

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

AÑO I
NUMERO 2
JUNIO MCMXXXII

PASEO DE
RECOLETOS
20 MADRID

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

ESTA REVISTA

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

EN ESTA NUEVA ETAPA

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

APARECERAN CUATRO NÚMEROS ANUALES

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

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

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

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

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

PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

Presidentes honorarios: SRES. DUQUE DE ALBA Y D. FÉLIX BOIX

JUNTA DIRECTIVA

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

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

PRESIDENTE HONORARIO

Alba, Duque de.

SOCIO HONORARIO

Alba y Bonifaz, D. Santiago.

SOCIOS PROTECTORES

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

SOCIOS SUSCRIPTORES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kybal, D. Vlastimil.

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

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

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

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

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

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

Quintero, D. Pelayo (Cádiz).

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

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

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

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

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

Weibel de Manoel, D. Eduardo; Winstein, D.^a Alice; Weissberger, D. Heriberto; Weissberger, D. José.

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

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

EDITORIAL LABOR, S. A.

MADRID - AYALA, 49, DUPL.

LA CASA EDITORIAL
MÁS IMPORTANTE DE ESPAÑA

COLECCIÓN LABOR - BIBLIOTECA
DE INICIACIÓN CULTURAL - MÁS DE

300

VOLÚMENES PUBLICADOS

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

HISTORIA DEL ARTE LABOR

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

HISTORIA DEL ARTE LABOR
ACTUALMENTE EN PUBLICACIÓN

SE SIRVE EL CATÁLOGO GRATIS

Pérez de León

Fotografía Artística
al óleo

MADRID
Carrera de San Jerónimo, 32
Teléfono 18645

MUEBLES Y
DECORACIÓN

Jovellanos, 5
Teléfono 11 258
MADRID

TORRES
MUEBLES
modernos y de estilo
DECORACIÓN
EXPOSICIÓN:
Ríos Rosas, 26
Tel. 50532
MADRID

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

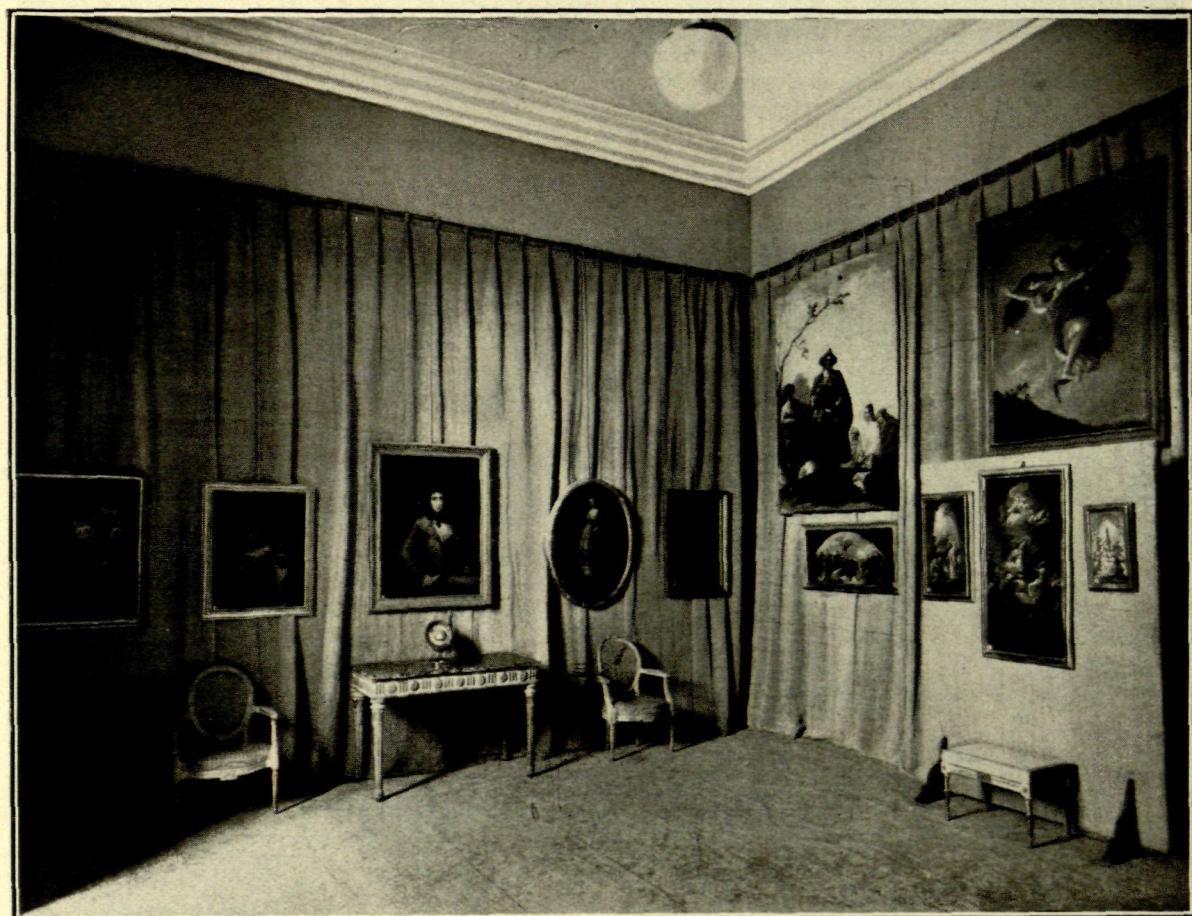
Frenería, 5
BARCELONA

LA EXPOSICIÓN DE ANTECEDENTES, COINCIDENCIAS E INFLUENCIAS DEL ARTE DE GOYA

EL primer centenario de la muerte de Goya, conmemoróse con exposiciones, veladas académicas, estudios monográficos, etc., reavivándose en el mundo el interés por la múltiple y polimorfa obra del gran artista. Febriles investigaciones

tal cual aspecto con la obra del maestro—, obras de taller y buen número de pinturas de artistas modestos, que rindieron a Goya su admiración o simpatía, imitando su manera y sintiendo los mismos temas.

Museos y colecciones particulares nacionales



SOCIEDAD AMIGOS DEL ARTE: *Exposición de Influencia de Goya en la Pintura Española. Una sala.*

sacaron del olvido algunas obras, mas también asomaron al mundo del Arte copias, cuadros con acentuado sabor de época —coincidiendo en

y extranjeros reforzaron sus valores adquiriendo nuevas obras atribuidas no siempre con acierto a Goya. Aprovechando este momento de exci-



Exposición de Influencia de Goya en la Pintura Española. Detalle de la Sala de Alenza y Lucas.



Exposición de Influencia de Goya en la Pintura Española. Rincón de la última sala.

tación goyesca, gentes tan avisadas como faltas de escrúpulos cultivaron con fortuna el equívoco, y aun llevaron su audacia al terreno de la falsificación. Frecuentemente es dable contemplar en Museos y en poder de particulares, hábiles imitaciones, viejas copias y obras de discípulos, ostentando la atribución al maestro.

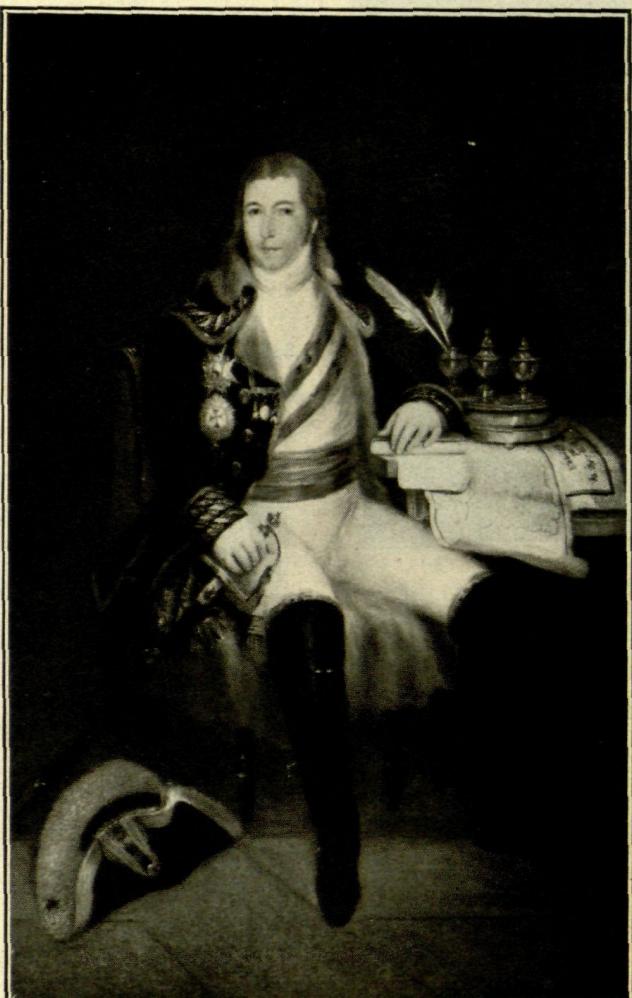
El arte de Goya, arte indisciplinado, vario, que en muchos casos refleja a modo de fiel espejo el carácter caprichoso y desigual del artista, prestase a la imitación más o menos superficial de su obra, imitación destinada a satisfacer la apetencia de gentes insuficientemente preparadas. Una apasionada afición iconográfica familiar, desarrollada en toda Europa en el último tercio del siglo XVIII y primero del XIX, obligó a Goya a repetir diversos retratos, hasta alcanzar en muchos casos tal hecho sentido de verdaderas ediciones. Ante tal aspecto de la actividad de Goya, surge apremiante el problema de las colaboraciones de taller que restan pureza

a muchas obras, aconsejando a los expertos máxima cautela en las atribuciones. No olvidemos tampoco, que en los días de Goya, el concepto que hoy tenemos de lo que se llama personalidad, era problema que aun no se había planteado a los artistas. Las repeticiones de temas desarrollados de manera casi idéntica, servían a maravilla para no sacudir los hábitos de pereza imaginativa, tan gratos a los pintores españoles. En tales repeticiones, forzadas en

muchos casos por apremios de encargos bien pagados para aquellos días, el ayudante de taller, más bien obrero manual que auténtico artista, ceñíase escrupulosamente a la obra del maestro, que frecuentemente intervenía con su pincel en los toques finales, imprimiendo a la copia vibración personal más o menos acusada.

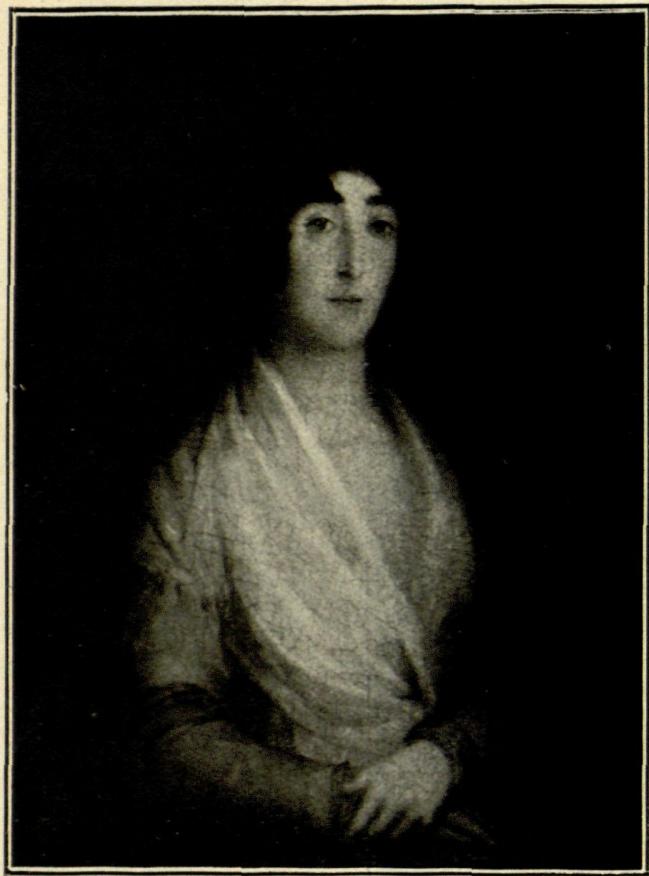
Esto, que ocurría con algunos cuadros de composición, acentuábase en cuanto a los retratos. Recordemos que la Academia de San Fernando había dicho, con la solemnidad dogmática característica de dicha Corporación, «que la sola habilidad de hacer retratos no es proporcion bastante para el grado de Académico de Mérito» (1). Ante tal concepto del arte del retrato, todo anhelo de personalidad en el artista desaparecía, y su actividad de retratista reducíase en la intención a mera actividad industrial. Consiguientemente, el pintor valiérase de auxiliares de taller para la ejecución de las muchas copias que le eran demandadas en los días en que vivió Goya.

