duda, las conclusiones del trabajo que comenta, circunscrito exclusivamente a la arquitectura (4). Distingue dos períodos u oleadas de influencias musulmanas en el arte cristiano español; el primero está caracterizado por la influencia en el mozárabe. "Estas primeras influencias musulmanas, por intensas que hayan podido ser en ciertas regiones, parecen no haber pasado de esporádicas. Muchas provincias han seguido viviendo de las tradiciones visigoda y asturiana." Y por lo que toca al arte francés, que es lo que aquí nos interesa: "Salvo en San Miguel de Cuixá, estas influencias mozárabes no han franqueado los Pirineos. No se han establecido aún los grandes contactos entre Francia y España (5). El arte mozárabe no tuvo parte en la formación en Francia del arte románico en el siglo XI". El equívoco subsiste si, como hemos advertido, no se establece distinción entre arquitectura y escultura. Si Terrasse se refiere a la arquitectura, de acuerdo; de ningún modo en escultura. En todo caso, es abusiva tan amplia conclusión, *sans nuances*.

Más exacto y prudente, Lambert (6) opina, en resumen, que "mientras parece seguro que en arquitectura la influencia francesa ha sido el comienzo preponderante en la formación del arte románico en el noroeste de la Península hispánica, no se podría decir desde ahora otro tanto en escultura, en la que parecen haber existido relaciones artísticas (todavía no bien precisadas) en el siglo XI en los dos sentidos" (7). Debemos añadir, sin embargo, que aquí el gran hispanista se refiere exclusivamente a la escultura figurativa—aunque con mayor razón y facilidad habría que admitirlo para la ornamentación—y reconoce en ella la influencia mozárabe a través de la orfebrería y los marfiles.

Por último, Gaillard, después de haber estudiado tan penetrantemente esta zona de influencias y dado la pauta, que hemos ampliamente aprovechado, quiere

(1) *Art d'Occident*, págs. 47-48 y 119, y *Recherches récentes...* (en "Moyen Age", págs. 73-74). Sobre los capiteles del Puy ya hemos hablado, págs. 181 y 187. En cambio, la indicación sobre Saint-Benoît y Le Ronceray d'Angers es muy acertada.

(2) "Hespéris", 1944—recensión del magnífico estudio de LAMBERT sobre *La peregrinación a Compostela y la arquitectura románica* ("Archivo de Arte", 1943)—, págs. 97-100 y especialmente 99-100. (Interesante, sobre todo, dicha recensión para el románico español por los problemas que plantea.)

(3) Ya lo hizo notar Gaillard (recensión en "Bulletin Hispanique", 1934, pág. 220.)

(4) Haría falta un estudio, paralelo al de Lambert, sobre la escultura.

(5) No opinan así BRÉHIER, *L'art en France des invasions barbares à l'époque romane*, 1930, págs. 146-47; FIKRY, op. cit., página 15, y LAVEDAN, op. cit., pág. 147.

(6) *L'art en Espagne et au Portugal*, cit., págs. 29-30.

(7) Ver LAVEDAN, más afirmativo, op. cit., págs. 95 y 147.



Fig. 5.—Capitel califal de la Giralda.
(Cl. Laboratorio de Arte, Sevilla.)



Fig. 6.—Capitel califal de la Giralda.
(Cl. Laboratorio de Arte, Sevilla.)

PLATE I

L A M I N A I I I

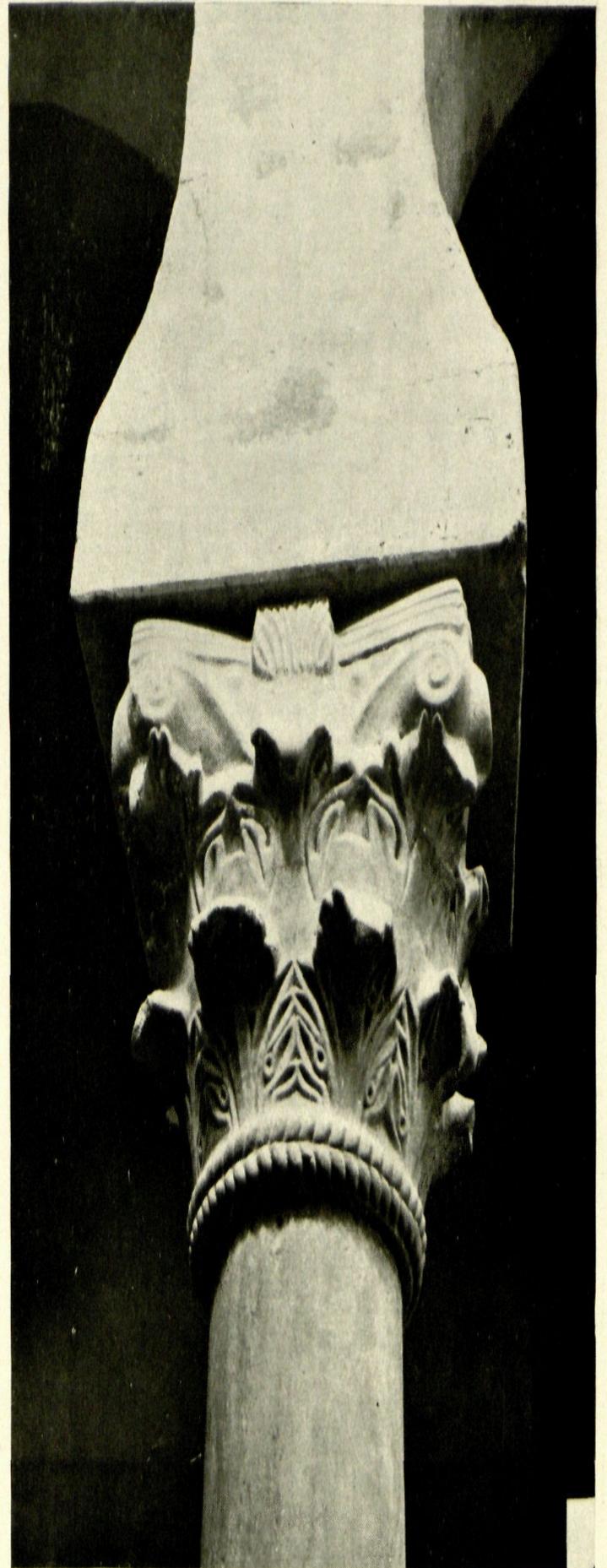
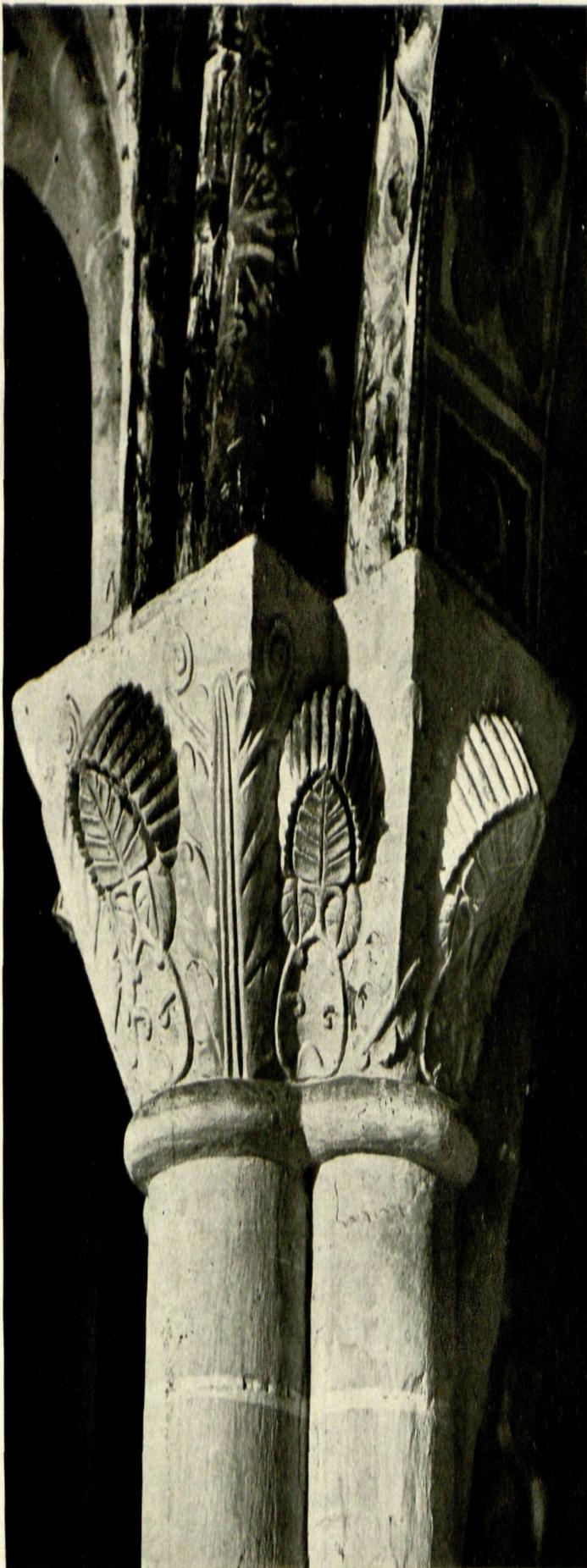


Fig. 7.—Capitel de tipo mozárabe de San Juan de la Peña; ábside (1094).
(Cl. Mas)

Fig. 8.—Capitel de San Cebrián de Mazote. (Cl. Mas)

LA M I N A T I V
 A R I E E S P A Ñ O L

restringir su acción al románico español, y en todo caso, si alguna influencia ha penetrado en Francia, es por Cataluña y de allí a Toulouse (véanse págs. 168 y 169) (1); "el favor de que había disfrutado el capitel corintio en el arte musulmán de Córdoba y en el arte mozárabe no es extraño al destino que le reservaba el arte románico español... Los escultores románicos españoles han sacado sus capiteles corintios de los modelos cordobeses por mediación de los modelos mozárabes y no de los modelos antiguos... Es, sobre todo, el arte mozárabe el que va a dar a la escultura románica española una orientación particular" (*Les débuts...*, págs. 237 y XIX).

Y aunque parezca generalizar al decir que "la forma del capitel románico, tan característica del estilo, no hubiera sido quizá la que es sin las experiencias que los escultores de Córdoba habían hecho sobre los modelos antiguos", añade seguidamente que es posible que Cataluña ocupe un lugar privilegiado en las investigaciones sobre los orígenes de la escultura románica (*Premiers essais...*, pág. 6). Mientras que para los capiteles del Pórtico de San Isidoro de León encuentra su antecedente directo en los mozárabes de la región (lo había insinuado Porter en 1924, y es curioso que los arqueólogos españoles, excepto Pijoan, no parezcan admitirlo; por ejemplo, la última opinión sobre ellos de Gudiol, op. cit., pág. 183, y Schlunk (*Pirineos*, 1948, págs. 545-46), para los franceses (pórtico de Saint-Benoît-sur-Loire, Toulouse, etc.), admite una evolución paralela e independiente; para los de Saint-Sernin, concretamente, pretende que los modelos romanos o visigodos (a los que, como veremos al final de nuestro trabajo, niega repetidamente—y con razón— toda eficacia sugestiva y trata de decadentes y degenerados) han podido desempeñar un papel análogo, y además, en todo caso, los talleres de marmolistas pirenaicos (dinteles de Saint-Genis, Sorède, etc., del taller de Arles-sur-Tech), cuya influencia irradió directamente a Toulouse (2), han asegurado el contacto con el arte mozárabe, que había tenido gran importancia en Cataluña (*Les débuts...*, pág. 226, y *Premiers essais...*, pág. 7). *Cur tan varie?* (3). Y no se olvide que San Miguel de Cuixá, la única iglesia que por sus dimensiones pudiera enfrentarse con Mazote, carece de escultura mozárabe, y si bien en el alzado ofrece arcos de herradura, su planta—recuerda Gaillard en el trabajo (posterior a las excavaciones) citado en la nota I de la página 190—es aún carolingia. Siempre resulta que, como reconoce Gudiol, el mozarabismo encaja mal en el "primer arte románico". Y las influencias musulmanas y mozárabes no pudieron penetrar mayormente en Francia por los Pirineos orientales—donde no existía ruta de peregrinación importante—, sino por los occidentales, a través de las Landas y el Poitou, hasta encontrar el Loire. Ahora lo veremos práctica y detenidamente.

(Concluirá.)

(1) *Premiers essais...*, págs. 101 y 103-104.

(2) Es una hipótesis frágil (*Premiers essais*, págs. 73-74). Lo único evidente es que Toulouse se sirvió, a partir de 1080 (claustro de la Daurade) y de 1083 aproximadamente (Saint-Sernin), de las canteras de Saint-Béat (Haute-Garonne). En todo caso, la técnica del ara de Toulouse (como la de Gerona) se aparenta a la del taller de Saint-Pons de Thomières (Hérault), y no a la de Sorède, procedente del de Arles-sur-Tech (P. DESCHAMPS, *Tables d'autel de marbre*, en "Mélanges F. Lot", 1925, página 168, y *La sculpture française: époque romane*, 1947, págs. 113-14).

(3) ¿Por qué la influencia de los capiteles mozárabes leoneses va a limitarse a España, sobre todo al Pórtico de San Isidoro, y, en cambio, la de los mozárabes catalanes va a irradiar a Francia? Más bien al contrario: aparte de la superioridad y avance estilístico de aquéllos, la región leonesa no era un lugar ignoto, sino el paso cotidiano de todos los peregrinos (por ejemplo, Sagahún, 935), después de fusionadas las rutas en Puente la Reina; ¿puede decirse lo mismo de Cataluña, superior científica pero no artísticamente y sin rutas de peregrinación, que sepamos?

Los Disparates o Proverbios de Goya (*)

Por JACQUELINE ARMINGEAT, CLAUDE FERMENT, CLAUDE POYET
y MICHELINE COUSIN, de la Ecole du Louvre, de París.

La revista ARTE ESPAÑOL se complace hoy publicando este estudio colectivo, muy estimable, en el que se da a conocer algún dato nuevo y se puntualiza con gran precisión el estudio de los estados de la última serie de grabados de Goya, dejada incompleta e inédita a su muerte. Se trata de un trabajo realizado hace algunos años en los cursos de la Ecole du Louvre, bajo la dirección del profesor M. Jean Adhémar, conservador en la Sección de Estampas de la Bibliothèque Nationale de Paris y expertísimo conocedor de Goya y sus grabados. Es, pues, una contribución inédita brindada al Director de esta revista por el distinguido profesor francés, que ARTE ESPAÑOL acoge con la cordialidad y simpatía que merece la aportación de los jóvenes alumnos de la prestigiosa Ecole du Louvre.

I

Reunidos en una serie, acaso arbitraria, y denominados actualmente Disparates, anteriormente Proverbios (1), los 22 grabados forman un conjunto que nos ofrece una sola seguridad, la de que son de Goya. Se ha discutido y aún se discute sobre su fecha de elaboración, su significado, sobre su nombre y sobre el sentido de su título. ¿Qué quiere decir, en primer término, la palabra Disparates, título dado por Goya a sus grabados? A veces, en francés se la ha traducido por *sottises*, pero es preciso darle más bien el sentido de extravagancia. Las 22 piezas de esta serie son, en realidad, muy extrañas, en ocasiones carentes de todo común sentido. A propósito de todo y de cualquier cosa, Goya, en su fiero impulso de descubrir y grabar todo lo que veía o deseaba expresar, ha compuesto escenas o dado forma a personajes de pesadilla y alucinaciones monstruosas. ¿Qué lazo establecer entre estas escenas tan diferentes, que no tienen entre sí otra cosa común sino su delirante y extravagante fantasía? Acaso, en principio, el propio Goya no pensó en nexo alguno entre estos grabados, y cuando quiso agruparlos posteriormente imaginó este título capaz de aplicarse a todas estas excéntricas imaginaciones o disparates (2). Difícil es para un francés traducir la idea de Goya, como quiso hacer Delteil llamándola *sottises*; es casi una traición querer afrancesar títulos que pierden entonces todo su sabor y toda su significación. La palabra dispa-

(*) Este trabajo colectivo, que acaso pueda parecer incompleto y discutible, tiene como mérito único el fervor por el gran maestro español. Es, pues, un homenaje y también un *estado* de los conocimientos franceses que se ha intentado enriquecer con algún punto de vista nuevo. (Nota de M. Jean Adhémar.)

(1) En realidad, sólo 18 láminas fueron editadas con el título de Proverbios.

(2) ¿Acaso pudiera sospecharse un sentido cercano al que *disparate* tiene en francés?

rate, en el sentido en que Goya la entendía, sólo podría encontrar su equivalencia en lengua francesa por medio de una perífrasis y aun de una explicación dilatada.

No se conoce edición definitiva de la serie en vida de Goya y es harto difícil hacer hipótesis sobre la fecha en que las planchas fueron ejecutadas. Beruete, siguiendo la opinión de Carderera y de Iriarte, ve en esta serie reflejado el pesimismo de la época final de Goya, debido acaso a la segunda grave enfermedad que hubo de padecer en 1819. Esta fecha es, realmente, mucho más verosímil que la de 1808 al 10, indicada por Paul Lefort. Goya en estos grabados ha puesto, sin duda alguna, lo más personal, lo más íntimo, lo más profundo de sí mismo. Pero las visiones, los sueños que le obsesionan los pinta en esta época sobre las paredes de su casa junto al Manzanares y los graba, al mismo tiempo, en la serie de los Disparates. Estos grabados están próximos a los aquelarres, a las escenas repulsivas y monstruosas de la Quinta del Sordo: estas dos series, pintada la una, grabada la otra, parecen ciertamente el reflejo del alma del artista por estos años de 1819.

Parece difícil admitir que toda la serie de los Disparates haya podido ser ejecutada en dos o tres años consecutivos; ciertas láminas, que se aproximan de modo extraño a los Desastres de la guerra, pudieran ciertamente ser anteriores a 1817; otras, ya lo hemos dicho, entre las más monstruosas y visionarias, se compaginan bien con las escenas de pesadilla que obsesionan el espíritu de Goya hacia 1818 ó 19. Otras, finalmente, podrían datar de la estancia en Burdeos, es decir, hacia 1826 ó 27. La ejecución de las láminas de los Disparates podría así escalonarse desde 1815-1817 a 1826-1827. Es posible que esto no sean sino suposiciones; pero acaso tuviéramos con ellas una explicación indirecta de este título de Disparates aplicado a una colección de planchas ejecutadas en fechas muy diferentes y que no tienen entre sí nexo de secuencia. Esta fecha tardía de 1827, que suponemos para las últimas, podría explicar igualmente que la serie no haya podido ser editada en tiempo de Goya.

Se conocen dos tiradas anteriores a la edición de 1864: una, sobre papel gris, anterior a 1850, y que corresponde a la serie de la colección Hofer en los Estados Unidos de América, así como a diversas láminas sueltas del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París, y una segunda, en 1850, hecha por un industrial madrileño sobre papel velin con tinta de un pardo rojizo. Es, sin duda, a esta última serie a la que corresponde la serie de la colección P. G., tirada sobre velin, que el Sr. Sánchez Gerona atribuía a 1823 y que contiene piezas del primero y del segundo estado, con fondos de aguatinta. La Academia de San Fernando adquirió los cobres e hizo una tirada limitada a 250 ejemplares, sobre papel con la filigrana J. G. O., con tinta de un tono bistre. Esta tirada está precedida del título Los Proverbios, etc., y del año de su aparición, 1864, con cubierta de papel verde, bastante fino. La Academia realizó otras tiradas, una en 1865 ó 1866, que debe de ser rara y que aparece probada por la existencia de estados intermedios entre las pruebas de 1864 y las numeradas y otra edición en 1874 ó 75, con el número en la margen superior derecha, sobre el mismo papel y con la misma tinta que la tirada de 1864. Otra edición se realizó en 1891, sobre papel velin, sin filigrana, siempre con el mismo título y tirada en tinta negra.

Dos nuevas tiradas—1902 y 1904—, llevando en la indicación del título las palabras "Nobles Artes", en 1902, y "Bellas Artes", en 1904, al calificar el título

de la Academia editora. Finalmente dos tiradas, de 1916 a 1923, han sido realizadas sobre papel verjurado, con un ligero tono. Las tiradas de los Proverbios posteriores a 1891 son de una calidad bastante basta. No se conocen colecciones de pruebas de la época de Goya, aunque varias han sido atribuídas a esta fecha. Una de ellas, la del Gabinete de Estampas de París, y otra, la de la colección P. G., aparte de algunas pruebas sueltas de la colección Lázaro y de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Es de notar, no obstante, que en la lámina titulada de Los Argonautas, de la colección Lázaro, en un estado de aguafuerte pura, se observan numerosas huellas de oxidación. Es sabido que los cobres, bastante blandos, por otra parte, permanecieron mucho tiempo encerrados en un cofre y fueron vendidos a la muerte del hijo de Goya, en cuya época estaban ya oxidados: pudiera pensarse que el fondo de aguainta fué aplicado entonces para disimular estas manchas, que son visibles en ciertas pruebas. Los Argonautas serían prueba de ello; el grano de aguainta habría hecho desaparecer estas manchas en los estados posteriores. No obstante, alguna de las láminas, como el Disparate ridículo (núm. 204 de Delteil), pueden haber tenido aguainta desde su origen; en las otras láminas esto parece imposible, dada la torpeza demostrada por el grabador al morder sobre los contornos sin respetar los personajes, como sucede en los Ensacados, donde la cabeza del personaje conductor ha sido invadida casi en su mitad. Todas estas piezas llevan, por otra parte, un ligerísimo lavado de aguainta, a veces con dos valores, para destacar los pliegues de los ropajes o ciertas partes de la composición. Este lavado debe ser, seguramente, de mano de Goya, y dada la maestría conseguida con estos efectos, parece muy poco probable que el artista mismo sea el autor de aquel trabajo de aguainta de fondo tan poco logrado. Queda la cuestión de las anotaciones autógrafas en algunas piezas sueltas que pueden considerarse pruebas de estado; pero el razonamiento que acabamos de exponer nos parece de alguna fuerza, mientras no pueda llegarse a una prueba más concluyente, acaso posible con los medios científicos actuales. Si se considera que el aguainta del fondo es posterior a Goya, la actual clasificación de los estados, según Delteil, habría que rectificarla, ya que, según el citado autor, numerosas piezas de la tirada en 1864 con aguainta de fondo se han clasificado como de primer estado. Por otra parte, ciertas piezas se clasifican como de estado diferente, según las tiradas, siendo así que no se trata más que de una limpieza de las planchas; las pruebas de 1849 están mal tiradas, pero las de 1864 lo están mejor, sin que exista otra diferencia que una impresión más cuidada.

Cuatro láminas inéditas de esta serie fueron dadas a conocer posteriormente por la edición que hizo, hacia 1877, la Revista *L'Art*. Estas pruebas se relacionan con la serie por las inscripciones manuscritas que ostentan algunas de las citadas pruebas de Lázaro, así como una de la Biblioteca Nacional. Aunque la "Lluvia de toros" pudiera más bien aproximarse a los motivos de la Tauromaquia, en realidad las otras tres láminas están realizadas en el mismo espíritu de los Disparates, no tanto por la factura y el asunto como por la inspiración que es común, como veremos más adelante. Se ha dicho que estos cuatro cobres han pertenecido a Carderera, que los habría vendido al inglés Lumley, quien habría realizado, acaso, una tirada en 1859. De todos modos, según la opinión de M. Lecomte, no existe tirada regular de estos cobres anteriores a la que realizó la citada Revista. Se sabe

que Lefort compró estos cobres, se los prestó a la Revista *L'Art* y que después pasaron por varias manos para entrar, en 1907, en poder del suegro de M.^{me} Lecarreg, su actual propietaria.

Son los Disparates una serie enteramente imaginativa, extraña, de tema onírico. El amargo sarcasmo, en un principio vacilante, de Goya, acaba por encontrar su objeto en esta serie. No son ya las caricaturas de los Caprichos, sino las apariciones, el espectro del horror, el crimen, los monstruos. Goya introduce lo infernal en el Universo y aún escuchamos sus burlas ante la condición humana. "Los Disparates constituyen uno de los aspectos a la vez más tenebrosos y más elocuentes del genio de Goya. Son confidencias, susurros, confesiones, gritos de indignación, ironías, sátiras destinadas tanto a sí mismo como a sus familiares" (Villeboeuf). Se trata de documentos íntimos en los que Goya ha puesto su alma, soltando la rienda a su imaginación y a su buril. En estas láminas, Goya habla de todo, aborda todo: estudia a los locos, dibuja personajes que le rodean, describe escenas populares, todo el repertorio de sus temas favoritos. Se trata de temas sencillos, pero que proporcionan un punto de partida a su fantasía y a su imaginación.

Los Disparates son fantasías de enfermo, alucinaciones, sueños y visiones de obsesión que no tienen muchas veces sentido alguno: "qué importan los asuntos y aun siquiera ¿podemos hablar de asuntos?". El aspecto obsesionante de las alucinaciones se acentúa por una atmósfera imprecisa: en la mayor parte de las láminas, los seres parecen moverse fuera del tiempo y del espacio, y aun, como observa Eugenio d'Ors, con frecuencia, ni siquiera podemos situar a estas evocaciones en el día o en la noche. "Los personajes son la noche, el viento, la furia, la monstruosidad, la pesadilla, el absurdo, la fiebre, la alucinación." Y cuando pinta al hombre, el cuerpo humano llega incluso a desaparecer; en esta serie de láminas, la mujer aparece como heredera del génesis: "la bruja virtual, la poseída de un mundo desconocido". Aquí, para este gran retratista, el rostro individual carece ya de importancia. Lo horrible, grotesco, la viciosa deformidad, tal son los términos que hemos de emplear para describir la obra lúgubre y siniestra, debida a esta imaginación delirante, conmovida por la guerra y la enfermedad.