En la Exposición celebrada ha podido observarse claramente la ruta que Goya imprimió al arte español, híbrido, desorientado, especie de turbio remolino formado por supervivencias decadentistas de la pintura española de los Austrias, influencias francesas no sentidas, neoclasicismos traídos por Mengs—dificilmente asimilables en nuestro ambiente—fórmulas manieristas ita-



CARNICERO: *Retrato del Príncipe de la Paz.* (Academia de Bellas Artes de San Fernando.)

(1) Actas de la Academia, año 1756.



ESTEVE: *La Duquesa de Alba. (Exp. Sr. Duque de Alba.)*

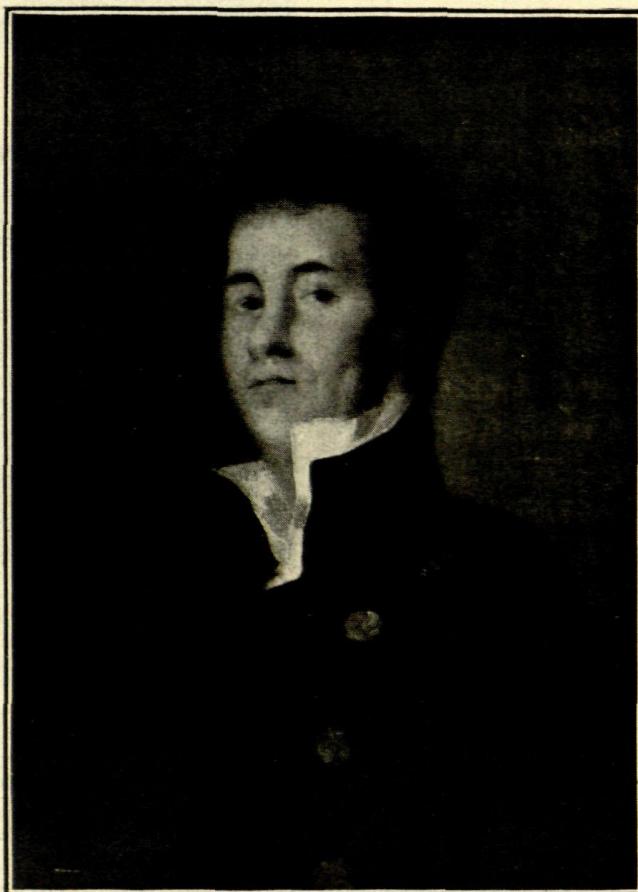
lianás, una leve contribución fecunda de Tiépolo, y, en síntesis, una amplia variedad inconexa que solicitaba la atención de unas huestes de pintores sin jefe, huestes que habían perdido el camino que Goya logra encontrar, no sin haber permanecido largos años sin hallar rumbo seguro. No olvidemos que Goya no ha sido artista precoz, y que hasta su edad madura no produjo obras geniales.

El Comité ejecutivo de esta Exposición, teniendo en cuenta las consideraciones expuestas, ha exhibido dos obras primerizas de Goya, de los días en que el futuro gran artista aun no había logrado definida y vigorosa personalidad. Varias pinturas de Juliá—algunas firmadas—han permitido dibujar y separar con claridad la obra de este colaborador de taller, cuya silueta en la historia del arte español aparecía un tanto borrosa y expuesta a confusiones. No se ha logrado

aislar y definir la personalidad de Gil Ranz, colaborador activo de Goya, según consta en documentos de la época, pues la única obra expuesta, aun cuando firmada y de autenticidad indiscutible, es obra muy maltratada por el tiempo, y de escasa importancia. En cuanto a Agustín Esteve, su estilo disperso, anodino, se presta a confusiones, de las que hay varios ejemplos en Museos extranjeros; caso semejante al de Carnicero.

Tras la obra de los contemporáneos de Goya se exhibió la de los continuadores que con más o menos acento asimilaron cualidades de la obra del maestro. Alenza, Lucas, Lameyer, Ribelles, Pérez Rubio, Lizcano, Marqués...

En el catálogo ilustrado que muy pronto aparecerá, ofreceremos un estudio de la significación y alcance de las obras expuestas.



RIBELLES: *Retrato del escultor Francisco Bellver y Llop. (Academia de Bellas Artes de San Fernando.)*

TESTAMENTO DE POMPEYO LEONI, ESCULTOR DE CARLOS V Y DE FELIPE II, OTORGADO EN MADRID A 8 DE OCTUBRE DE 1608

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

No suelen los testamentos, en su descarnada prosa y oficinesca y protocolaria forma y rutina, explicarnos al por menor los trances, gloriosos o amargos, por que hubo de pasar su otorgante; ni, tampoco, por regla general, son aquéllos, frecuentemente —redactados casi a la hora augusta de la muerte, o en los momentos supremos de los días cercanos a ella—, los documentos más adecuados para extensos relatos y noticias; pero, a veces, en la seca monotonía de sus cláusulas y mandas se vislumbran algunos rayos que nos permiten entrever lo recatado de una vida más o menos dichosa, con sus amores, predilecciones y desengaños.

Algo de lo que voy diciendo se trasluce en la postrimera y última voluntad del celebrado escultor milanés Pompeyo Leoni, la cual, según creo, muy pocos han leído y ahora se imprime por vez primera (1).

* * *

Como se acostumbra en esta clase de documentos, en la primera cláusula, P. Leoni profesa abiertamente su adhesión inquebrantable a la fe y creencia de la Santa Iglesia Romana, que "siempre tuvo"; y tan autenticada afirmación limpia y borra, si realmente hubo en ello

(1) El diligente y modesto sacerdote D. Cristóbal Pérez Pastor, a quien tantos descubrimientos deben la Historia y las Letras españolas, ya apuntó la noticia y contenido de este testamento de P. Leoni en sus papeles, que se publicaron después de él muerto. Véanse las «Memorias de la R. Acad. Española», Madrid, 1914, tomo XI, p. 124, número 629.

falta, el recuerdo del castigo a que le condenó el Santo Oficio, "porque le acusaron que había dicho ciertas cosas luteranas" (1). Peligrosos y resbaladizos eran los tiempos, y cuando en todas las bocas sonaban con escándalo los nombres de los Doctores Egidio y Constantino, fautores de la herejía protestante, y no tardando los de Cazalla, Carranza y otros habían de ser igualmente pasto de la pública locuacidad y controversia, avisadoras del temible incendio y estrago político-religioso que amenazaba a las mismas raíces del Catolicismo en España, nada de extraordinario tiene que aun frases dichas inconsideradamente y sin formal intención heterodoxa, acarrearan el encierro y castigo del insigne escultor; el cual, para su bien, debió de purgarse cumplidamente de cuanto se le imputaba, pues de otro modo ni Felipe II —aborrecedor inflexible de herejes— le hubiera estimado en tan alto grado, ni se hubiera servido de su pericia artística en el ornato del altar mayor de El Escorial, obra la más amada de aquel Rey.

* * *

Pero, omitiendo otras consideraciones menos pertinentes y que exigirían más espacio del que ahora me propongo emplear, el pensamiento permanente, lo que en el testamento se percibe continuamente y lo que informa la mayor parte de su contenido, es el gran aprecio y cari-

(1) Así se escribió de público; y por ello fue penitenciado P. Leoni a salir y retractarse en auto solemne y condenado a reclusión de un año en un monasterio, reclusión que debió de empezar a cumplir a fines del año 1556.

ño que por los suyos y por su arte sintió Pompeyo Leoni.

De este afecto nacen las recomendaciones para que se cumplan los deseos y mandatos de su padre, el Caballero León Leoni, y el aumento

testamento de P. Leoni fueron favorecidos, sin excepción alguna, sus hijos legítimos y naturales, aun cuando el bien parecer y la costumbre autorizaran lo contrario.

La noble franqueza y valentía con que los



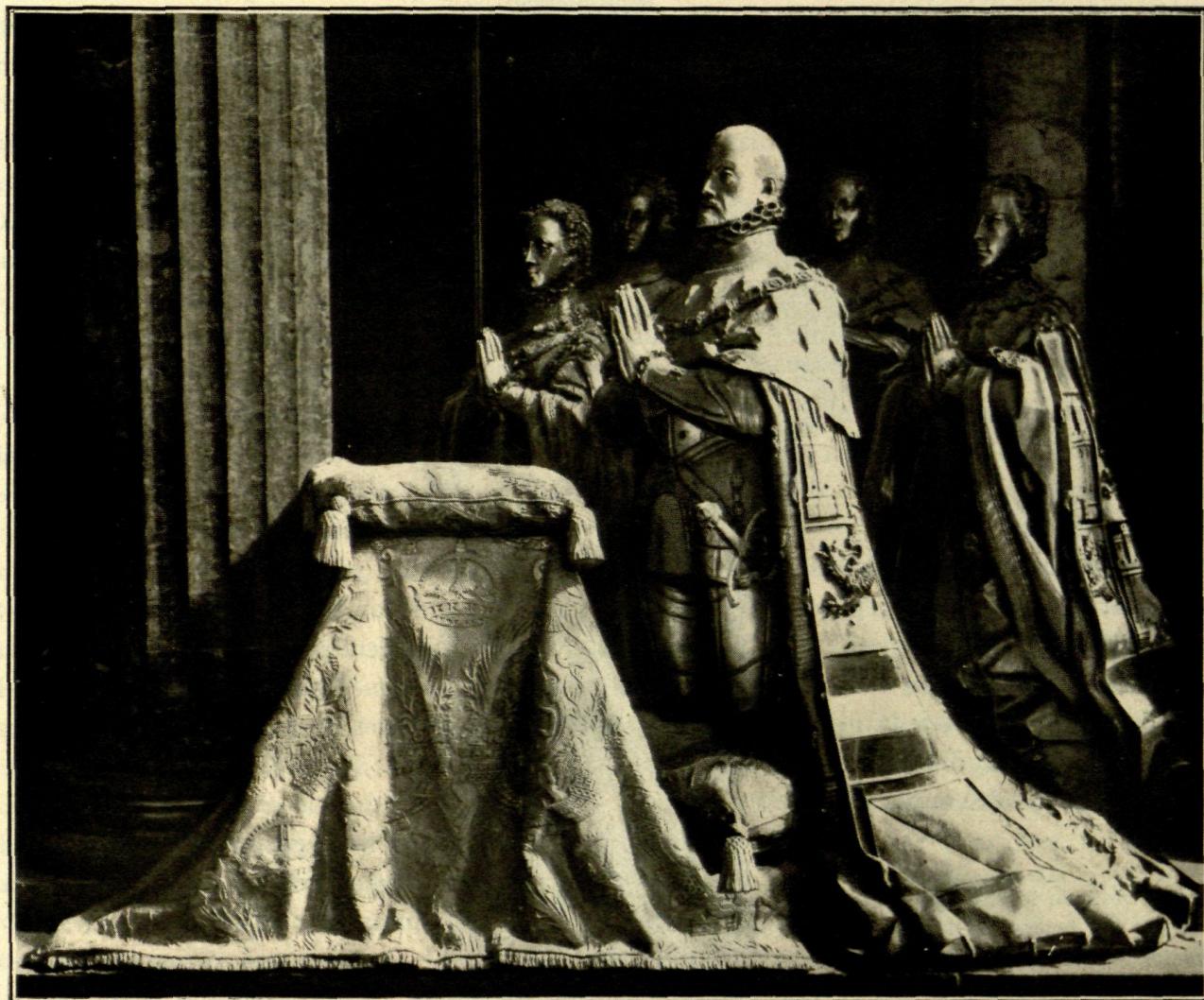
Enterramiento de Carlos V. El Escorial.