Este gusto por lo horrible, esta atracción de lo monstruoso, se relaciona, por una parte, a la vocación personal de Goya, acaso también al alma española, y a la deformación de la época, muy preocupada por el ocultismo y la brujería. Los Disparates son la forma concreta de las meditaciones de Goya, la traducción gráfica de su pensamiento, indispensable alivio de su espíritu en fermentación. Se trata de una prodigiosa concentración de ideas y de intenciones, de sueños y sátiras, sin lazo y sin unidad. Con todo, Goya no es un desequilibrado mental; su falta de equilibrio es más bien de carácter moral, una neurastenia sin locura. No podemos evitar relacionarlo con W. Blake, aquel iluminado solitario en su tiempo que creó también un universo de seres monstruosos; pero Blake es un iluminado místico, mientras que Goya continúa con los pies sobre la tierra, complaciéndose en una teratología que nada tiene de sobrenatural y continúa siendo humana. Lo que interesa a Goya, ante todo, es la vida, la naturaleza humana. El pretende llegar a la expresión de la vida misma; para pintar la vida y la naturaleza quiere describir lo verdadero, lo real, pero acaba por rebasar esta línea, cayendo en lo mórbido y casi en la locura. Esta exageración instintiva es enteramente romántica. Si lo que describe Goya en los Disparates nos sorprende por imposible y

real a la vez, su fantasía está muy cerca de la naturaleza, y en los detalles Goya continúa copiando con exactitud de la realidad, de tal modo, que lo monstruoso en él puede parecer verosímil. Su interpretación llega más bien a lo trágico que a lo grotesco; lo que él llamará entonces la verdad es aquello que él mismo sitúa en el límite del ensueño. "La obra de Goya, a través de sus monstruos, palpita de vida y de espíritu, y es esto lo que nos atrae tan poderosamente: su capacidad de hacer vibrar la sensibilidad humana, porque sus obras son creaciones espontáneas, palpitantes de vida y de pasión."

Un factor hasta entonces desconocido se refiere a la influencia que ejercieron sobre Goya los espectáculos del circo y, sobre todo, la fantasmagoría. Durante su época de Burdeos, dice, fué asiduo a estos espectáculos, lo que nos hace suponer que también los frecuentaba en España. Son elocuentes a este respecto las láminas como "La mujer acróbata" o "El elefante", así como ciertas figuras monstruosas, reminiscencia acaso de esos fenómenos que se exhiben aún en nuestros días de feria en feria y que sabían modelar hábilmente los vizcaínos; Víctor Hugo nos dió un excelente ejemplo en su famoso "Hombre que ríe".

Pero del tema que recibió mayor inspiración fué de la *Fantasmagoría*, espectáculo que Eugenio Robertson (1) presentó en toda Europa a fines del siglo XVIII y a principio del XIX. Robertson nació en Bélgica, haciéndose rápidamente famoso tanto en los ambientes científicos como ante el gran público. Sabio eminente, él reunía la teoría con la práctica, llegando a hacer numerosas ascensiones aerostáticas. Sus investigaciones científicas sobre la óptica le llevaron a fundar un espectáculo de fantasmagoría, que consistía en mostrar por un procedimiento muy próximo al cinema figuras fantasmáticas en una sala en la que se había hecho la más completa oscuridad. A comienzos del siglo XIX Robertson fué a España, así como al Sur de Francia, y parece cierto, sin que tengamos prueba segura de ello, que Goya le vió. Acaso incluso llegó a relacionarse con él, pues Robertson no era solamente un físico, sino también un pintor, y fué esta actividad la que le permitió proseguir sus estudios en París durante la juventud.

En cuanto a la filosofía de los Disparates, "bien podría citarse la célebre e ingeniosa frase de que el amor es como una posada española, donde no encontramos sino aquello que llevamos ya con nosotros. Lo que es sublime e incomprensible, sigue siendo en Goya incomprensible y sublime; lo que es fuerte y emocionante, sigue siendo emocionante y fuerte" (A. Villeboeuf). Algunas escenas pueden dispensarse de comentarios: escenas de costumbres, de sueño o de un alcance satírico fácil de comprender. En otros casos de visiones horribles o grotescas no encontramos explicaciones satisfactorias. A fuerza de buscarlas nos exponemos por suponer en Goya intenciones que no tuvo. Este Carnaval de máscaras y de monstruos que nos parecen incomprensibles, grotescos y, sobre todo, trágicos, es la imagen misma de la Humanidad tal como Goya la adivina en una especie de estado de claridad trascendental. Pues incomprensibles, grotescos y trágicos son para él la conducta, los hechos y la vanidad del hombre.

En cuanto al detalle de ambientación, observemos que la Naturaleza no interesa a Goya sino como cuadro para la figura humana. El paisaje y el fondo no

(1) Véanse sus Memorias: *Mémoires récréatifs et anecdotiques de E. G. Robert*, llamado Robertson. París, 1830 a 1834. Dos volúmenes en octavo.

existen apenas para él, especialmente en los Disparates. Goya no toma de la Naturaleza sino lo mínimo que es preciso para poner en escena sus figuras: un árbol, una línea de horizonte y, con frecuencia, sólo el cielo desnudo. Esta sobriedad en la ambientación contribuye a otorgar un mayor vigor al asunto tratado y a la expresión misma. Goya nos demuestra su gran libertad de estilo y su atrevimiento excepcional de ejecución; busca con audacia el efecto, y su elocuencia y su furia son increíbles. A veces podríamos aproximarle a Callot; pero Callot es claro, fino, preciso y trabaja a la luz del día. Notemos que en Goya la concepción es a veces muy superior a la ejecución. Para él, en efecto, es la técnica algo secundario; lo que es esencial es la emoción o, mejor dicho, la creación. Las proporciones, la exactitud, los detalles, las leyes tradicionales de todo arte, Goya las ha sacrificado a la impresión dinámica; el movimiento, la vida son sus únicas preocupaciones; pero si alcanza a lo sublime es porque dispone, por genialidad personal, de una técnica adaptada a su arte y que le pertenece por entero. Desprecia la línea, pero no el dibujo, y tiene el instinto de la mancha coloreada y de los contrastes. Prefiere abandonar el contorno de los volúmenes para sustituirlos por la luz; "parece dibujar desde dentro", y crea así una iluminación visionaria. Sus asuntos quedan expresados más bien por los procedimientos del pintor que por los del grabador, esforzándose por dar al aguafuerte la calidad de la pintura. Para él, en efecto, el negro es un color, y este gran colorista dirá que la naturaleza no ofrece sino negro y blanco, expresándose por el juego violento y brutal de las manchas blancas y negras.

Su técnica, por otra parte, varía de una a otra lámina, hasta el punto de que algunos grabados son de factura tan diferente, que parecen haberse ejecutado en épocas muy alejadas entre sí. No parece posible, por ejemplo, que el Disparate puntual haya podido grabarse en la misma época que el Disparate furioso, y esta observación nos parece una prueba suplementaria que permite sostener que las diferentes estampas que componen los Disparates han sido ejecutadas no en dos o tres años, sino acaso en diez, en doce o en quince.

II

Catálogo de las láminas de los Disparates

Lámina 1.—DISPARATE FEMENINO

Se conoce el dibujo preparatorio a la aguada, con variantes; el fondo está formado por un muro con arcada a la izquierda y un grupo de personajes en el fondo, a la derecha; sin la mujer agachada del primer término.

Esta lámina, que posee un ligero lavado de aguatinta de grano muy fino y un fondo trabajado en la misma técnica, lleva una doble y complicada firma.

Cuatro estados:

- I. Ligero tono de aguatinta. Gran número de rayas verticales de punta seca detrás de la maja, a la izquierda. Antes del número (1849).

- II. Antes del número. Nuevo mordido de aguatinta; las rayas verticales que cruzaban las horizontales han desaparecido; papel J. G. O.; tinta sepia (1864).
- III. Con el número 1. Rastros de raspados en la mujer, a la izquierda, y también en la del fondo a la izquierda. Tirada de 1874.
- IV. Sin número. Sin los dos rayados sobre las mujeres, retocado el fondo de aguatinta (1891).

Es un tema de todos los tiempos; las mujeres no dudan en unirse para manejar muñecos masculinos. De todos modos, siempre hay en Goya algún punto incomprensible y misterioso; nos preguntamos qué significa este asno muerto en la manta sostenida por las mujeres. No obstante, esta lámina tiene un carácter alegre, popular y familiar. Son mujeres que parecen divertirse, pero la intención es evidentemente más profunda. Todas las láminas de la serie están tocados de una intención de extravagancia y fantasía (*Disparate*); parecía preferible no traducir esta palabra, sobrentendiendo siempre su sentido; el título aquí, por lo tanto, podría ser "¡Mujeres!".

Lámina 2.—DISPARATE DE MIEDO

Es conocido el dibujo a la aguada, preparatorio para esta plancha; con variantes, ya que el fondo es un paisaje con bosquecillos. Estos aparecen en el grabado ligeramente bajo el fondo de aguatinta de grano grueso, así como es perceptible un segundo árbol en la tirada de 1864. Cinco estados.

- I. No descrito por Delteil, anterior al gran arañazo en forma de sable (1849). Colección Hofer.
- II. Con el arañazo sobre el manto del fantasma (primer estado de Delteil).
- III. Segundo estado de Delteil, con el intento de borrado que blanquea dicho arañazo. Tirada de 1864.
- IV. Nuevo mordido de aguatinta con señales de diversos raspados en los arbustos. Tercer estado de Delteil. Con el número 2. Tirada de 1874.
- V. Sin número; con un nuevo arañazo bajo el primero y firmado con él una especie de empuñadura; estado no descrito por Delteil (1891).

Esta plancha ha podido ser inspirada a Goya por la guerra, acercándose a los Desastres por el asunto y por la factura. Acaso es una alusión bajo forma burlesca de la derrota de Napoleón en 1813. Paul Lefort hace notar que una cabeza parece salir de la manga del fantasma, dando a esta escena de terror un aspecto grotesco, como de farsa entre soldados; en todo caso, esta lámina nos recuerda inevitablemente los versos de Víctor Hugo:

*La Déroute géante, à la face effarée
La Déroute apparut au soldat qui s'émeut...*

Son ideas, por otra parte, favoritas de Goya, la credulidad, la superstición, la cobardía humana, que se expresa bajo forma diferente en *Bobalicón* y en *Disparate* conocido. En los *Caprichos*, la lámina núm. 52, "Lo que puede un sastre", lleva una leyenda manuscrita que aquí debe recordarse: "¡Cuántas veces un bicho ridículo se transforma de repente en un fantasma que no es nada y aparenta mucho!" El texto conviene a esos tres *Disparates* aquí recordados.

El título de Goya se podría traducir en francés por extravagancia o fantasía sobre el miedo; acaso interpretaríamos con menos exactitud el pensamiento del artista si dijéramos simplemente: El miedo.

Lámina 3.—DISPARATE RIDICULO

El asunto destaca sobre fondo de aguatinta claro, de grano grueso, dejando aparecer manchas más oscuras que, sin duda, son huellas de oxidación. En la parte inferior, una falla en el aguatinta en forma de media luna.

Cuatro estados:

- I. Antes del número y de un nuevo mordido. Prueba de la colección Lázaro con los números 9 y 18 manuscritos; la primera tirada es de 1849, y la de 1864 lleva señales de oxidación.
- II. Plancha nuevamente mordida, antes del número; tirada de 1865.
- III. Con el número 3 (1874).
- IV. Borrado el número. La falla, en forma de luna, desaparecida después del nuevo mordido, vuelve a aparecer (1891).

Fuera de toda precisa significación, esta lámina es impresionante y miserablemente humana. El grupo de los personajes sentados, apretados unos contra otros, envueltos en mantas y en ropajes pintorescos, es de cualquier tiempo; pensaríamos en aldeanos balcánicos, empujados por el hambre o la invasión. Por otra parte, del tipo de la mujer de pómulos salientes, es extraño en una obra española, lo mismo que la figura del viejo a la derecha, en segundo plano. Beruete descubre, además, en esta extraña colonia, instalada con peligro sobre una rama seca, el símbolo de la fragilidad de la vida humana, apoyada en una madera quebradiza.

Lámina 4.—BOBALICON

Existe un dibujo preparatorio sobre fondo claro, que no presenta sino un personaje sosteniendo el maniquí vestido de fraile. Presenta una falla de aguatinta en forma de arco.

Cinco estados.

- I. Aguafuerte pura, con una ancha línea de recuadro y dos personajes sujetando al maniquí, con la firma y un rasgo paralelo a la pierna del primer personaje que sostiene el maniquí, y dos rayas sobre este mismo personaje como para indicar un hábito; Biblioteca de Arte y Arqueología de la Universidad de París y Kunsthalle, de Bremen.
- II. Con aguatinta; ha desaparecido el segundo personaje.
- III. Estado no descrito por Delteil; el pantalón aparece subido con un arañazo en forma de arco. Pruebas en la colección Hofer (1849) y Gabinete de Estampas de París (1864).
- IV. Con el número 4. El contorno de los personajes ha sido reforzado; nuevo mordido de aguatinta, y en el aguatinta del pantalón, así como bajo el pie a la derecha, señales de numerosas manchas negras. Tercer estado de Delteil (1874).
- V. Borrado el número. Vuelve a aparecer el arañazo en forma de arco (1891).

Especie de Gilles grotesco. El Bobalicón no tiene, sin embargo, nada en común con el personaje de Watteau, sino su gran estatura con relación a los demás personajes.

Es una escena popular española, transcrita por la imaginación de Goya en una especie de visión monstruosa. Puede aproximarse esta escena de pesadilla a alguna de las de la Quinta del Sordo. Los personajes, repugnantes y grotescos al fondo o a la derecha, añaden una nota de locura y de terror. Tiene alguna relación con el Disparate de miedo y el Disparate conocido.

Lámina 5.—DISPARATE VOLANTE

El fondo negro de aguatinta, de grano grueso, mal lograda en algunos sitios, contribuye a dar a la estampa su aspecto satánico. La prueba de la colección Lázaro con aguatinta, lleva en la parte baja la leyenda manuscrita.

Cuatro estados:

- I. Antes del nuevo mordido y del número; rarísimo. Colección Lázaro (prueba de Windel) anterior a 1849 y colección Hofer (1849).
- II. Antes del número; nuevo mordido (1864).
- III. Con el número 5 (1874).
- IV. Borrado el número (1891).

Esta escena fantástica se relaciona con la serie de alucinaciones e invenciones monstruosas de Goya; recuerda escenas de inspiración análoga en las pesadillas pintadas en los muros de la Quinta del Sordo. Pero mientras la escena precedente continuaba siendo en el fondo popular y familiar, esta lámina nos transporta a un mundo imaginario y fantástico, desconocido y aterrador. ¿A dónde van estos dos caballeros con alas, vagando por el cielo? Un globo (acaso la tierra) es visible en las mejores pruebas. ¿Se trata de un rapto, de una fuga, traducidos por el humor de Goya como marcha irreflexiva e inconsciente para escalar el cielo y "volver a hundirse en abismo sin fondo?" El recuerdo de Musset se impone:

Partons dans un baiser vers un monde inconnu.

Más bien parece que la idea de Goya sea la de un vuelo fantástico, especie de cabalgata hacia lo desconocido. La estampa puede relacionarse con tres láminas de los Caprichos: "Buen viaje", núm. 64; "Allá va eso", núm. 66, y "Linda maestra", núm. 68.

Lámina 6.—DISPARATE FURIOSO

Existe un dibujo en sepia, preparatorio, con algunas variantes.

Cuatro estados:

- I. Aguafuerte pura hacia 1820. Prueba en la colección Lázaro con el número 2 manuscrito.
- II. Con aguatinta, o sea los estados segundo y tercero de Delteil.
 - a) Sin limpiar. Mala tirada; estampado gris de 1849. Pruebas en la colección Hofer, en el Gabinete de Estampas de París y en la colección Allen (EE. UU.), con el número 3 en tinta y debajo la Inscripción: "Disparate cruel".
 - b) Prueba limpia; tirada de 1864, con tinta sepia sobre papel J. G. O.; parece que existen pruebas con tinta roja entre ambas variantes.
- III. Con el número 6, cuarto estado de Delteil (1874).
- IV. Borrado el número (1891).

Paul Lefort, sin explicar claramente esta escena, pretende que el personaje armado de una pica que trata de atravesar a su adversario en tierra, lanza un aullido de miedo o de horror al ver acercarse a la mujer sostenida por otros dos personajes. Podría leerse en sus rasgos una extrema crueldad y una feroz resolución.

Esta lámina parece inspirada por algún recuerdo de la guerra y por las escenas atroces que Goya *vió*. Recuérdense algunas láminas de los Desastres, aunque acaso pueda pensarse también en una escena de celos; el hombre de la lanza parece amenazar a un personaje que está vistiéndose, aunque este personaje de la lanza, desmelenado y aullante, con los ojos fuera de las órbitas, parece experimentar más espanto que furor. Su fisonomía es más bien la de un loco furioso, tipo morboso, que Goya se ha complacido en pintar.

Lámina 7.—DISPARATE MATRIMONIAL

Cuatro estados:

- I. Aguafuerte, pero con muchas manchas (oxidación o prueba picada). Colección Lázaro.
- II. Con aguainta; ligero lavado, sobre todo el fondo, excepto algunas reservas en los ropajes y cielo oscuro por el mismo procedimiento.
 - a) Mal estampada sobre papel grisáceo y con tinta del mismo tono (1849).
 - b) Bien estampada con papel J. G. O. y tinta sepia; tercer estado de Delteil (1864).
- III. Con el número 7 (1874).
- IV. Borrado el número (1891).

No puede emplearse en general la palabra caricatura al tratar de Goya, y, sin embargo, observamos en esta lámina deformaciones, acentuaciones de los rasgos en casi todos los personajes que han podido influir a los caricaturistas posteriores.

En el fondo, a la derecha, dos personajes han sido transformados, el uno en león, el otro en una especie de pez monstruoso. El hombre-león, especialmente, hace pensar en una caricatura análoga de Lenhart aparecida en el Charivari en 1830. Goya vuelve a tratar aquí, bajo la forma monstruosa y casi diabólica, el asunto de los "Mal casados" (Capricho núm. 75), aunque acaso haya querido representar el símbolo del matrimonio en un ambiente de monstruos y diablos con una elocuencia demonográfica que le era muy propicia. "El diabló es bonito al lado de esto", escribió Teófilo Gautier.

Lámina 8.—LOS ENSACADOS

Lleva esta lámina un ligero lavado de aguainta con dos tonos y un fondo de la misma técnica y grano grueso, cuyos contornos muerden sobre los personajes, especialmente en la cabeza del conductor. Se observan numerosas manchas de oxidación, sobre todo en la parte baja a la derecha.

Tres estados:

- I. Antes del número y del nuevo mordido, con tres tonos de aguainta y manchas de oxidación en la parte baja a la derecha (1864).
- II. Nuevo mordido; aguainta mordiendo la línea de contorno. Huellas de oxidación en la parte baja a la derecha, con numerosos y ligeros rasguños de forma redonda; con el número 8 (1874).
- III. Borrado el número. Se observan todavía las manchas de oxidación en la parte baja a la derecha, pero los rasguños han desaparecido (1891).

Esta lámina parece de un sentido bastante claro. Goya quiere representar aquí bajo forma simbólica y grotesca, una escena o más bien una situación política en España, quizá en la corte, alusión probable al Ministerio o al Gobierno impedido de actuar. El personaje que domina a los demás podría ser el rey o un ministro por su tocado antiguo régimen. Dos grupos distintos alrededor de este personaje: unos ensacados le rodean con respeto mientras otros le vuelven la espalda; acaso con estos ensacados Goya quiere mostrarnos que el antiguo régimen estorba la marcha del progreso.

Lámina 9.—DISPARATE GENERAL

Esta lámina no lleva aguada fina; pero el aguainta de grano grueso tiene tres tonos; el fondo, muy oscuro, deja aparecer en la parte superior a la izquierda una especie de nube, al menos en la tirada de 1864. Varias manchas aparecen en la parte baja a la derecha.

Cuatro estados:

- I. Aguatinta casi uniforme en el fondo; colección Hofer (1849).
- II. Estado no descrito por Delteil, con una especie de nube en la parte superior a la izquierda y otra parte más clara en el fondo en la parte superior derecha (1864).
- III. El fondo ha vuelto a ser mordido de una manera pesada y ha desaparecido la nube; pero la parte más clara se forma encima del triángulo formado por los personajes. Lleva el número 9; es el segundo estado de Delteil (1874).
- IV. Borrado el número y mordida de nuevo la plancha; vuelve a aparecer la nube a la izquierda, así como la parte más clara a la derecha, mientras que la otra que aparecía por encima del triángulo ha desaparecido completamente (1891).

Esta lámina, contrariamente a la anterior, es de muy oscuro sentido y difícil de explicar, lo que es tanto más de lamentar cuanto que verosíblemente constituye una escena consciente, ordenada y compuesta por Goya y no una alucinación o pesadilla, sin asunto definido. Las opiniones se dividen. Paul Lefort, que demuestra en muchos casos una imaginación excesiva en la interpretación, quiere ver en esta escena una sátira contra las costumbres de la corte. Beruete, por el contrario, no ve otra cosa sino una escena de brujería, como otras tantas en que el artista se ha complacido frecuentemente. Esta confusión, este desorden, pueden evocar el caos universal y la falta de lógica, de conexión, de disciplina y de armonía que es propia del comportamiento humano.

Lámina 10.—EL CABALLO RAPTOR

La estampa lleva una ligera aguada de aguatinta y un fondo oscuro de la misma técnica, muy bien logrado.

Cuatro estados:

- I. Aguafuerte pura. British Museum (prueba de Burty) y Biblioteca Nacional de Madrid (prueba de Vindel).
- II. Con aguatinta.
 - a) 1849. Mal tirada; papel y tinta grisáceos.
 - b) 1864. Papel J. G. O.; tinta sepia. Entre ambas deben de existir pruebas con tinta rojiza.
- III. Con el número 10; rayado vertical a la izquierda y aguatinta ligera erosionada alrededor (1874).
- IV. El número borrado y nuevamente mordida la plancha. La raya ha desaparecido (1891).

El número 25 aparece manuscrito en una prueba; hace pensar que no conocemos completa la serie de los Disparates.

El dibujo preparatorio presenta un detalle importante que no figura en el cobre: un personaje está atado al caballo, que le arrastra como si se tratara de un suplicio, acaso recuerdo de una escena de crueldad en la guerra. El grabado puede haber sido ejecutado varios años después del dibujo, es decir, después de acabada la guerra, y Goya, desentendiéndose de una escena sin actualidad, habría conservado sólo una parte cuyo movimiento y cuya animación le agradaban, añadiendo una nota de alucinación con los dos monstruos esbozados en segundo término. El movimiento de la mujer, y señaladamente el gesto de sus brazos, que parecen pedir socorro, ha debido interesar a Goya particularmente. En efecto, la mujer raptada sobre el grifo alado de la lámina 5, presenta un gesto análogo en manos y brazos.

Lámina 11.—DISPARATE POBRE

Ligera aguatinta en el cielo, así como en el suelo, tratado con la misma técnica; numerosas manchas en la parte baja a la izquierda. En algunas tiradas se observa en el cielo una línea en forma de arco, indicación de una bóveda, sin duda.

Cinco estados:

- I. Con aguatinta en el cielo; antes de las contratallas verticales bajo la bóveda; rarísimo. Colección Lázaro.
- II. Atenuado el efecto del cielo y con las contratallas verticales; aparece la raya en forma de arco casi imperceptible (1864).
- III. Borrado el cielo y desaparecidas las contratallas; tirada de 1865.
- IV. La raya en arco es muy visible. Lleva el número 11 y el cobre ha sufrido, sin duda, un nuevo mordido (1874).
- V. La raya, desaparecida completamente, excepto un ligero rasgo casi imperceptible; ha desaparecido el número (1891).

La escena pide una explicación. Es seguro que Goya ha querido representar o simbolizar aquí algo sin que se trate solamente de una escena familiar o monstruosa.

La mujer con dos cabezas mira, sin duda, a la vez hacia su juventud pasada, simbolizada por dos jóvenes elegantes, y hacia la vejez, representada por el grupo de ancianas, admirable de realidad y de verdad. Aunque no presentase la lámina, sino este estudio de viejas, sería ya maravilloso el grabado. Pero el personaje central da a la escena una intención profunda, cuyo sentido se nos escapa. Parece que la joven señala a las viejas un espectáculo trágico, pero no sabemos cuál. ¿Acaso una escena de guerra? Sería quizá excesivo pensar en una simbolización de España, que al comienzo del siglo XIX, temerosa de las novedades políticas, parece volverse hacia el antiguo régimen.

Lámina 12.—TRES MAJOS Y TRES MAJAS BAILANDO

Cinco estados:

- I. Con los números 8 y 19 en tinta y debajo la leyenda manuscrita: "Disparate alegre." Colección Hofer, Estados Unidos de América.
- II. Con el fondo de aguatinta; primer estado de Delteil.
 - a) 1849. Tinta gris y papel grisáceo.
 - b) 1864. Tinta sepia y papel J. G. O. Entre las dos tiradas parece que hubo pruebas en tinta rojiza.
- III. Fondo vuelto a morder. El aguatinta, que hace sombras en el paño a la derecha, ha desaparecido. Tirada de 1865.
- IV. El aguatinta del fondo, ligeramente erosionada. Lleva el número 12 (1874).
- V. Sin número (1891).

No hallamos aquí alusiones políticas ni filosóficas ni nada que se refiera a sueños o alucinaciones, sino simplemente una escena popular, que por un lado puede aproximarse al Bobalicón o al Disparate femenino. Es una escena con una cierta interpretación grotesca y brutal, prueba acaso de que la enfermedad de Goya repercute en sus obras.