y mejora de las disposiciones testamentarias de su maestro y progenitor; de él también, el solícito cuidado paternal en el heredamiento de todos sus hijos conforme a los dictados e imperativos de la más estricta justicia y equidad. Y, al decir todos, quiero fijar la atención del lector y señalarle de modo especial, que en el

nombra a unos y otros en su postrer recuerdo y la dotación con que, sin reservas, los atiende y patrocina, con estas hermosas y dignas frases, "porque, conforme a ley divina y humana, el padre tiene obligación de dejar alimentados a sus hijos, conforme a la calidad y hacienda que tiene" (cláusula 12), sin establecer distin-

ciones entre legítimos y naturales, siquiera aca-
tara lo estatuido en el caso por las leyes, nos
muestran una faceta del alma de quien, si como
humano flaqueó, como generoso y avisado reparó
su falta y evitó que pagaran por ella los que
ninguna culpa habían cometido. Y llega su
preocupación de padre amantísimo de los

Ni he de pasar en silencio —y ya lo he indi-
cado antes — el amor a su arte y profesión.
No reniega de ellas P. Leoni, antes encarga a su
hijo Miguel Angel (cláusula 22), escultor como
el padre, al constituirle en dueño de sus herra-
mientas e instrumentos de trabajo, de sus escul-
turas y libros, de sus dibujos y pinturas, que



Enterramiento de Felipe II. El Escorial.

suyos, a no darse por satisfecho con lo que ordinariamente se practicaba e imponía el derecho, y a no contentarse con los postulados generales de la justicia; y por esta causa, uno de los hijos naturales, Pedro Pablo, manco, enfermo y falto de discernimiento, es objeto de mención y mejora especial en atención a que nunca podría valerse en las luchas de la vida. (Cláusula 12.)

* * *

procure con ahínco conservarlos y evitar que se pierdan o dispersen, para que así perma-
nezca y perdure la memoria de su casa y del
noble oficio que ejercieron durante tres gene-
raciones. Y ciertamente que de él y de cómo
lo desempeñaron pudieron enorgullecerse, pues
la posteridad ha reconocido y sancionado con
fallo definitivo el valer y quilates de las obras
y creaciones de los Leoni, fijándose, acaso más
que en otra alguna, en el conjunto de las esta-

tuas del altar mayor y en los maravillosos grupos orantes de Carlos V y Felipe II de El Escorial, que con complacencia rememora Pompeyo en su testamento (cláusula 28) como uno de los servicios artísticos más meritarios entre los suyos prestado al segundo de los Austrias.

* * *

Si del arte pasamos a otro género de consideraciones, habremos de afirmar que no fué del todo feliz y sin nubes la vida de P. Leoni, principalmente en su aspecto familiar y doméstico.

Cuando él testó, debía de hacer años que su mujer había muerto; su hija Victoria, también era fallecida; su otra hija, Teodora, ya casada, se encontraba abandonada y sola, por haber quebrado en su crédito el marido; y el penúltimo día de su existencia terrenal se ve forzado a suprimir la pensión vitalicia de dos reales que concediera a la madre (1) de uno de sus hijos (cláusula 29).

Años antes, Miguel Angel habíase acogido en Aragón para escapar a la acción de la justicia, y allí, lejos de su padre, pasó larga temporada (2), sin que los ruegos del progenitor, tan apreciado por Felipe II y la necesidad reconocida de la habilidad del hijo fueran bastantes a conseguir el indulto suplicado al Rey (3).

(1) No obstante lo dispuesto en la última voluntad de P. Leoni, o por ignorancia de ella, o por otro motivo, los Fúcares siguieron pagando los dos reales vitalicios a Doña Mariana de Sotomayor, madre de Pedro Pablo León. Acaso se conviniera en pagárselos a esta señora, aun contraviniendo a lo mandado por P. Leoni, para que así pudiera cuidar y ayudar a su desdichado hijo, manco, enfermo y falto de juicio. Pérez Pastor, «Memorias de la R. A. Española», tomo XI, pp. 126-127, n.º 644.

(2) Por lo menos, *siete años*, según consta de un memorial sin fecha que P. Leoni dirigió a Felipe III. Si no estoy equivocado, los años que Miguel Angel Leoni estuvo huéno en Aragón debieron de ser desde 1597 a 1603 ó 1604.

(3) Cuenta un biógrafo de Felipe II que, inquieto éste y con el ansia de acelerar las obras y ornato de San Lorenzo el Real de El Escorial, preguntó quién podría ayudar a Pompeyo Leoni y a sus oficiales. Aprovechó el padre la coyuntura y dió el nombre de su hijo; pero hubo de indicar al Rey que por una muerte y resistencia a la justicia, Miguel Angel se hallaba refugiado en Aragón, y para volver seguro

Por último, hay que confesar que si no padeció las agudas dentelladas del hambre, a lo menos sí la situación precaria y angustiosa del insolvente; pues de los 7.000 ducados en que se tasó el trabajo que hizo para el altar mayor y enterramientos de El Escorial, sólo 1.000 había recibido en 1604, y durante seis años (1598-1604) fueron las suyas voces lanzadas al desierto en los varios memoriales que enderezó a Felipe III en demanda de lo que le pertenecía; que si Felipe II en todas ocasiones extremó la generosidad —hasta donde lo permitió su sino fatal de hallarse siempre alcanzado de dinero— con cuantos artistas le sirvieron, el hijo del Rey Prudente, de abúlica y desatenta condición y con gastos continuos y recrecidos, retrasó largos años, aun más allá de lo soportable y justo, el saldar deudas y compromisos sagrados.

Parte de lo que antecede, no del todo halagüeño en la vida del excelso escultor milanés, fluye a un somero repaso de la fría letra del testamento y de otros papeles (1) que esperan ocasión propicia para salir al público; ellos nos permiten sondear la intimidad de su espíritu, si sereno y esplendente en sus grandiosas producciones, atormentado con frecuencia por los dolores familiares y angustiado con los agobios y afanes de la necesidad cotidiana: que es caso muy repetido que eximios maestros y artífices, cuyo espíritu reposa en sus obras con los destellos de tranquilidad y sosiego mayestáticos y extrahumanos, en sus vidas, frágiles e inquietas, atravesaron, no siempre superándolos, frecuentes contratiempos y reiteradas tormentas.

* * *

¿Cuándo murió Pompeyo Leoni? Palomino, Ponz, Ceán Bermúdez, Plon y otros historiadores ignoraron no sólo el día y el mes, sino aun

a Castilla era precisa orden del Monarca por escrito perdonándole la falta. Al oír esto Felipe II, que, como ya es universalmente sabido, fué siempre inexorable con los delitos y rebeldías contra la autoridad, volvió las espaldas al atribulado padre y le dijo estas secas palabras: «Pompeyo: guardad vuestro hijo, no os le ahorquen.»

(1) Véase uno de ellos en el autógrafo de Pompeyo Leoni, que se reproduce al fin del testamento.

el año en que tal hecho ocurriera. La Viñaza, Martí Monsó y Pérez Pastor, que lo supieron, unánimemente fijan la fecha del *trece* de Octubre de 1608. Para ello tuvieron presente la partida de defunción del gran escultor, conservada en la iglesia madrileña de San Andrés, la cual dice a la letra: "En trece de octubre de mill y seis cientos y ocho murió Ponpeo Leoni. Rezibió los sacramentos, hizo testamento ante Testa, escribano del número; mandóse enterrar en S. Francisco; mandó ducientes misas; dejó por albaceas a Andrés del Mármol" (1).

Pero, en contra de la partida, hallamos la terminante afirmación del testamento, donde, por dos veces y con letra, para que no quepa duda en la interpretación de los números, se escribe que P. Leoni "era muerto y pasado desta presente vida" el *nueve* de Octubre, fecha esta última que yo tengo por más cierta y segura que la primera, dada la circunstancia de la presentación de testigos y legalización del documento por notarios y escribanos, y muy conforme con lo que consta en el mismo testamento, a saber, que P. Leoni, ya el *ocho*, día en que lo otorgó, no pudo firmarlo "por la gravedad de su enfermedad".

Sea de ello lo que quiera, yo dejo expuesta mi convicción; y con ella cierro estas someras advertencias, entrando sin más preámbulos a copiar el testamento, el cual, a la letra

y sin quitar ni poner nada en él (1) es como sigue:

[PRESENTACIÓN DE TESTIGOS Y RECONOCIMIENTO DEL TESTAMENTO.]

†

En la Villa de Madrid, en nueve días del mes de octubre de mill y seiscientos y ocho años, ante el señor licenciado Justino de Chaves, tiniente de Corregidor desta Villa de Madrid, paresció el licenciado Andrés del Mármol, abogado en esta Corte y Consejos de su Majestad, y dixo que Pompeo Leoni, escultor y criado de su Majestad, hijo del caballero León Leoni Aretino y doña Diamante Leoni, es muerto y pasado desta presente vida hoy dicho día, el cual otorgó su testamento in escritis (!), cerrado y sellado, por ante Antonio de Herrera, escribano de su Majestad en esta Villa, en ocho deste presente mes y año, ques el que presenta; y porque entiende que le dexa por albacea y testamentario y para que se cumpla la voluntad del dicho difunto, pidió a su merced mande abrir el dicho testamento y que dél se le den los traslados que pidiere. Pidió justicia y lo firmó. El licenciado Andrés del Mármol.

El dicho señor Tiniente mandó que dé información de lo contenido en

(1) El tanto que traslado aquí se sacó del propio original el mismo año en que murió el artista milanés y lo legalizó el escribano Francisco Testa, de quien son autógrafas las últimas líneas de la copia que poseo.

Advierto que para evitar tropiezos y enfados a los no curtidos en la consulta de papeles viejos, he conformado con la actual la ortografía antigua, y he puesto número a las cláusulas y mandas del testamento para la más fácil busca y comprobación cuando a ellas remito.

(1) Así se halla transcrita, con algunas abreviaturas que yo he resuelto, en los *Estudios histórico-críticos*, de Martí Monsó, p. 285.



Carlos V. Museo del Prado.

el dicho pedimiento y dada proverá (!) justicia. Ante mí, Francisco Testa.