Hay un detalle sorprendente, sin duda intencionado, en el artista: los personajes no están asidos por las manos, sino que todos, con castañuelas, tienen las manos en alto, lo que da un aspecto extraño, como si fuera un semicírculo de bolas de varios tamaños, formadas por las cabezas y los puños. Acaso esta plancha, como el Bobalicón, puede datarse en la época de la enfermedad de Goya, hacia 1817-19.

Lámina 13.—MODO DE VOLAR

Es, sin duda, con la "Lluvia de toros", una de las más hermosas piezas de la serie. En esta lámina, Goya nos muestra otro aspecto de su talento, el de un gran observador. Sólo un profundo estudio del vuelo de los pájaros, así como el conocimiento del vuelo de las cometas, han podido permitir a Goya la realización de esta lámina, revolucionaria en el arte de la navegación aérea, en una época en que sólo la aerostación era conocida. ¿Conocía acaso Goya los descubrimientos de Leonardo? ¿Acaso pudo tener inspiración en Robertson, que hizo numerosas ascensiones? Antes de Ader y otros precursores parece haber descubierto el ángulo de incidencia y el principio de *haubannage*.

Asimismo Goya incurva las alas, obteniendo un trasdós convexo que reduce el arrastre aerodinámico, y para ello refuerza el borde de ataque y afina el de fuga. Si la manera de sostenerse es la de los veleros, las membranas del ala son las de un quiróptero, y el estudio de estos últimos ha hecho olvidar a Goya el plumado plano fijo que mantiene la incidencia y sin el cual no se puede volar.

Cuatro estados:

- I. Aguafuerte pura sobre fondo blanco, con numerosas manchas; existía ya en 1815. Colección Lázaro (prueba de Vindel).
- II. Con aguatinta.
 - a) Sin limpiar; tirada de 1849.
 - b) Limpiada. Segundo estado de Delteil (1864). Puede suponerse la existencia de pruebas con tinta roja, entre ambos.
- III. Con el número 13. El aguatinta tiene dos ligeras fallas bajo el ala, a la izquierda del personaje principal (1874).
- IV. Sin número; retocada el aguatinta del fondo (1891).

La lámina es un descanso en la serie, en cuanto no hace relación a ninguna monstruosidad ni a horror alguno. El vuelo era tema de moda en esta época, cuando los hermanos Montgolfier y otros muchos renovaban el recuerdo de Icaro. No es de extrañar que Goya haya tratado este asunto, entonces actual, del hombre volante, y lo ha hecho de un modo particular, pero con gran elegancia. La estampa es admirable de armonía y espléndido el estudio del ala. El trazo es acaso más preciso y magistral que en muchas otras planchas de Goya. La lámina puede considerarse como la obra maestra de la serie.

Lámina 14.—DISPARATE DE CARNAVAL

Una ligera mancha de aguatinta cubre toda la estampa, excepto algunas reservas sobre las ropas de algunos personajes; ligeros rayados, como arañazos, aparecen sobre el fondo claro y ante la capa del majo; un trazo sinuoso parece ser la primera forma que ha querido darle el artista.

Tres estados conocidos:

- I. Antes del número. Numerosas trazas de rasguños (1864).
- II. Con el número 14 (1874).
- III. Borrado el número (1891).

Paul Lefort ha querido ver en esta lámina una alusión política a las entrevistas de Bayona. Acaso no hay que buscar tan lejos una explicación tan complicada, cuando Goya mismo nos ha advertido que el mundo es una mascarada; rostros, vestidos, voces, todo es mentira; cada cual quiere parecer lo que no es, todo el mundo se engaña y nadie se conoce. Esta lámina sería la interpretación gráfica de este pensamiento de Goya. La intención de mascarada lleva hasta evocar en un personaje situado a la derecha, el espadachín Matamoros, tipo interpretado por Abrahán Bosse en el capitán Fracasa.

Lámina 15.—DISPARATE CLARO

Cuatro estados:

- I. Aguafuerte pura; pruebas muy raras; Hoffman (prueba de Lefort), sin soldado ni montura, con un puente al fondo.
- II. Con el soldado precipitado en el abismo, una cabeza de caballo y tres cabezas en lugar de cinco en el grupo de la izquierda; no aparece el puente (1864) pero sí dos nuevos personajes.
- III. Con el número 15 y retoques. Las tallas, muy acusadas (1874).
- IV. Borrado el número (1891).

La escena es bastante oscura. Acaso puede verse una escena de guerra, en la que un grupo de españoles mata a un soldado francés. ¿Es una escena de la Inquisición vuelta a poner en vigor en 1814 y a la que Goya satirizó? El primer estado hace pensar en una evocación apocalíptica o en la representación trágica y absurda de una profecía bíblica; cualquiera que sea su significación está llena de movimiento, de vida y de furia, y sólo por este motivo merece plena admiración.

Lámina 16.—LAS EXHORTACIONES

Aparte el fondo negro de aguatinta de grano grueso, observamos en esta lámina una ligera aguada con reservas en los ropajes y en las que aparecen rasguños o manchas de pequeño tamaño; bajo el fondo de aguatinta aparecen huellas de grandes manchas.

Tres estados:

- I. Antes del número y de un nuevo mordido; oxidada (1864).
- II. Con el número 16, vuelta a morder y el fondo completamente opaco (1874).
- III. Borrado el número (1891).

En esta lámina pueden observarse relaciones con el Bosco, especialmente en la figura del fondo a la izquierda del personaje, que tiene tres rostros y puede simbolizar la hipocresía, y asimismo nos lo recuerda el personaje cuyo codo derecho termina en un rostro humano. Se ha interpretado a veces esta lámina como una sátira contra las antiguas maquinaciones de las gentes de iglesia, idea que se encuentra frecuentemente en las obras de Goya.

Lámina 17.—LA LEALTAD

Una ligera aguada de aguatinta, de grano grueso, deja algunas reservas en los personajes, mientras el fondo oscuro, de una técnica semejante, deja aparecer manchas importantes a lo largo del lado derecho.

Cuatro estados:

- I. Con una raya parásita en la pierna derecha del personaje en primer término.
- II. Casi borrada la raya parásita; con manchas (1864).
- III. Con el número 17; las manchas han desaparecido (1874).
- IV. Borrado el número (1891).

La lealtad es el nombre que Goya da a este personaje grotesco de aspecto hipócrita, pero nadie toma en serio. Parece tratarse de invectivas o bromas amargas que le dirigen los personajes que le rodean en un revuelo general. La repugnante criatura, sola contra todos, parece, sin embargo, indiferente; parece no verlos ni oírlos, conservando su taimada sonrisa. Acaso hay aquí una sátira amarga de Goya contra la pretendida verdad, la pretendida lealtad, que sólo sería una máscara, personificación de la hipocresía, de la falsa devoción o de la beatería.

Muy fuertemente influenciado por la fantasmagoría, esta aparición del anciano errante ante personajes varios parece representar todos los sentimientos humanos que van de la incredulidad al miedo. Goya ha querido fijar las diversas reacciones de los espectadores ante esta materialización impresionante del fantasma de un viejo personaje, espectáculo aterrador para las personas de aquel tiempo que solía ir acompañado de ruidos diversos, desde el trueno a las lamentaciones o al sonido de la armónica. Esta lámina es de una técnica diferente de las demás piezas de la serie. El fondo de aguafuerte está formado por finos trazos cruzados, reforzados por un aguatinta mal lograda, y que da a la estampa el aspecto de ciertos cuadros en lienzo muy gastado, en los que la trama se deja ver.

Cuatro estados:

- I. Antes del número.
- II. Con una modificación sobre el personaje tendido.
- III. Con el número 18. El fondo es ahora uniforme y los detalles apenas resaltan (1874).
- IV. Borrado el número y retocada la plancha (1891).

La lámina es una de las más bellas de la serie y es una de las raras estampas de los Disparates que no contiene ni gritos ni alaridos salvajes. Por el contrario, parece reinar un gran silencio, silencio de terror o de muerte. Goya transcribe aquí una especie de pesadilla, una horrible visión de la vejez y de la muerte que le obsesiona. Beruete creía poder interpretar ante la estampa las visiones de un criminal perseguido por la justicia del más allá. Pensamos si este anciano podría ser Goya mismo, entonces de más de setenta años, preocupado por los fantasmas de su imaginación: obsesiones, pesares y, acaso también, remordimientos. "Las composiciones de Goya son noches profundas, en las que algún brusco rayo de luz esboza pálidas siluetas y fantasmas extraños."

Esta lámina es la que más nos recuerda a Rembrandt, tanto por el estudio del claroscuro como por la técnica misma.

Lámina 19.—DISPARATE CONOCIDO

Con un grano de aguatinta que cubre la plancha enteramente, excepto algunas reservas sobre el primer maniquí y el personaje que se vuelve; algunas manchas son visibles en el cielo; presenta numerosas huellas de rasguños.

Dos estados:

- I. Antes de toda letra, con el aguatinta más oscura en la parte izquierda. Colección Lázaro, con la inscripción manuscrita "Disparate conocido" y el número 20 (prueba de Vindel).
- II. Con la letra en la parte baja; a la izquierda, Goya inc. et. sc. L'Art, y a la derecha, F^{cois} Lienard, Imp. Paris y la leyenda "Qué guerrero". El aguatinta se ha hecho uniforme y las manchas han desaparecido casi completamente.

Hay que decir que, según las notas de Mme. le Garrec, de este grabado y de los tres siguientes se hicieron varias tiradas en papeles especiales. Del 1.^{er} estado, antes de la letra hubo, además de la tirada corriente, pruebas tiradas en papel China (a) y en papel Japón (b), y del 2.^o estado, tirada sobre papel corriente (a), sobre papel Holanda (b) y sobre pergamino (c).

Goya se burla aquí de la estupidez, de la ignorancia, la crueldad y la ceguera de la humanidad, que se deja aterrorizar por dos maniqués o dos espantajos. Goya parece querer decir, con idea que le es grata, que la ignorancia y los prejuicios matan el espíritu crítico y oprimen la expresión del pensamiento humano.

Lámina 20.—DISPARATE PUNTUAL

Con aguatinta de fondo, sin grano visible, mordiendo los contornos de la cabeza de la ecuyère. Con muy ligeros rasguños que forman sombra sobre la amazona y su montura.

Tres estados:

- I. Antes de toda letra; dos manchas de oxidación son visibles en la parte baja. Colección Lázaro (prueba de Vindel, con la leyenda manuscrita "Disparate puntual" y el número 12). Hay prueba también en la Biblioteca de Arte y Arqueología de la Universidad de París.
- II. Con la letra; en la parte baja y a la izquierda, *Goya inc. et. sc. L'Art*, y a la derecha, F^{cois} Lienard, Imp. París y la leyenda "Una reina del circo". Han desaparecido las dos manchas de oxidación.
- III. Sin la palabra *L'Art* y sin el nombre del impresor.

Goya nos presenta aquí una acrobacia imposible, aunque Eugenio d'Ors piensa que el artista haya podido ver semejante espectáculo en el circo de Burdeos. Que Goya asistía a los espectáculos del circo, es muy verosímil, y es, ciertamente, una distracción de sordo. Pero parece haber visto, por una parte, una amazona y, por otra, un equilibrista, de tal modo, que su imaginación fantástica y su gesto de lo extraordinario le han hecho superponer dos escenas, acaso con el objeto de hacer aún más precisa (puntual) la habilidad de la amazona. Se ha dicho que los rasgos de la amazona podrían recordar a la hija de doña Leocadia Weiss, Rosarito, para quien Goya tuvo en su vejez una afición extrema.

Lámina 21.—DISPARATE DE BESTIA

Con una ligera aguada de aguatinta, cubriendo toda la lámina, excepto la pista y algunas reservas en la cabeza.

Tres estados conocidos:

- I. Antes de toda letra. Colección Lázaro (prueba de Vindel, con la leyenda manuscrita "Disparate de bestia" y el número 22).
- II. Con la letra en la parte baja: *Goya inc. et. sc. L'Art*, y a la derecha, F^{cois} Lienard, Imp. París, así como la leyenda "Otras leyes para el pueblo".
- III. La indicación *L'Art* y el nombre del impresor han desaparecido.

El elefante de esta lámina reproduce exactamente un dibujo a la pluma, ejecutado sin duda en Burdeos, como ha hecho notar Sánchez Cantón. Esto nos permitiría fechar esta lámina en los años 1826-1827. Como frecuentemente lo ha hecho Goya, bajo un pretexto cualquiera, que es aquí la pista de un circo, nos da un estudio de animal. Observemos que los Disparates presentan varios de estos estudios: caballos, toros, elefante, asno, pájaros o más bien alas de pájaros gigantescos.

Desde el punto de vista animalista y anatómico, si comparamos este elefante con estudios científicos y precisos, parece desproporcionado y aun grotesco; la cabeza es demasiado pequeña con relación al cuerpo, que presenta una especie de joroba dorsal bastante extraña; las patas anteriores son demasiado cortas, y muy corta también la trompa. Esta deformación ¿ha sido voluntaria en Goya o no? Goya quiso mostrarnos un elefante ridículo para no ser infiel a la inspiración de los Disparates, ¿o solamente ha recogido algunos rasgos interesantes, desdennando voluntariamente el lado realista y científico? No parece fácil decidirlo; en todo caso, el dibujo y el grabado se relacionan con gran fidelidad, prueba de que Goya no ha juzgado útil alterar el estudio primitivo.