Testigo. En la dicha Villa de Madrid, en el dicho día mes y año dichos, para la dicha información, el dicho licenciado Andrés del Mármol, antel dicho señor Tiniente, presentó por testigo a Miguel López Figueroa, vecino desta dicha Villa, en la calle de el Barco, en casas propias, del cual su merced rescribió juramento en forma de derecho y él lo hizo, y preguntado = Dixo: que sabe questando en su juicio y entendimiento Pompeo Leoni hizo y otorgó su testamento in escritis (!), cerrado y sellado, en esta Villa, en ocho días deste presente mes y año, ante Antonio de Herrera, escribano de su Majestad, y ante siete testigos, uno de los cuales es este testigo, cuyo testamento ha visto y es el quel susodicho otorgó y la firma donde dice Miguel López Figueroa, questá en el otorgamiento del dicho testamento, es propia deste testigo por que[!] la hizo y firmó y por tal la reconoce; y firmaron los demás testigos instrumentales, los que supieron, y por los que no unos por otros, y signó y firmó el dicho Antonio de Herrera, escribano, el cual sabe lo es de su Majestad, fiel y legal y de confianza, y ansí mesmo sabe quel dicho Pompeo Leoni es muerto y pasado desta presente vida, porque le ha visto muerto naturalmente, y esto es la verdad para el juramento que tiene hecho y es de edad de cuarenta años, poco más o menos; y lo firmó de su nombre. Miguel López de Figueroa. Ante mí, Francisco Testa.

Testigo. En la dicha Villa de Madrid, en el dicho día, mes y año dichos, para el dicho licenciado Mármol, ante el dicho Tiniente presentó por testigo a Lázaro de Quiñones, su criado, del cual el dicho señor Tiniente recibió juramento en forma de derecho, y él lo hizo; y, preguntado, dixo: que en esta Villa en ocho deste presente mes y año, ante Antonio de Herrera, escribano de su Majestad, Pompeo Leoni, estando en su juicio y entendimiento natural, otorgó su testamento in escritis, cerrado y sellado, en el cual este testigo, como uno de los instrumentales dél, firmó, cuya firma ha visto y es suya pro-

pia y por tal la reconoce, y firmaron algunos de los dichos testigos que supieron, y por los que no unos por otros, y signó y firmó el dicho Antonio de Herrera [escribano], el cual sabe lo es de su Majestad, fiel y legal y de confianza; y el testamento que otorgó el dicho Pompeo Leoni en el dicho día es el mismo que le ha sido mostrado y sabe ques muerto y passado desta presente vida porque este testigo le ha visto muerto naturalmente, y esto es la verdad para el juramento que tiene hecho y es de edad de diez y nueve años, poco más o menos, y lo firmó Lázaro de Quiñones. Ante mí, Francisco de Testa.

Testigo. En la dicha Villa de Madrid, en el dicho día mes y año dichos, el dicho licenciado Mármol presentó por testigo ante el dicho Tiniente a Pedro Alvarez, criado que fué del dicho Pompeo Leoni, del cual su merced recibió juramento y él lo hizo en forma de derecho; y siendo preguntado y mostrado el testamento quel dicho Pompeo Leoni otorgó en esta Villa, en el dicho día ocho deste presente mes y año, antel dicho Antonio de Herrera, escribano, dixo, que sabe questando el dicho Pompeo Leoni en su juicio y entendimiento, en el dicho día, mes y año contenido en el dicho otorgamiento del dicho testamento, hizo y otorgó antel dicho escribano y en él firmó este testigo, cuya firma ha visto y reconoce... y es de edad de veinte y nueve años, poco más o menos, y lo firmó. Pedro Alvarez. Ante mí. Francisco Testa.

[*Testigo.*] Incontinente se recibió juramento en forma de derecho de Domingo de Lugo Aguilar, criado de Don Francisco de Garnica, testigo instrumental del testamento... y es de edad de veinte y cinco años...

[*Testigo.*] El dicho día mes y año dichos, el dicho señor Tiniente recibió juramento en forma de derecho de Joan de Viteri, testigo instrumental del dicho testamento... y es de edad de diez y nueve años...

En la dicha Villa de Madrid, a nueve días del dicho mes y año, el dicho señor licenciado Justino de Chaves, habiendo visto la dicha

información, mandó abrir y publicar el dicho testamento para que se guarde y cumpla la voluntad del dicho Pompeo Leoni y dél se den al dicho licenciado Mármol y a otra cualquier persona los traslados que pidieren, que a ellos y a cada uno dellos de por sí interponía e interpuso su autoridad y decreto cuanto ha lugar de derecho, y los firmó de su nombre. Testigos. Jerónimo de Guzmán, Joan Vela y Antonio Núñez, residentes en esta corte. El licenciado Justino de Chaves. Ante mí. Francisco Testa.

Y luego incontinentemente, en cumplimiento del dicho auto, yo el dicho escribano abrí, leí y publiqué el dicho testamento, que su tenor es como sigue:

TESTAMENTO

En el nombre de Dios. Amen. Porque la muerte es cosa natural y cierta a toda criatura y su hora es incierta y todo cristiano debe estar prevenido para cuando Dios fuere servido que llegue su hora, y considerando esto yo, Pompeo Leoni, escultor y criado de su Majestad del Rey Don Felipe Segundo, de gloriosa memoria, y del Rey Don Felipe Tercero, que al presente reina, hixó del caballero Leon Lioni (!) Aretino y de Doña Diamante

Lioni (!), su mujer, vecino de la ciudad de Milán, en Italia y también vecino de esta Villa de Madrid, donde resido, estando como al presente estoy enfermo del cuerpo de enfermedad que Dios Nuestro Señor fué servido de me dar y en todo mi buen juicio y entendimiento natural, con deseo de tener prevenidas mis cosas de mis bienes temporales para que después de mis días no haya pleitos sobre ellos, hago mi testamento, última y postrimera voluntad en la manera siguiente:

1. Confieso y creo primeramente todo aquello que tiene, cree y confiesa la Santa Madre Iglesia Romana, y todo lo que todo fiel cristiano debe tener, creer y confesar, y en (?)

esta fe y creencia siempre la he tenido y protesto tenerla, vivir y morir en ella; y humilmente suplico a mi Dios y Señor, Padre, Hijo y Espíritu Santo, un solo Dios verdadero, me conserve en esta santa fe, y mientras viviere en este siglo y después de mi muerte haya misericordia de mi ánima pecadora, que de nonada la crió y con la Sangre de

su precioso Cuerpo la redimió, y que no mirando a las culpas y pecados míos, la perdone y reciba en su gloria, y suplico y ruego a la gloriosa Virgen Santa María y al glorioso San Bernardino, en cuya noche nací, a quien tomo por abogados y a todos los demás Santos y Santas y Espíritus celestiales que rueguen e intercedan por mí con Nuestro Señor Jesu Christo.

2. Iten mando que cuando Dios Nuestro Señor fuere servido de llevarme, si muriere en esta Villa de Madrid, mi cuerpo sea depositado en la iglesia de San Francisco della, en la parte acomodada adonde a mis testamentarios les pareciese, y acompañen mi cuerpo los clérigos y cruz de la parroquia de Sant Andrés y las cofradías y religiosos que a los dichos mis testamentarios pareciese.

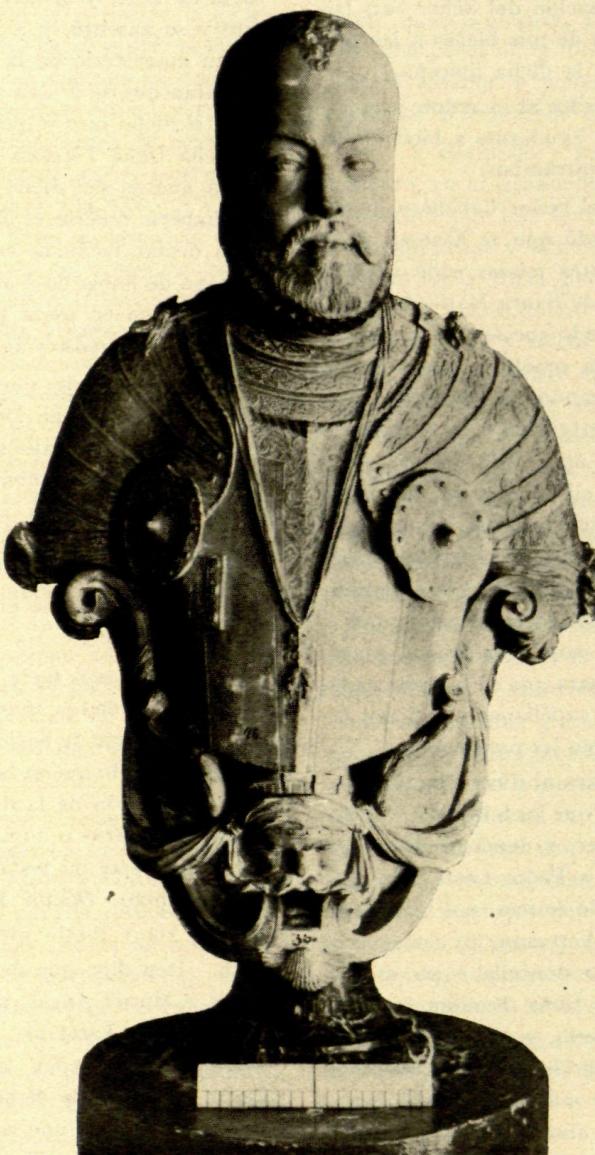
3. Iten mando que el día de mi entierro, si fuera hora y si no otro día siguiente, se diga misa cantada con vigilia, y responso en el dicho monasterio y paño negro, poniéndolo, y cera y lo demás necesario; y el dicho día se dirán en cada un altar de los privilegiados de los monasterios e iglesias desta Villa una misa por mi ánima, y en aquel día e los días siguientes se digan hasta docientes misas, repartiéndolas en el dicho monasterio y parroquia de Sant Andrés; y más, se darán al cura cincuenta

reales para que los reparta entre pobres de la dicha parroquia; y con lo que se diere de limosna por las ánimas [con las misas?] que se han de decir, se ha visto haber cumplido con la cuarta que toca a la parroquia del funeral.

4. Iten mando que aquel día se repartan entre pobres vergonzantes cincuenta reales.

5. Iten mando que se dé luto a todos mis hixos, y a Pedro Alvarez, mi criado.

6. Iten mando que el primer año desde el día que Dios fuere servido de llevarme se me diga una misa cada semana en el monasterio de Señor San Francisco cubriendo mi sepoltura.



Felipe II. Museo del Prado.

7. Iten mando quel día de los Defuntos se me diga una misa cantada; y ansímesmo se me haga cabo de año, con honras y vigilia, y misa cantada, pan y cera, como a mis testamentarios le[s] pareciere.

8. Iten mando a la Santa Cruzada y Redención de Cau-
tivos y a las demás mandas forzosas cuatro reales, con los cuales les aparto de mis bienes.

9. Iten mando para la canonización del Señor San Isidro dos ducados, los cuales se den de mis bienes a las personas que tienen cargo de recibir la dicha limosna.

10. Iten mando se den dos ducados al sacerdote o sacerdotes que se hallaren conmigo [a] ayudarme a bien morir, y si fueren dos, se repartan entre entrabmos.

11. Iten digo que por cuanto el Señor Caballero Leoni, mi padre, por su testamento mandó que se hiciesen decir perpetuamente en cada un año tres missas cada semana en la iglesia donde está enterrado de Santa María de Scala, de la ciudad de Milán, quiero y mando que se haga y cumpla lo que sobreto ordenó, así en la sepoltura como en las misas; y demás desto, quiero y mando que se digan otras cuatro misas cada semana, de suerte que sean todas siete misas y que se venga a decir una misa cada día perpetuamente de la renta questiá para ello impuesta, conforme ordenaren el Doctor Leoni, [y] Miguel Angel, mis hijos, y Joan de Salvatierra; y en defeto del uno lo puedan hacer los dos; y desta memoria nombro por patrón al Doctor Bautista Leoni, mi hijo, y a sus sucesores y descendientes; y sinó dexare hijos ni descendientes, nombro a Miguel Angel, mi hixo, y a sus hixos y sucesores para que en la dicha capellanía puedan nombrar capellán o capellanes que digan las dichas misas en cada un año, o como les pareciere.

12. Iten digo que tengo por hixos al dicho Doctor Bautista Leoni y a Miguel Angel Leoni, que los hube en Doña Estefanía de Mora, mi legítima mujer, y demás dellos tengo y nombro por mis hijos naturales a Pedro León[i], hijo de Doña Mariana de Sotomayor, siendo soltera, y a Doña Teodora Leoni, y a Pompeo Leoni, su hermano, los cuales hube en Ginebra Vila, milanesa, siendo doncella e yo soltero, e después la casé; y a los dichos Doña Teodora tengo al presente en Toledo, en un monasterio, y al dicho Pompeo, su hermano, en mi cassa, y los tengo legitimados por privilegio imperial. Y porque conforme a ley divina y humana el padre tiene obligación de dexar alimentados a sus hixos, conforme a la calidad y hacienda que tiene, y respeto desto tenga hecha una donación en favor del dicho Pedro Leoni, mi hixo, y de la dicha Doña María, de cuantía de dos mill y cien ducados, con las casas y bienes de la dicha su madre, que también ella tiene hecha donación, la cual le he dado considerando quel dicho Pedro Leoni es manco de una mano y enfermo de otras enfermedades para sus alimentos, conque si no tuviere hixos suceda[n] en ello los otros dos mis hixos Doña Teodora y Pompeo, como más largo consta y parece por las escrituras de donación sobre ello fechas a veinte y siete de agosto de noventa y siete años ante Melchor de los Reyes, escribano; quiero y mando que la dicha donación se guarde y cumpla y haya efeto como en ella se contiene; y, siendo necesario, por este mi testamento lo confirmo y apruebo y ratifico con las cláusulas y condiciones en ellas contenidas, y quel dicho Pedro León haya y se le

den los dichos ciento y cincuenta ducados en cada un año para sus alimentos de los réditos de los dichos mill y cien ducados.

13. Iten digo que yo casé a Doña Teodora, mi hixa, con Joan Griseldo, alemán, y le dí en dote un juro que yo tenía que compré de Antonio Sotelo sobre el almojarifazgo de Indias en Sevilla, y otras cosas, como se contiene en la carta de dote; y el dicho Joan Griseldo quebró de su crédito y se ausentó, y a la dicha mi hixa tengo al presente en un monasterio en la ciudad de Toledo. Quiero y es mi voluntad que se le den a la dicha Doña Teodora Leoni, mi hixa, el dicho juro y quinientos ducados más; esto viviendo la dicha Doña Teodora bien y recoxidamente; y hasta que tenga nuevas del dicho su marido, o pueda tomar estado por haberse muerto el dicho su marido, o él envíe por ella, haya destar recoxida en el monasterio y de otra manera no haya de haber cosa alguna; y los dichos quinientos ducados se echen en renta para que dellos se alimente; juntamente con los réditos del dicho juro en el dicho monasterio.

14. Iten mando que al otro mi hixo Pompeo Leoni, hermano de la dicha Doña Teodora, le den de mis bienes mill ducados, los cuales se tacen (!) en dineros de mi hacienda y se depositen, o den a censo a persona segura, y que la renta dellos sea para alimentos del dicho Pompeo Leoni hasta tanto que se casse o tome estado de vivir, y que por lo menos tenga veinte y cinco años de edad, porque mi intención es no se le entregue el dicho principal hasta el dicho tiempo (1).

15. Y si cassó fuere que los dichos Pedro y Teodora y Pompeo, mis hixos, murieren sin hixos, o cualquiera dellos, de aquella parte de hacienda que les mando y tengo dotado, quiero y mando que se hereden los unos a los otros conforme a la declaración de la dicha donación; y si muriesen todos antes de casarse o tomar estado, en tal cassó lo que les mando por este mi testamento quede y sea para los dichos dos mis hixos Doctor Bautista Leoni y Micael Angel en aquella vía y forma que mexor hubiere lugar de derecho.

16. Iten digo que demás de los dichos Doctor Bautista Leoni y Micael Angel, yo hube por mi hixa legítima en la dicha Doña Estefanía de Mora, mi legítima mujer, a Doña Victoria Leoni, la cual casé en Milán con Poledor Calco, vecino de la dicha ciudad, caballero y persona principal, y al tiempo que la cassé le dí en dote cinco mil ducados en dineros y mill y quinientos en bienes muebles, de manera que la dicha Doña Victoria, según la hacienda que tengo, quedó pagada de su legítima; y porque podía ser que por ser muerta la dicha Doña Victoria y haber dexado hixos quisieren entrar a heredar mis bienes con los dichos Doctor Bautista Leoni y Micael Angel, sus tíos, quiero y es mi voluntad se contenten con lo que dí a su madre; y sinó se quisieren contentar, desde luego mexoro en el tercio de todos mis bienes a los dichos Doctor Bautista Leoni y Micael Angel.

17. Iten digo que la hacienda que me deben y tengo constará por papeles y escrituras y una memoria escrita de mi letra, que se hallará en mi escritorio.

(1) Pompeo Leoni fué pintor y murió el 1.º de Julio de 1638, y se le enterró en la parroquia de San Sebastián.

18. Iten digo que tengo tomado a hacer por la santa Iglesia de Toledo un pedestal, o peana, muy rico y sobre ello se hizo escritura, a la cual me refiero; y en la dicha obra he trabaxado y hecho trabaxar mucho tiempo con mucha costa y gasto, y falta poco por acabar, como se puede ver por la dicha obra, questá en mi cassa, y para esto he recibido algún dinero, como consta de las cartas de pago que dí; y si no he acabado y puesto en perfección la dicha obra conforme al dicho concierto, no ha sido por mi culpa, sino por defeto de que no se cumplió conmigo en darme el dinero a los términos y tiempo concertado. Quiero y mando, que si Dios fuere servido de llevarme antes de acabar la dicha obra, que mis herederos le hagan acabar conforme a como estoy obligado; y que entienda en ella Vilán (!) Vimercado y la ponga en perfección que lleva; y porque la dicha obra es de mucho más valor y costa del precio en que se concertó, después de hecha, los dichos mis herederos representen al Cabildo de la dicha iglesia y obrero mayor y al señor Arzobispo della el mucho gasto y valor, y que tengan por bien de satisfacer y suplir lo más que valiere (1).

19. Iten digo que por quanto yo tomé a mi cargo de hacer el bulto y otras obras del entierro del Señor Arzobispo de Sevilla, Don Hernando de Valdés, para ponerlo en la iglesia de Salas, concertado con sus testamentarios en ocho mill ducados, lo cual yo he hecho y puesto en perfección y asentado en la dicha iglesia y cumplido con la obligación que sobre ello hice y dello se me restan debiendo setecientos ducados, poco más o menos, como parecerá por las escrituras y cuenta y recibo questán en poder de Francisco de Hita, escribano, que vive en la calle de los Relatores, mando que mis testamentarios y herederos cobren los dichos setecientos ducados, o lo que se me debiere.

20. Iten digo que por cuanto yo y otras personas, mis compañeros, nos encargamos de hacer los arcos triunfales y todas las figuras y obras de escultura (!) y pintura y arquitectura y ensamblaxe que hicieron para el recebimiento de la Reina nuestra Señora, de que hay cédula de compañía, reconocida ante Reyes, escribano = y ansímesmo hay cuenta y razón de todo lo que se ha cobrado y de los censos que se han tomado, mando que se acaben y fenezcan las cuentas y ansímesmo declaro que cuando se trate del repartimiento de la pérdida o ganancia de la dicha obra, se debe advertir y tener consideración a que yo no sea defraudado en la costa y gasto que se quisiere cargar del blanquear los dichos arcos, porque Francisco Cerezo y sus compañeros pintores, se encargaban de blanquearlos por seiscientos ducados, y Bartolomé Carducho, pintor, entendiendo esto, se me ofreció de blanquearlo por el tanto y por menos y me envió una cédula sobre ello; e yo por hacerle buena obra lo tuve assí por bien; y respeto desto, el dicho Carducho

no debe hacer más costas y gasto de los dichos seiscientos ducados en el dar de blanco a los dichos arcos, y si más ha costado ha de ser por su cuenta, pues lo han hecho por aprovecharse a sí y a sus criados.

21. Iten digo que una piedra questá en mi cassa es para la sepoltura de Cornelio Carnago, y estoy pagado de lo que costó; entréguese al cura de San Andrés para que la haga poner en su sepoltura. Y también se le ha de dar otra piedra para poner en la dicha sepoltura y han de pagar lo que costare entallar y poner las letras que se han de poner, conforme a lo tratado con sus testamentarios.

22. Y cumplido y pagado lo contenido en este mi testamento, en el remanente que quedare de mis bienes, dexo y nombro por mis herederos universales al dicho Doctor Bautista Leoni y Miguel Angel Leoni, mis hixos legítimos y de la dicha Doña Estefanía Pérez de Mora, mi legítima mujer, los cuales quiero que los hayan y hereden todos mis bienes muebles y raíces y semovientes, derechos y acciones que al presente tengo en esta Villa de Madrid y reinos de España como los que tengo en la ciudad de Milán, en Italia, y otras partes, los cuales los hayan y hereden con la bendición de Dios y la mía =

Con que atento a quel dicho Miguel Angel es escultor y pintor que suceda en mi oficio y arte; y por serle conveniente todas las cosas de pinturas, retratos, dibúxos, piezas y cossas tocantes al dicho mi oficio, y a mí también me conviene y está bien que las dichas cosas estén juntas y no se dividan ni pierdan, y el dicho Doctor Leoni, por ser de otra profesión, no le aprovechan, quiero y mando que las dichas cosas de pinturas y esculturas, retratos y todas las cosas tocantes al dicho mi oficio, con los libros de las pinturas con los dibujos tocantes a ellos, haya y herede el dicho Micael Angel Leoni, mi hixo, pintor y escultor de su Majestad, ansí las que tengo en esta Villa de Madrid como las que tengo en mis casas en Milán, las cuales, por excusar pleitos y disgustos que sobre la tasación dellas se podrían causar, los (!) tasso y modero en mill y quinientos ducados; y si hobiere alguna demasía de más valor de las dichas cosas, la tal demasía se se la mando y quiero que la haya por vía de mexora para en parte del tercio de que puedo disponer por vía de mexora. Y con esto quiero, encargo y mando al dicho Micael Angel que tenga cuenta de guardar y sustentar todas las dichas cosas del dicho mi oficio y arte, teniéndolas siempre sin disminuillas ni enaxenallas, para que se sustente mi memoria y la del dicho Señor Caballero Leoni, mi padre.

23. Iten digo que yo tengo estas casas principales en que vivo a San Francisco, las cuales tengo divididas y hecha una tapia; quiero y es mi voluntad que la parte dellas que cae a la Carrera de San Francisco, la haya y herede el dicho Doctor Bautista Leoni, mi hixo; y la otra parte que cae a las Tabernillas de San Francisco, la haya y herede el dicho Miguel Angel, mi hixo; y de la mexora que tiene la parte de casas que mando al dicho Doctor Bautista Leoni, mi hixo, quiero y es mi voluntad la haya por vía de mexora del tercio en aquella vía que hobiere mexor lugar de derecho.