Lámina 22.—LLUVIA DE TOROS

La plancha lleva una aguada de aguatinta oscura, de grano muy fino, que cubre todo el fondo, mientras que los toros están ejecutados en aguafuerte pura.

Dos estados:

- I. Antes de toda letra. Colección Lázaro (prueba de Vindel, con la leyenda manuscrita "Disparate de tontos"; o acaso más bien "toritos").
- II. Con la letra, y en la parte inferior, *Goya inc. et. sc. L'Art*, y a la derecha, F^{cois} Liernard, Imp. París, y la leyenda "Lluvia de toros".

Esta lámina es la única en la serie de los Disparates, en la que Goya no ha representado hombres o animales con figura humana, lo que parece extraordinario por parte de Goya, tan apasionado, ante todo, por el estudio del hombre, ya que, en efecto, son muy raras las obras del artista en las que el hombre no esté representado. Alguna vez se ha pensado atribuir esta pieza a Eugenio Lucas, imitador de Goya, sin fundamento. La lámina constituye un notable estudio y no otra cosa que un estudio parece; ninguna alusión política ni satírica parece aquí justificarse en estos toros dibujados en confusión sobre el cobre, sólo acaso por el placer del artista, arrebatado por su furia y su pasión de dibujar y de grabar.



Lámina 1.—*Disparate femenino.*

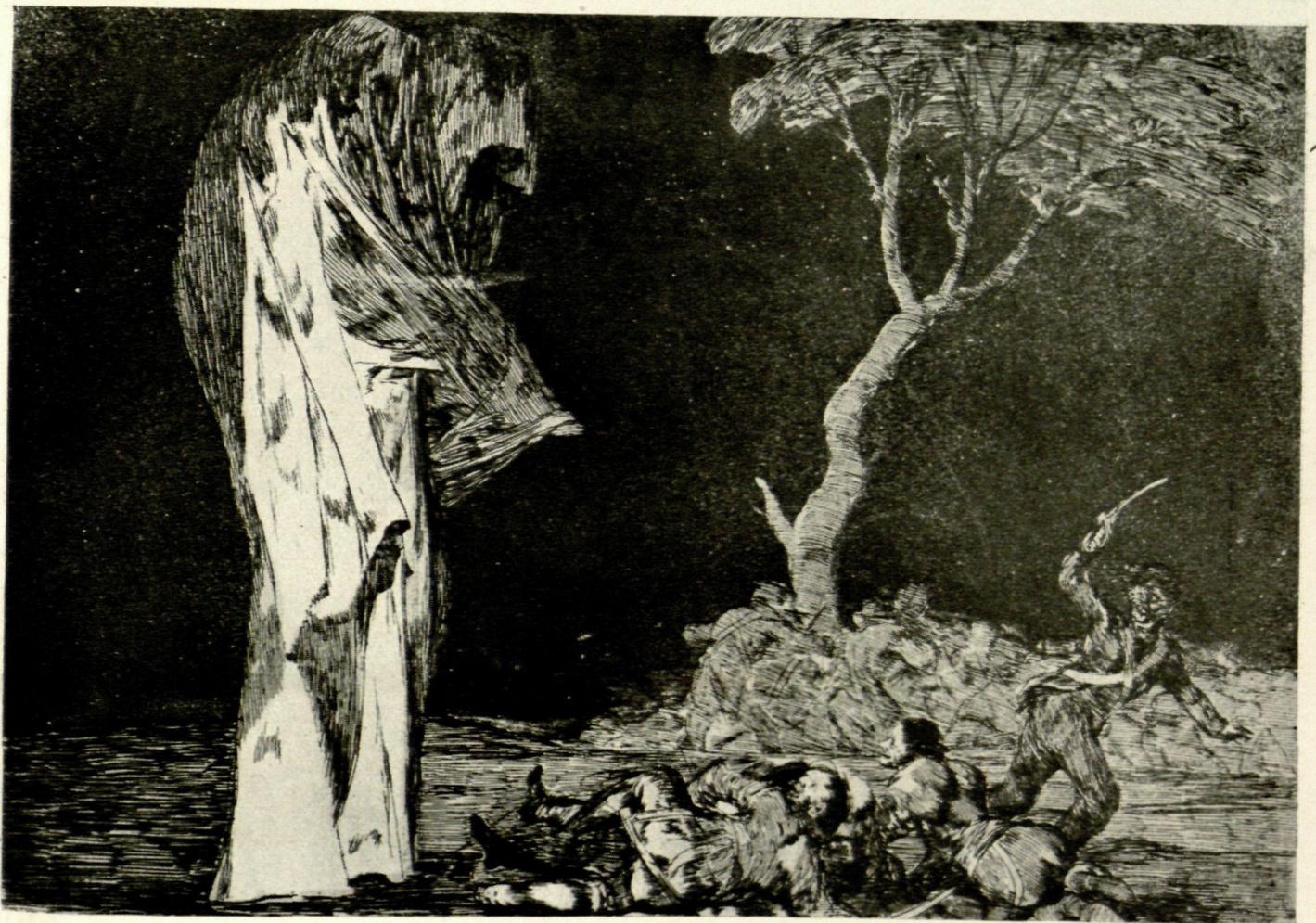


Lámina 2.—*Disparate de miedo.*



Lámina 3.—*Disparate ridículo.*



Lámina 4.—*Bobalicón.*



Lámina 5.—*Disparate volante.*



Lámina 6.—*Disparate furioso.*



UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

Lámina 7.—*Disparate matrimonial.*



Lámina 8.—*Los ensacados.*



Lámina 9.—*Disparate general.*



Lámina 10.—*El caballo raptor.*

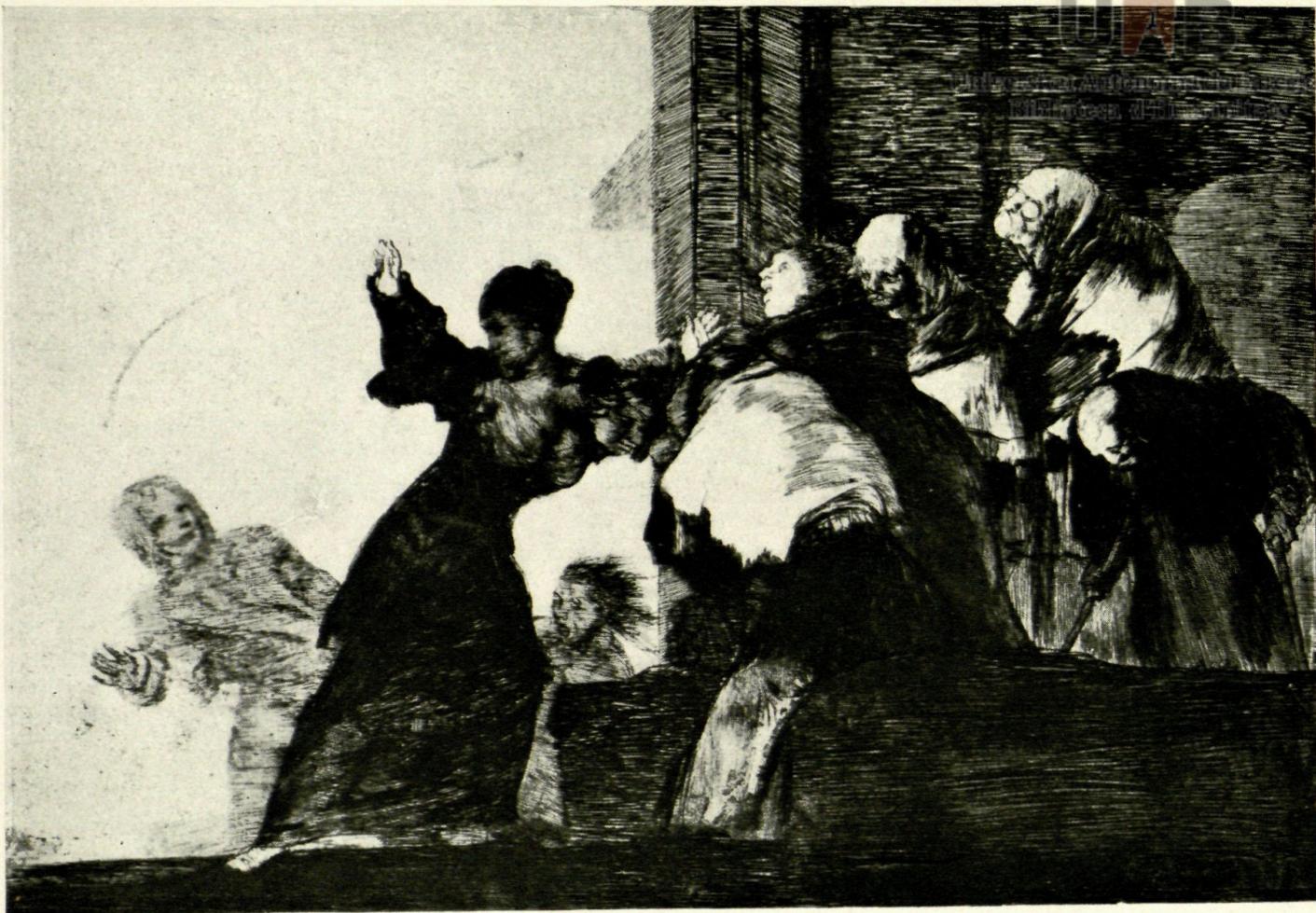


Lámina 11.—*Disparate pobre.*



Lámina 12.—*Tres majos y tres majas bailando.*

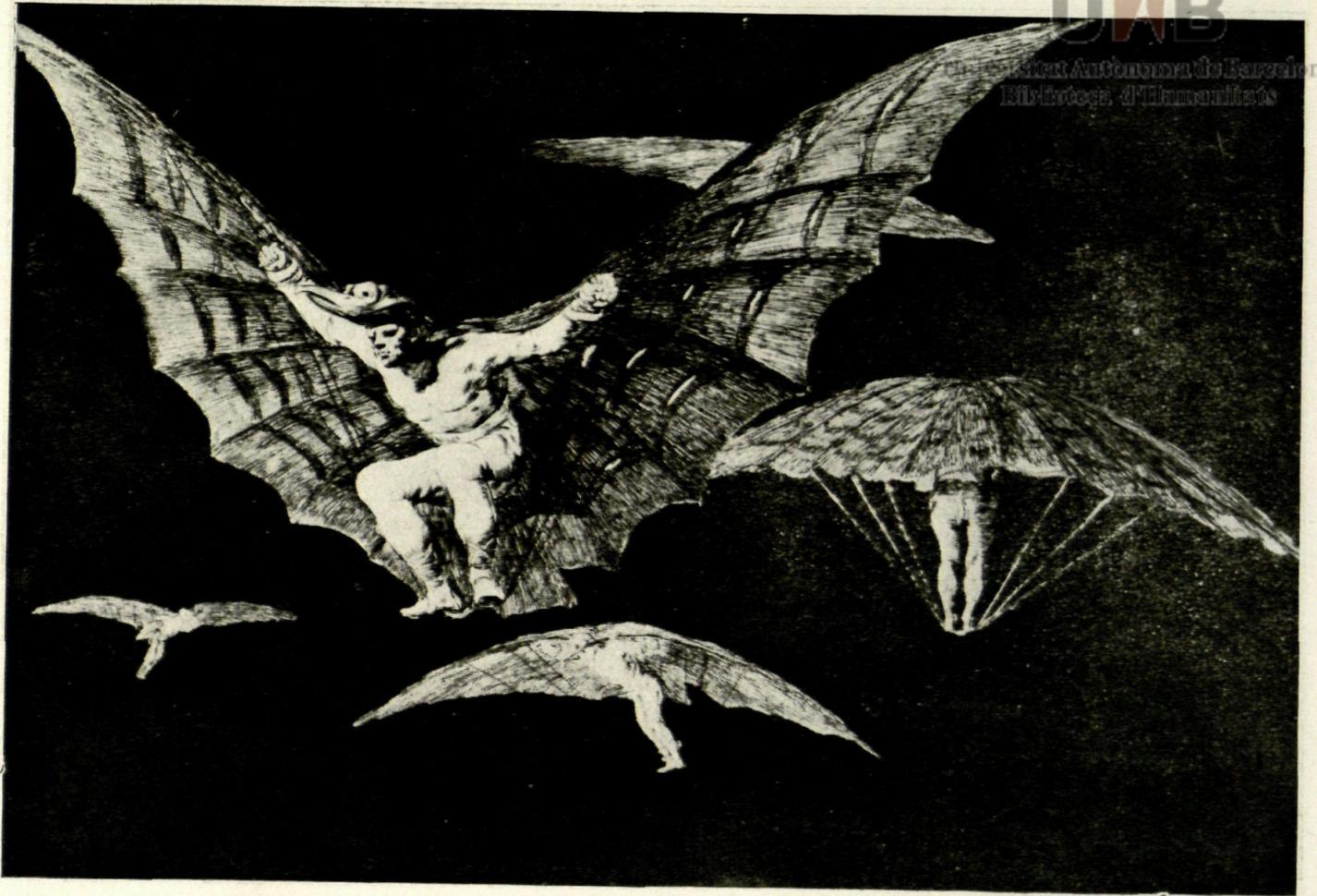


Lámina 13.—*Modo de volar.*



Lámina 14.—*Disparate de Carnaval.*

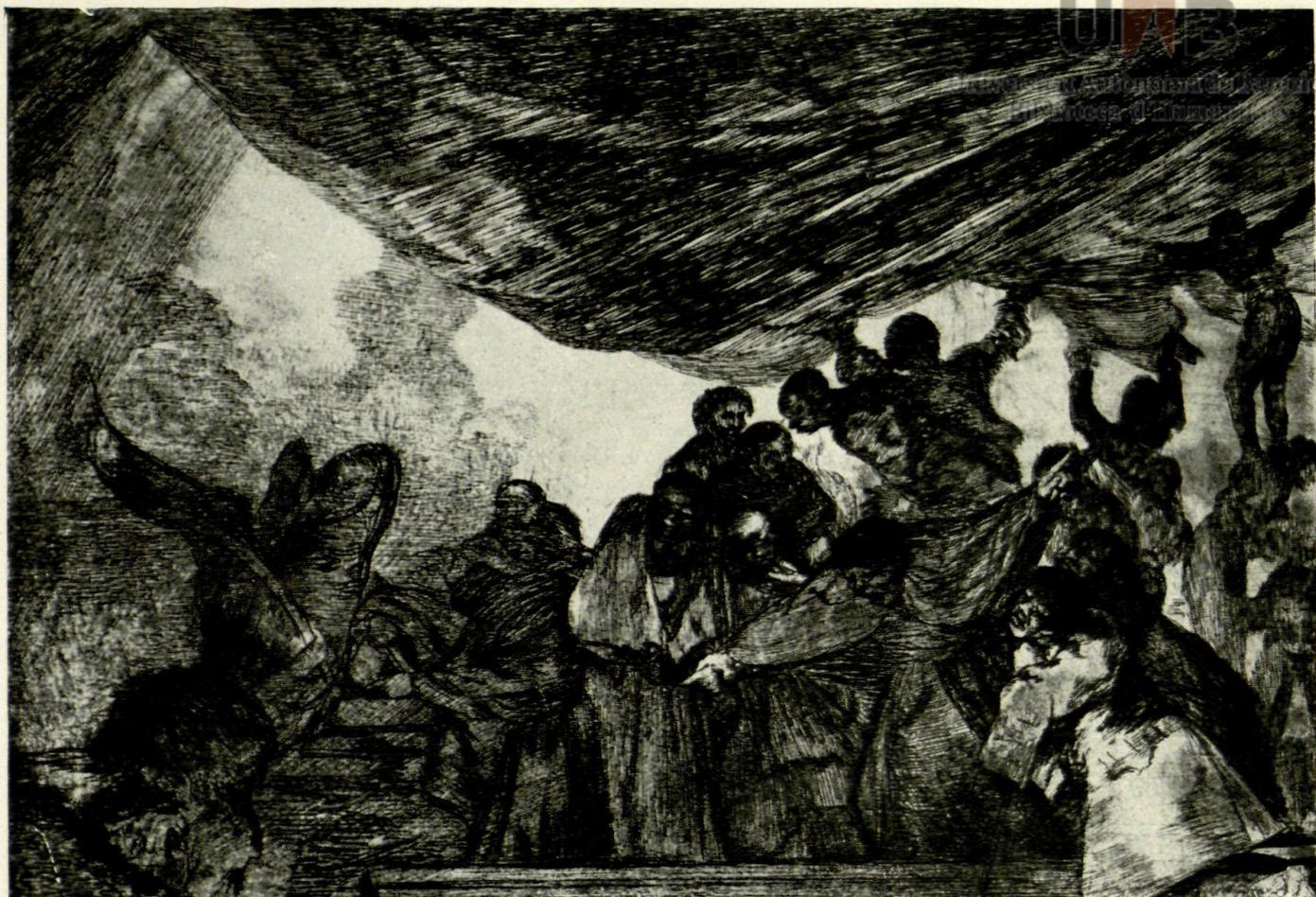


Lámina 15.—*Disparate claro.*



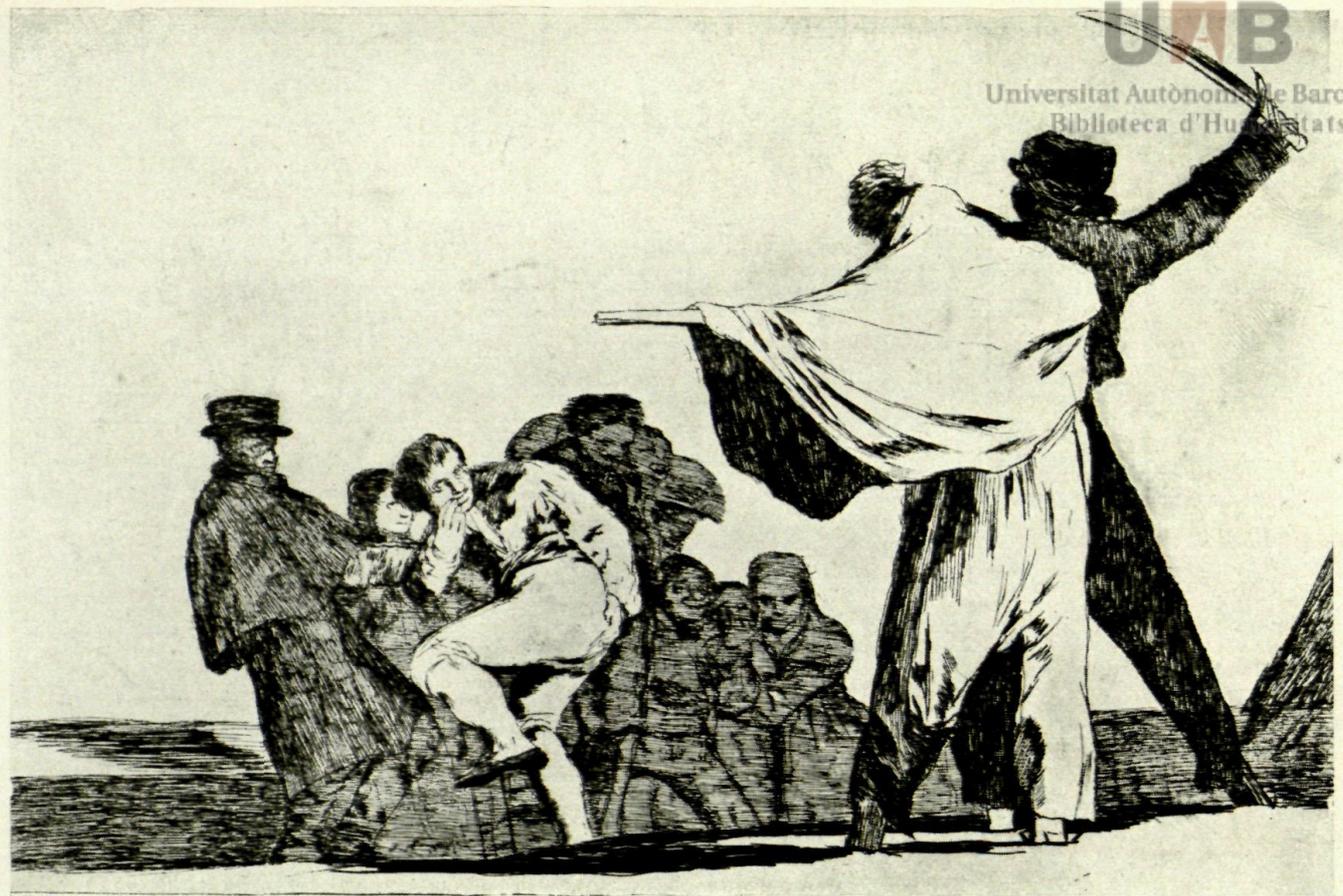
Lámina 16.—*Las exhortaciones.*



Lámina 17.—*La lealtad.*



Lámina 18.—*Viejo errante entre los fantasmas.*



UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

Lámina 19.—*Disparate conocido.*

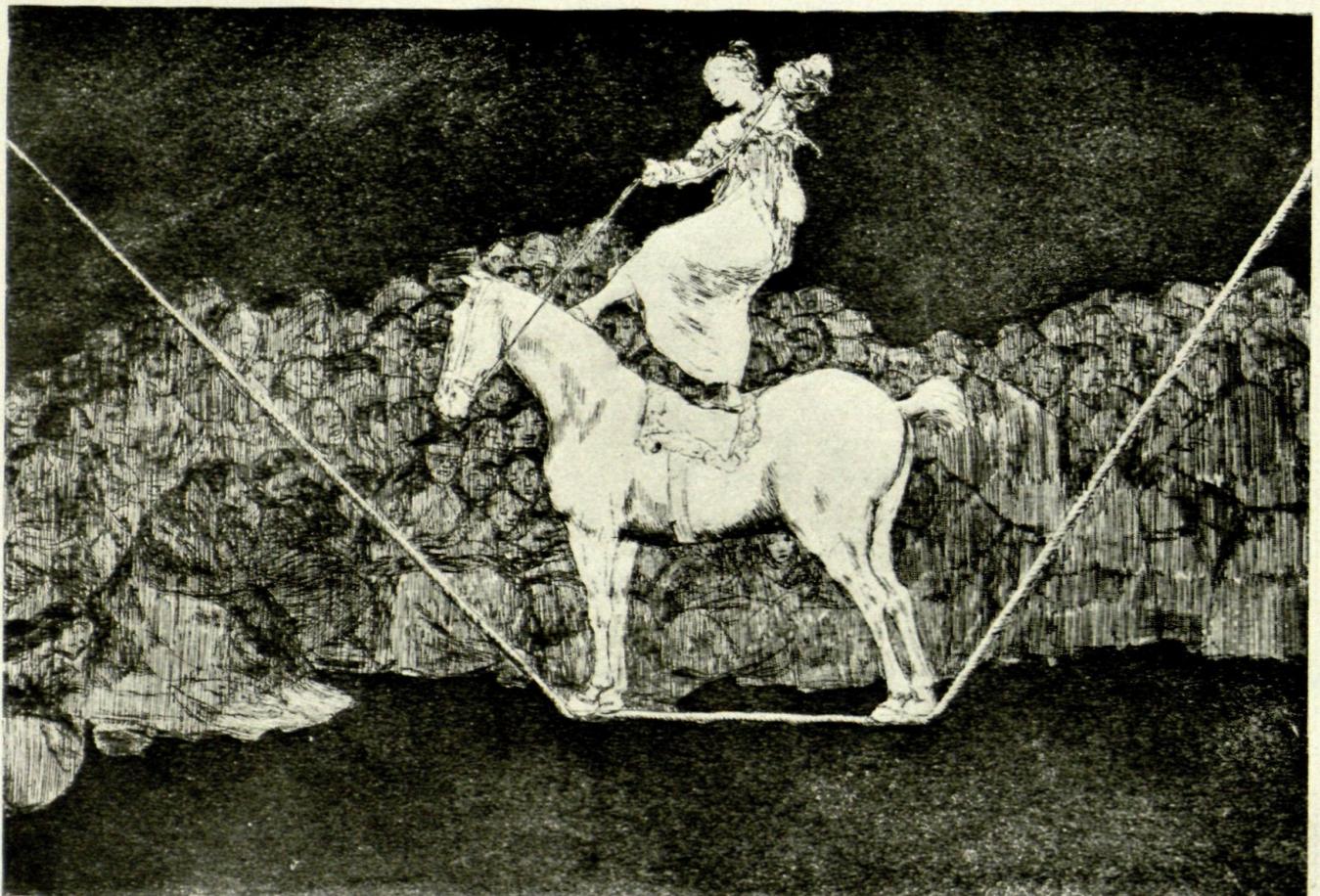


Lámina 20.—*Disparate puntual.*

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

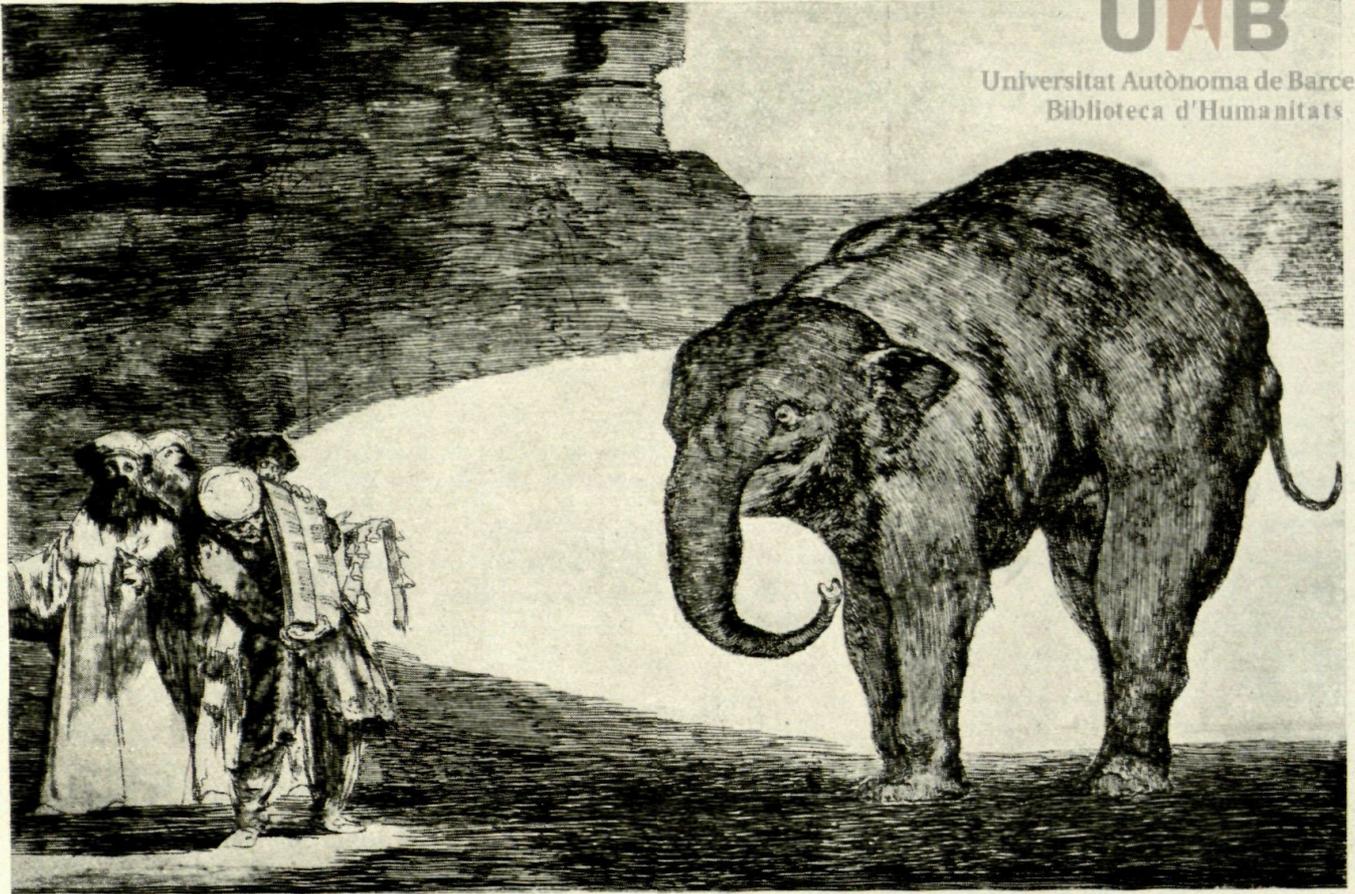


Lámina 21.—*Disparate de bestia.*

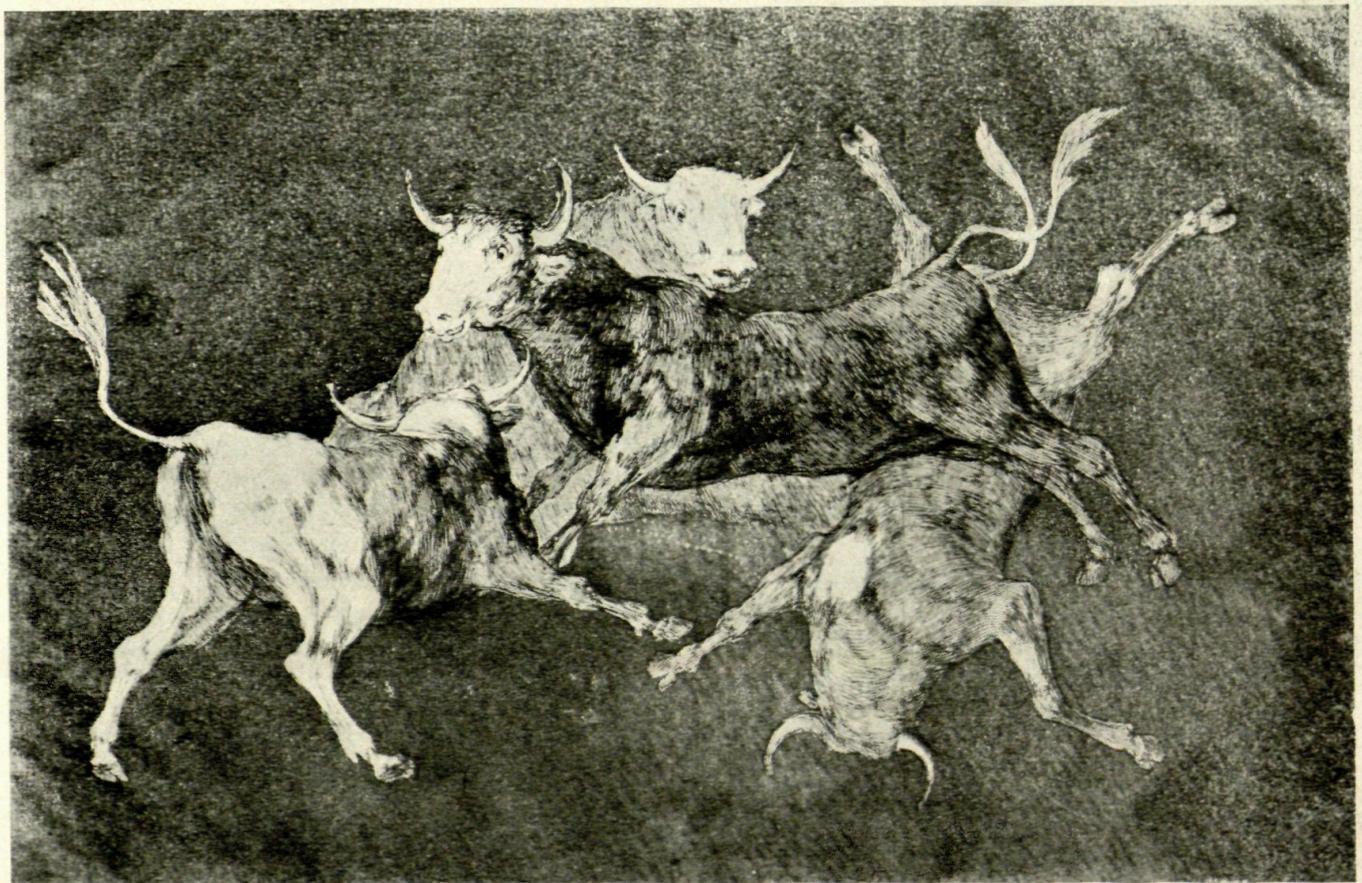


Lámina 22.—*Lluvia de toros.*

Bibliografía

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ: *Esteban Jordán*.
Prólogo de Angel de Apraiz.—Valladolid, 1952.

El autor de esta monografía es uno de los más destacados miembros de una nueva generación de jóvenes historiadores del arte, surgida después de nuestra guerra, que se apresta a continuar la obra de construcción de la historia de nuestro arte nacional, tan descuidada por el siglo XIX, y sólo emprendida en serio por la generación de maestros como Tormo, Gómez-Moreno, Murillo y Apraiz, de quien es discípulo el autor del libro. Don Angel de Apraiz prologa por ello el libro, haciendo de su contenido el elogio que merece y que suscribimos. Conocía de Martín González su interesante libro sobre "Arquitectura civil