24. Iten digo que yo tengo hechas donaciones y mandas en este testamento en Pedro León, mi hixo, y Doña Mariana de Sotomayor, de dos mill y seiscientos ducados; y a Teodora Leoni, mill y quinientos ducados, y a Pompeo León

(1) En 1571 se encargó por el Cabildo de la Primada a P. Leoni un magnífico y sumuoso pedestal de mármoles y broncees, sobre el que había de asentara la urna que contenía el cuerpo de San Eugenio, traído desde Francia a Toledo el año 1565. Pompeyo se obligó a dar por concluido y entregar el pedestal para el día de San Eugenio de 1572, por precio de 1.500 ducados. Como se acaba de ver por la cláusula 18 de su testamento, nunca lo acabó, y después de su muerte se pleiteó largo tiempo, hasta que el año 1637, por concierto entre los herederos del escultor y la iglesia de Toledo, ésta se quedó con 19 piezas labradas de mármol, del ascendereado pedestal, a razón de 1.000 ducados que había adelantado para su hechura.

su hermano, mis hixos y de Ginebra Milanesa, mill ducados, que son por todos cuatro mill y quinientos ducados; y aunque yo entiendo que las dichas mandas caben muy bien en el quinto de mis bienes; pero, por quitar pleitos, quiero y es mi voluntad, que si cualquiera de mis hixos el Doctor Bautista Leoni y Miguel Angel declararen o dixeran alguna cosa contra ello, quiero y es mi voluntad que el que lo contradixere que pierda la mexora que le hago en este testamento y la herede el otro = Y ansímesmo, si lo contradixere el dicho Doctor Bautista Leon (!), mi hixo, se le cuenten dos mill ducados que he gastado con él, y más, en libros y estudios. Si la contradixere el dicho Micael Angel, se le cuente otros dos mill ducados que he gastado con él, y más, en ponelle y enseñalle el arte de pintor y escultor, y en otros gastos que con él he hecho.

25. Iten digo que soy dos reales cada día para alimentos a Doña Mariana de Sotomayor, madre del dicho Pedro León, mi hixo; mando que se le paguen conforme a la escritura que dello tengo fecho.

26. Iten mando que si pagadas las mandas que hago en mis hixos Pedro León, Pompeo León y Teodora Leoni, que son cuatro mill y seiscientos ducados, y cumplido mi entierro, sobrare alguna cosa del quinto de todos mis bienes, los haya y herede la dicha Doña Teodora Leoni, mi hixa, y de la dicha Xinebra Milanesa, con las condiciones que le mando los dichos mill y quinientos ducados y no de otra manera. Lo cual le mando en aquella vía y forma que mexor hubiere lugar de derecho y lo puedo y debo mandar.

27. Y para cumplir y pagar este mi testamento y las mandas y legados en él contenidas, dexo y nombro por mis albaceas y testamentarios en esta villa de Madrid al Señor Secretario Joan de Ibarra, secretario de su Majestad, y al dicho Doctor Bautista Leoni, mi hixo, y al licenciado Andrés del Mármol, abogado en los Consejos, y al Secretario Grabiel (!) de Hoa y [a] Don Francisco de Garnica, y a cada uno de ellos de por sí in solidum, con [que] lo que se hubiere de hacer lo traten y comuniquen todos, si pudiere ser, y sin los dos dellos; y para lo que se pudiere hacer y cumplir en la ciudad de Milán en Italia, nombro por mis testamentarios a Joan de Salvatierra y a los dichos Doctor Bautista Leoni y Miguel Angel mi[s] hixo[s], y a cada uno dellos in solidum, con que para la fundación de la dicha memoria que se ha de hacer se comuniquen los que se pudieran hallar, o dos por lo menos, a los cuales quiero les dure el oficio de testamentarios perpetuo y no por tiempo limitado, para que se pueda hacer lo en este mi testamento contenido; a los cuales dichos mis testamentarios, y a cada uno dellos in solidum, soy mi poder cumplido para que se entre en los dichos mis bienes por su autoridad, o con autoridad de justicia, y dellos cumplan y paguen lo contenido en este mi testamento. Y ansísimismo les soy poder a los dichos mis testamentarios para que si hubiere algunas diferencias entre los oficiales, compañeros y ministros, o criados míos, ansí sobre las cuentas, dares y tomares que ha habido entre nos otros, o pretensiones de cada una de las partes, que lo puedan averiguar y componerlo [e]n todas, como yo lo haría siendo vivo, procurando en todo excusar pleitos y gastos y el descargo de mi ánima, entendiéndose que los testamentarios de Milán cumplan [y] ejecuten lo de Milán.

28. Iten digo que ha más de cincuenta y dos años que he servido a la Majestad Imperial del Emperador Carlos Quinto y Rey Don Felipe Segundo, de gloriosa memoria, y Rey Don Felipe Tercero escultor y de lo demás que se me ha mandado, en particular en hacer los bultos e imágenes y figuras para el retablo de San Lorenzo el Real del Escorial y los bultos imperiales y reales de bronce, dorados, para poner en el dicho Monasterio; y con toda diligencia y cuidado he hecho ansísimos lo demás que se me ha mandado en servicio de su Majestad. Suplico humilmente al Rey Don Felipe, nuestro señor, sea servido, teniendo consideración a mis servicios y al amor y voluntad con que los he hecho, de hacer merced al Doctor Bautista Leoni, mi hixo, de un oficio para Milán, como su Majestad, que santa gloria haya, se lo prometió; y al dicho Miguel Angel del oficio en que ha servido, con el salario que se le ha dado, que certifico a su Majestad que es capaz y hábil para ello; y lo mismo suplico a su Majestad mande hacer merced a Milán Vimercado, escultor, que me ha ayudado en todas las obras que he hecho y es capaz y hábil para ellas.

29. Iten digo que por una cláusula deste testamento yo mandaba se diesen dos reales de alimentos a Doña Mariana de Sotomayor; quiero y es mi voluntad, atento que no ha vivido ni vive con el recoximiento que fuera razón, no se le paguen más.

30. Iten digo que en lo que toca al entierro del Arzobispo de Sevilla, Don Fernando de Valdés, demás de lo que tengo dicho, agora últimamente le entregué los letreros que se han de poner en el dicho entierro al dicho Francisco de Hita, y él quedó conmigo de traer un testimonio de cómo estaba acabada la dicha obra y hacerme pagar luego. Pongo esto por declaración para mis herederos que acudan a él y cobren la dicha deuda.

(Siguen las enmiendas de los errores de escritura, y continúa):

Va escrito en siete foxas de papel, con ésta en que está mi firma.

31. Iten digo que yo tengo en mi poder una mapa de cristal de roca, de oro, de martillo, redondo, de la provincia d[e] España, el cual hasta agora no ha parecido dueño legítimo; quiero y es mi voluntad que el dicho mapa mis testamentarios lo entreguen en el monasterio de nuestra Señora de Atocha para que esté en depósito en el erario d[e]l y si pareciere persona legítima que pruebe pertenecelle y ser suyo se lo entreguen, dando primero veinte y cinco escudos que se me deben, los cuales se dirán de missas por mi intención en el dicho monasterio.

Testado: *guarnecido*; no vala. En mendado: *de oro*; vala. No lo firmó de su nombre por firmarlo en la suscripción (!).

Testamento in scritis fecho y otorgado por Pompeo Leoni, escultor del Rey nuestro señor, en la Villa de Madrid a ocho días del mes de octubre de mill y seiscientos y ocho años, siendo presentes por testigos Pedro Alvarez y Lázaro de Quiñones y Sebastián y Domingo de Lugo Aguilar, Joan de Viteri y Guillermo Volete, Miguel López de Figueroa, vecinos y residentes en esta dicha Villa de Madrid. Y soy feo conozco al otorgante que lo firmó de su nombre. Los testigos firmaron los que supieron; y los que no, firmaron unos por otros. Digo, que por la gravedad de su enfermedad no

firmó, por no poder, y a su ruego lo firmó el licenciado Andrés del Mármol. (Siguen las firmas de los demás testigos.)

E yo, Antonio de Herrera, escribano del Rey nuestro señor y público en esta su corte de Madrid y relator y notario del Audiencia del Ilustrísimo Señor Nuncio de Su Santidad, y residente en ella, presente fuí con los testigos y otorgante a lo que de mí se hace mención; en fee de lo cual fice mi signo a tal en testimonio de verdad. Antonio de Herrera, escribano y notario.

Transcripción del autógrafo fotocopiado
de Pompeyo Leoni.

†

Quando Nuestro Señor, y su Majestad han sido seruidos, han despachado la cedula, cuyo treslado uñico esta av.m. para q lauea y me de la fee q conforme a ella me combie, y p[ro]q en lo del acauo de los diez figuraz y dos sytiales tengo fee muy larga de fray Al[onso] de critana P[edro]o Gutierrez Ramires, y de v.m. Pedro de Quesada, no creo sera manester mas, pero con todo en ello se sirbira haer lo q combenga conforme la dicha cedula y assi mismo embio un treslado simple de la dicha fee para q de todo este v.m. emformado, y avisado, y assi suplico a v.m. supla en todo lo q yo no se pedir para q pueda apretar D. diego de Santoyo a q me pague q cierto estoy con necessidad como v.m. podra emajinar, y v.m. me mande en q le sirba p[ro]sue mis obligaciones y a mi s.a y hijos beso las manos q nos de leguande como puede. de Valladolid, y de febrero 6. 1603 años

Autógrafo de Pompeyo Leoni.

Pompeyo Leoni

Otro sí, ansímesmo dixo que revocabla y revocó otro cualesquier testamento, o testamentos que haya hecho, o codicilio antes deste, que no quiere que vala en juicio ni fuera d[icho], salvo éste que al presente hace y otorga ante el presente escribano, que quiere que valga por su testamento postrimero y última voluntad. E lo otorgó así. Testigos: los dichos. En testimonio de verdad. Antonio de Herrera, escribano y notario...

E yo, Francisco Testa, escribano de su Majestad e del número y ayuntamiento desta Villa de Madrid, presente fuí y lo signé. En testimonio † de verdad. Francisco Testa. (Rúbrica.)

Biblioteca de El Escorial, 30 de octubre de 1932.

de las diez figuraz, y dos sytiales tengo fee muy larga de fray Alonso de Critana, Pedro Gutierrez Ramires, y de v[uestra] m[erced] Pedro de Quesada, no creo sera manester mas, pero con todo en ello se sirbira haer lo que combenga conforme la dicha cedula, y assi mismo embio un treslado simple de la dicha fee para que de todo este v. m. emformado, y avisado, y assi suplico a v. m. supla en todo lo que yo no se pedir para que pueda apretar [a] D. Diego de Santoyo a que me pague que cierto estoy con neçessidad como v. m. podra emajinar. Y v. m. me mande en que le sirba pues s[a]ue mis obligaciones y a mi señora y hijos beso las manos que nuestro Señor le guarde como puede. De Valladolid, y de febrero 6. 1603 años. Pompeyo Leoni. (Rúbrica.)

HONORÉ DAUMIER, EL MIGUEL ANGEL DE LA DEMOCRACIA

POR RAYMOND ESCHOLIER
CONSERVADOR DEL MUSEO VÍCTOR HUGO, PARÍS

EL Arte jamás ha florecido bajo las tiranías". Así empezaba la un día entre nosotros famosa Historia de la Pintura, de D. Francisco Pi y Margall. Era un poco exagerado. Pero no lo parece menos cierta tendencia, de la que en la crítica moderna se han conocido representantes, a condicionar la producción artística a la presencia de no sabemos qué espíritu de refinamiento quintaesenciado, que parece excluir de ciertas horas de la Cultura toda intervención del espíritu popular.

¿No sería más exacto decir que ciertas formas de arte se compadecen mejor que otras con la preponderancia de determinados factores políticos? Ni la joyería puede ser equiparada, en este sentido, con la caricatura, ni la litografía necesita de iguales disposiciones que la pintura al fresco. Sin esclavitud no hubiera habido Pirámides; sin libertad no se concebirían el carácter y la obra de Honoré Daumier. Acabamos de citar la litografía y la literatura; añadamos ciertas variedades del dibujo, añadamos tales variedades notorias de la arquitectura utilitaria y civil. ¿Quién no advierte el clima favorable que para este conjunto representa la vida de un pueblo donde entró en ebullición lo democrático? Cabrá considerar como de calidad menor el linaje de belleza a que estas manifestaciones artísticas pueden alcanzar. Pero la posición del género no implica necesariamente correspondencia en la calidad del artista. "De hombre a hombre, va cero", es frase que se escucha en algunos trances. "De artista a artista, cero", podría decirse en otros. Si se tienen en cuenta algunos aspectos especiales, por ejemplo, el de la potencia y grandeza constructivas en el dibujo, de Honoré Daumier a Miguel Angel, va cero también.

Estas consideraciones no son superfluas, cuando entramos a recorrer, conducidos por guía tan experto y competente como Raymond Escholier, el itinerario biográfico y estético del genial caricaturista. Ni tampoco parecerá superfluo nada de lo que tienda al mejor conocimiento de éste, en la patria de Francisco de Goya, a quien puede llamarse artísticamente su padre, ni la de cierto grupo escogido de dibujantes que tienen mucho de prole suya y cuya obra colectiva (qué dolor, para esa tarea colectiva, que nuestro D. Félix Boix haya desaparecido!), a lo largo de la última etapa del siglo XIX, bien habrá algún día que estudiar.

I

*"Heureux si plus docile à mon humble fortune,
Je n'avais parcouru que la route commune
Où disparurent mes aîeux!"*

En el declinar de una vida laboriosa y difícil, ¿quién sabe si Honoré Daumier no hubo de acordarse en las horas más tristes de estas

rimas melancólicas de su padre, Juan Bautista Daumier, que fué obrero vidriero y poeta ingenuo?

Bajo las brumas parisinas, como también su padre, el desarraigado meridional Honoré Daumier debió añorar, sin duda, muchas veces aquel cielo de un azul profundo, el mar cerúleo, el viejo puerto focense florido de velas brillantes, las callejuelas guijarrosas y escarpadas, la Marsella natal de olores fuertes a moluscos y a fucu que habían amenizado su infancia.

Los padres de Honorio fueron buena gente. Su madre, Cecilia Catalina Felipa, era de corazón ardiente, de cabeza impetuosa y verbo alto. Había nacido en Entrevaux, en los Bajos Alpes, y sólo desde hacía pocos años vivía en Marsella. Por el contrario, Juan Bautista Daumier, de naturaleza más indolente, más quimérica, era un "pura sangre" marsellés, y uno de sus compatriotas, M. Gandry, nos decía haber conocido parientes del vidriero poeta que llevaban todavía el nombre de Daumier.

Era en la época en que Juan Jacobo reinaba sobre nuestras costumbres como Napoleón sobre Europa. La pequeña Aurora Dupin crecía en la aventura en los Campos de Berry según los preceptos del Emilio; y, como ella, todos los niños de Francia, todos los que iban a producir el Romanticismo, recibían una educación *naturista*. Este proletario, el padre de Daumier, era sensible como un personaje de Rousseau, al cual leía ahincadamente, saboreando su emoción lírica en las horas libres, en la ardiente soledad de una quinta cercana a Marsella. Los primeros versos de Juan Bautista fueron distinguidos por la Academia de Marsella, y algunos miembros

de esta sabia Corporación no escatimaron sus elogios al poeta vidriero. Estos elogios se le subieron a la cabeza. No le bastó pronto con rimar *pastorales*, sino que se creyó reservado a altos destinos. Este proletario pensó entonces dedicarse al culto de Talía. Despues de haber leído *Don Carlos*, del abate Saint-Réal, emprendió una tragedia sobre *Felipe II*, y decidió instalarse con su familia en París para probar fortuna.

Es hacia el fin de 1814. El pequeño Honorio-Victoriano no contaba todavía, siete años, pues había nacido el 26 de Febrero de 1808 en Marsella, en la plaza de San Martín, manzana 354, casa 2.^a

La hora no era en absoluto favorable a las Musas. Los batallones aliados acababan apenas de abandonar París ensangrentado. La gran ciudad, tan probada, sentía confusamente que no había, de ningún modo, acabado con las catástrofes. El ejército se estremecía a los vagos ecos de la isla de Elba.

¿Quién habría podido prestar atención a las odas del poeta-vidriero? Desde 1815, fecha en que *Una mañana de primavera* vió la luz, gracias a la benevolencia de M. Anisson-Duperron, director de la Imprenta Real, Juan Bautista, desengañado, protestaba contra la desgracia de los tiempos: "En medio de estas circunstancias políticas cuyo interés superior absorbe la atención de los franceses y les vuelve indiferentes al culto de las Musas, me atrevo a publicar un poema cuyo mérito débil es, sin duda, poco apropiado a reanimar el gusto por los versos."

Trasplantado a un pequeño pisito de la calle de l'Hirondelle, núm. 24, Daumier tuvo que renunciar a la *farniente* meridional. La vida mequinica y menesterosa se convirtió en la suerte del pequeño Honorio. Por mucho que Juan Bautista se esforzaba en cantar a Luis XVIII, a Alejandro I y a M. de Marchangy, ni la gloria ni la fortuna le sonreían. De sus *Vigilias poéticas*, publicadas en 1825 por Boulland, no sacó más provecho que el de ser admitido a leer sus versos "en numerosos círculos, donde se hallaban hombres conocidos por su rango elevado, su gusto y su talento".

De este modo, Juan Bautista fué presentado a M. Le Chevalier Alexandre Lenoir, administrador del Museo Real, cuyo veredicto debía ejercer una influencia tan importante sobre la carrera del pequeño Honorio.

Pero ya no eran éstos tiempos en que tan pimpantes relaciones bastaran para alimentar a un poeta y a su familia. Había que pensar en descubrir otras fuentes: Honorio se hacía mayor; quizá pudiera encontrársele algún estado.

En este sentido, el rimador marsellés debió experimentar más de una decepción. Porque siendo a un tiempo vivo y holgazán, petulante y descuidado, y estando encantado de prolongar sus horas en el ambiente bullanguero de la calle de París, donde se aguzaba precozmente su sentido observador, ojo y oído en acecho, y ocupándose más de los golfillos y de los buenos burgueses del Marais que de los elegantes de la Chaussée d'Antin, el joven Honorio no tenía más que una idea fija en la cabeza: reproducir sobre el papel o sobre la tela estos tipos divertidos que se encontraba en cada esquina, estas escenas de la vida familiar sorprendidas en cada puerta.

Cuando el pequeño Daumier dejaba enganchados en los guijarros de Marsella sus fondillos, garabateaba ya monigotes expresivos. En París, su gusto por el dibujo no hizo más que crecer y desarrollarse. ¿Era conveniente animarle?

Juan Bautista Daumier media por aquel entonces con demasiada amargura la cantidad de vanidad con que está hecha la gloria literaria, para aceptar tranquilamente el ver cómo se convertía su hijo en un artista. Honorio tuvo que esconderse para dibujar.

Desde entonces, hizo largas escapatorias al Louvre, instalándose con preferencia en la galería de los Clásicos, donde iba descubriendo, carbón en mano, el arte griego y el arte romano.

¡Hasta qué punto explica esta primera enseñanza la característica del talento de Daumier, que tan justamente ha sido calificado de *escultural*!

Más tarde, en su taller de "l'Île Saint Louis", encontraremos en casa del autor de los *Emigrants* el admirable altorrelieve en que se inspiró Cons-

tantin Meunier, vaciados de monumentos antiguos, fragmentos de la Columna Trajana, cabezas expresivas de bárbaros y de legionarios.

¿Es posible pretender, sabiendo esto, que Daumier haya disfrazado, ridiculizado, despreciado esta antigüedad cuyas lecciones despertaron su genio?

Los antiguos le revelaron la ciencia de los valores y el equilibrio de los volúmenes; pero Honorio ardía en deseos de tener otros maestros, y se aventuraba ya en las galerías de pintura, estudiando en Rembrandt, con entusiasta paciencia; los misterios del claroscuro; en Rubens, la robusta sinfonía de los colores, cuando una brusca determinación de su padre lo arrancó de sus sueños.

Según consejos de "personas recomendables", que condescendían hasta oír sus pastorales y sus odas realistas, Juan Bautista Daumier resolvió colocar a Honorio como pasante en casa de uno de estos porteros de estrados de los tribunales de justicia.

Muriéndose de pena, pero comprendiendo que era necesario ganarse el pan, el chico tomó este partido por algún tiempo. Así, Daumier conoció pronto estas *gens de justice* que después debía timpanear tan cruelmente. A decir verdad, la aversión del artista por la *Chicane* es anterior a su proceso de 1832. Data de este período doloroso en que, pequeño empleado de bedel y alimentando, a despecho de tristes necesidades, una alta ambición, vió de cerca, estallando en fachendas, a magistrados y abogados, a toda la gente procedularia del "Palais". Su angustia moral, en el transcurso de esta prueba, nos la ha confiado Daumier en uno de sus "tipos franceses", el pequeño pasante (llamado *sauve-ruisseau*). Apretado por una corbata negra, aplastado por un traje demasiado grande, arrastrando botas destalonadas, las orejas desbordando bajo el sombrero estilo tubo de estufa, la cara fatigada, pero pilla, el pequeño empleado parece dudar antes de tocar el timbre del bufete. Este ojo escudriñador, esta nariz oliendo a ver qué viento sopla, todo nos conduce a creer que al dibujar este tipo, Daumier hombre

soñaba en Daumier niño. La leyenda no es esta vez, seguramente, de Philipon. Dice: "*El pequeño pasante come poco, corre mucho, calleja más y vuelve lo más tarde posible al estudio, donde es el paño de lágrimas.*" Nada puede informarnos mejor respecto de los sentimientos de Daumier saute-ruisseau, que esta litografía y estas líneas subtitulares.

Un día, al fin, abrumado, Honorio declaró que no podía quedarse en pequeño pasante. El cantor de las vigilias poéticas no hizo al pronto ningún caso; pero ante la actitud resuelta de su hijo, temió que éste cumpliera su palabra y que ya no fuera más que al estudio... de hacer novillos.

Las personas recomendables fueron de nuevo consultadas. Dadas sus aptitudes artísticas, se decidió convertir al joven Daumier en dependiente de librería. ¡Pasante de bedel, empleado de librería! ¡Cuántos hombres célebres han empezado así!

Un pariente del convencional Dalaunay, que era librero, se ofreció a hacer del pasante dimensionario un excelente comerciante. Tiempo perdido. Contra esta áspera tozudez, que fué una de las dominantes del carácter de Daumier — y una de sus virtudes —, se estrellaban todos los esfuerzos del pobre hombre. Renunció a la lucha y se separó de su dependiente.