vallisoletana", estudio muy completo y estimable por la rareza con que estos temas suelen ser tratados entre nosotros. Las calidades que apuntaban en aquel trabajo no sólo se confirman, sino que se superan en esta concisa y ejemplar monografía sobre uno de los escultores de mayor significación en la segunda mitad de nuestro siglo XVI. El Sr. Martín González, que en Valladolid trabaja, ha profundizado en un tema relacionado con la ciudad castellana, a cuya Universidad está adscrito. Es inevitable que nuestros jóvenes investigadores, dispersos por el haz de nuestras provincias, se inicien con temas de historia local, que en su mayor parte están aún intactos; ello es forzoso e inevitable, aunque siempre me ha parecido aconsejable a estos jóvenes investigadores la conveniencia de contrapesar este localismo, peligroso por la limitación que puede imponer a la obra futura, con el abordaje de temas de tipo más amplio que rebasen, incluso, la órbita de lo nacional. La historia del arte será una realidad en España cuando un doctor de Valladolid o de Salamanca publique estudios o monografías sobre artistas no españoles con igual competencia y autoridad que la que hoy ponen en estos estudios localistas. Pero esto no quiere decir que debamos desertar de la exigencia ineludible de construir o ayudar a construir la historia del arte patrio, para la que faltan aún tantos sillares.

Puestos a abordar estas monografías localistas o regionales, lo que hay que exigir a gentes bien

formadas científicamente, es precisamente que no tomen el rábano por las hojas, es decir, que no se dejen llevar por patrioterías de campanario o esos entusiasmos extemporáneos que tantas veces nos abochornan en las páginas desmedidas de monografías semejantes. Y en este sentido, interesa decirlo en seguida, la monografía de Martín González es un modelo perfecto de discreta ecuanimidad, de contención y de espíritu científico. Bastarían para afirmarlo los dos primeros capítulos del libro que reseñamos, dedicado a Esteban Jordán. Esteban Jordán es un escultor de positiva importancia, dentro de este período de encalmamiento que reina en la escultura española después de rematada la etapa entusiástica de la primera mitad del siglo. Siempre he creído que no se verá claro el panorama íntegro del arte español hasta que no se construya adecuadamente la historia de nuestra escultura, que por no haber llegado a los Museos y por el carácter exclusivamente religioso y popular que la inspiró, no ha alcanzado una justa y completa estimación, siendo así que representa una parte importantísima del arte peninsular. Los caracteres del arte nacional se evidencian tan acusadamente, al menos, en la escultura como en la pintura española. La escultura del XVI, por ejemplo, alcanzó una importancia intrínseca e histórica que supera con mucho el volumen y el valor de la pintura de la misma época; la abundancia de maestros, la personalidad de algunos y la discreción de muchos obligan a que la plástica española sea estudiada con un detalle y un rigor que no ha alcanzado hasta ahora. Pues bien, el día que tengamos de esta escultura unas docenas de monografías tan claras, precisas y serenas, como la que Martín González dedica a Esteban Jordán, esta historia será ya posible.

Se trata, en la época de Jordán, de la bajamar de la época filipina. El fuego del plateresco, en el que ardían todavía rescoldos goticistas, se ha apagado ya; Felipe II dicta sus normas desde El Escorial; Herrera y Leoni dan la norma de un arte contenido, severo y, si se quiere, académico. A otra época, otros hombres: Gaspar Becerra ofrece en su retablo de Astorga una fórmula útil de transacción, la que va a ser seguida por los escultores de alguna personalidad que definen la nueva épo-

ca. No esperemos genios; Jordán no lo es; Becerra ni Ancheta tampoco lo son. Pero su arte, como el de otros muchos que en torno a ellos trabajan, va a mantener la tradición del retablo español encuadrado en normas más clásicas durante medio siglo en Castilla, el tiempo suficiente para que comience a madurar una nueva generación encargada de seguir la carrera de la antorcha.

Martín González no trata de imponernos a Jordán como un genio desconocido; lo estudia y lo valora con toda serenidad y deja establecido firmemente el papel que le corresponde en el proceso artístico de su tiempo. Y eso es hacer obra de verdadero historiador. Lo demuestran ya esos dos primeros capítulos generales de su libro, que no suelen faltar en monografías semejantes pero que tan flojos suelen ser por lo común. El que dedica a definir en pocas y sobrias páginas la situación del arte en Valladolid en la segunda mitad del XVI, es un ejemplo de acertada síntesis. El que expone los caracteres sociológicos y

técnicos de la obra de Jordán, es un modelo de rigor y de observación precisa, expuesta en un estilo claro y grato, que huye por igual la sequedad y la desmesura. Después, en las siguientes partes de su trabajo, aborda ya el estudio preciso y detallado de las obras atribuidas o atribuibles a Jordán; no hemos de entrar en detalle de estos capítulos que hemos leído con sumo interés; baste para nuestro objeto decir que el lector queda perfectamente enterado de la fisonomía y de los rasgos artísticos del escultor vallisoletano, cuyo estilo viene a ser perfectamente definido, cosa que, desgraciadamente, no sucede a veces en obras de mayores pretensiones. La monografía de Martín González justifica las esperanzas que se han puesto en este joven historiador del arte castellano y que esperamos no defraude en sus aportaciones ulteriores, que habrán de ser, sin duda, como ésta, ejemplo de rigor en el trabajo y de claridad de exposición y pensamiento.—*E. Lafuente Ferrari.*

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

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. 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.* — *Duque de Montellano.* — *Marqués Vdo. de Casa Torres.* — *Conde de Yebes.* — *D. Antonio Gallego Burín.*

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 SUCEATIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

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

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

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

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID.

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

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ORIGINALES.