Consternación de Juan Bautista y gran cólera de su mujer, que lo tomó con una vivacidad completamente meridional:

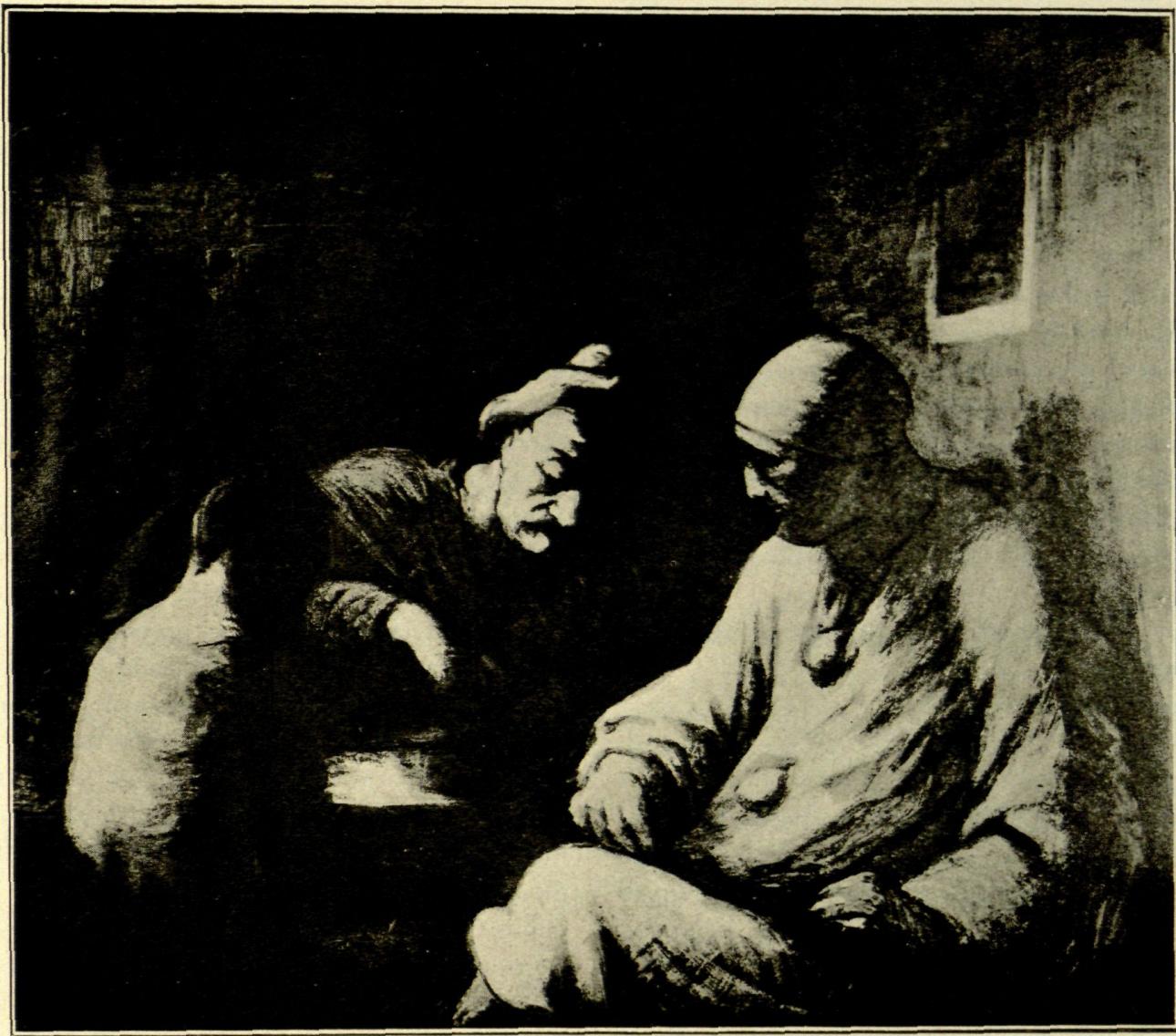
—Mi pobre Honorio — gemía —, no sabes lo que quieres hacer; o, mejor dicho, lo que quieres es no hacer nada.

—Pero... si yo quiero dibujar — contestaba el "niño terrible".

Esta vez, Daumier padre no movió la cabeza. Decidió ponerlo bajo el arbitraje de Alejandro Lenoir, ilustre fundador del "Museo de Monumentos Franceses", al cual había dedicado una de sus obras. Este, al ver los ensayos de Honorio, dió la razón al joven. Se hallaban en presencia de una indiscutible vocación. El poeta de las *Vigilias poéticas* se inclinó ante esto. Honorio Daumier sería un artista...

Y, sin embargo, las primeras lecciones en casa del Caballero Lenoir, sus primeros principios, le repelían. Las doctrinas que allí se enseñaban proscribían demasiado la vida movida y temblante, para retener a este libre escolar de la calle. El se cansó pronto de copiar invariable-

que era pequeño pasante, Honorio volvió a corretear a través de París, mezclándose a la muchedumbre de los mirones, observando los burgueses hinchados de importancia, espiando los misterios de las "ciudadanas", olvidándose sobre todo del tiempo en el Boulevard du Crime,



H. DAUMIER: *Dibujo*.

mente narices y orejas, orejas y narices. ¿No pertenecía de ningún modo a esta nueva generación romántica que iba a sacudir tan ferozmente el yugo de las teorías del pintor David, despreciando la frialdad de los estudios fragmentarios para rebuscar la fuga sintética de los conjuntos?

De día en día, Daumier parecía seguir menos asiduamente los cursos de Alejandro Lenoir. Exactamente como en los días de prueba en

delante de las mirificas paradas en que desfilaban los gigantes, los enanos, los héroes, los salvajes, los lapones, los albinos, los corderos de cinco patas, las terneras de dos cabezas, los conejos amaestrados; saboreando las "bolas" que metía el vendedor de betún inglés, que iba vestido de rojo; las del sacamuelas con traje de general mejicano, las del hombre de los ratones blancos, las del hombre de los lagartos, que

vendía jabón para desengrasar las telas... ¡Qué rica cosecha para el futuro recogía allí, sin pensarlo, el pequeño marsellés indolente!

Pero sus padres no eran de esta opinión. Juan Bautista y su mujer no veían más que una cosa: y es, que después de tanto batallar para ser artista, Honorio desertaba del estudio, como había desertado de la oficina y de la librería. ¿No se iba a poder sacar nunca provecho de este *bribón*?

—Mi pobre Honorio —renegaba la señora Daumier—, no sabes decididamente lo que quieres hacer.

—Yo quiero dibujar.

—Pero Lenoir...

—Sí, Lenoir... ¡Pero no es eso!

Sin embargo, no se podía vivir eternamente de correteos y ganduleos. Honorio lo comprendió y pidió a uno de sus amigos, Ramelet, que le procurase un ganapán. Este Ramelet era un pintor bastante mediocre, pero conocía el oficio de litógrafo y le propuso al joven Daumier el enseñárselo, cosa que éste aceptó con entusiasmo.

La litografía estaba entonces en su época heroica.

Viva la litografía,
Es en todas partes un furor,

decía la canción. Para la ilustración de los periódicos y las imágenes, no se admitía más procedimiento que el de Seneffeler; esta técnica nueva era estudiada y practicada con gusto por la mayoría de nuestros artistas, seducidos por el ejemplo de Proudhon y de J. B. Isabey. Después de Géricault y de Bonington, Delacroix gustaba de manejar el lápiz gordo y de hacer brotar de la piedra aterciopelada furiosos relampagueos románticos.

Bajo el impulso de Horacio Vernet y de Charlet, "el Gran Ejército se reconstituía sobre el papel con sus recuerdos gloriosos", tanto, que, como lo ha hecho notar Enrique Bouchot, "el día en que el pueblo se lanzará a la calle, habrá sido preparado, arrastrado por las imágenes".

Importunaba, además de los chantres de la epopeya imperial y de los mantenedores de la Edad Media, cuyo gran maestro era Delacroix,

una bandada de alegres jóvenes, sin pretensiones, al acecho simplemente de las cosas ridículas de la vida cotidiana. Si algunos estudiaban sobre todo la ingenuidad de los humildes, los candores de los papa-moscas, otros hacían reír a expensas del dinero; otros, por último, no temían tirar más alto y batirse con los poderes públicos.

Con una animación estupenda, Pigall, Traviés, Henri Monnier, Grandville enseñaban la irreverencia a los adeptos de Carlos X, el pío monarca, como le llamara Decamps.

Estas interpretaciones de la vida, estos artistas de la calle, fueron los que arrastraron naturalmente al aprendiz a litógrafo. ¡Fueron ensayos bien tímidos, a decir verdad! Algunos alfabetos colocados tan bien como mal por los libreros, varias ilustraciones de romances *trovadorescos*, pobres croquis destinados a un pequeño periódico creado por William Duckett: he aquí los modestos principios de Honoré Daumier.

Era necesario vivir, tan modestamente como fuera posible. En un momento dado, el editor Beriard pareció proponerse el proporcionarle los medios. Mas bien pronto, asqueado de la estupidez de los temas que se le imponían, Daumier no tardó en volver a tomar su libertad.

En esta época, hacia 1828, seguía los cursos de la Academia que dirigía Boudin, todo lo asiduamente que era capaz, iniciándose en el estudio del cuerpo humano. La frecuentación de los baños fríos debía de revelarle más tarde todas las ridiculeces y todos los defectos de este cuerpo humano. Entonces Daumier trabó amistad con diversos artistas, como Augusto Préault, el gran escultor romántico, y con Jeanron, pintor popular, conspirador y polígrafo que nos ha dejado un retrato encantador, lleno de vida y de *esprit* del joven Honorio.

Aquiles Ricourt, que antes de enamorarse del teatro, de revelar Ponsard y su *Lucrecia*, soñaba ya en fundar *L'Artiste*, editaba en 1829 estampas en la rue du Coq, verdadera galería del comercio trapero, que conducía al Louvre. El joven litógrafo le llevó alguno de sus primeros ensayos sobre piedra. A Ricourt le gustaron y parecía

discernir en ellos en germen la cualidad maestra de Daumier.

—Usted tiene el gesto—le decía.

Con lo cual Aquiles Ricourt, que decididamente entendía en lo de descubrir talentos nacientes, tuvo una especie de adivinación. Porque ¡cuán tímidos, en efecto, cuán torpes estos primeros ensayos litográficos!

Las fantasías de Honorio, editadas por Ricourt, se han perdido poco más o menos todas; pero conservamos de este período dos litografías publicadas por *La Silhouette* y firmadas: H. Daumier. Están en la tendencia del gusto de Charlet y evocan burguesamente, a la manera de los estribillos de Béranger, la polvorosa gloria de las guerras de la República y del Imperio. La primera, del 22 de Julio de 1830, va titulada: *¡Passe ton chemin, cochon!* Bajo el humo del campo de batalla, un granadero carga su fusil y mira con desprecio una bala de metralla que se hunde en la tierra a pocos pasos... Así, una semana justa antes de *Las Tres gloriosas*, el pequeño Honoré celebraba el heroísmo de los veteranos de Napoleón. El 11 de Agosto de 1830, el *Vieux drapeau* ilustra estos versos de Béranger:

¡Que demuestre otra vez a los opresores
cuán ordinaria es la gloria!

Cubierto por un bicornio de guarda campestre, un viejo campesino estrecha contra su corazón la bandera tricolor. Si bien es verdad que la plancha carece de acento y que el dibujo es débil, la energía, el puño que sostiene la bandera, sin embargo, anuncia ya los puños macizos — a lo Puget —, con uno de los cuales, en la litografía *Ne vous y frottez pas*, va a amenazar a Luis Felipe.

II

Acababa de elevarse un trono sobre las barriadas de Julio. La burguesía, dueña del momento, saludaba en Luis Felipe I su propio advenimiento. Como tenían grandes riquezas, no se temía a los vencidos de la víspera, los legiti-

mistas. El bonapartismo había echado raíces por todas partes: en el pueblo, en la administración, en el ejército, hasta en el Senado. Pero a sus jefes, a los viejos mariscales del Imperio, el Gobierno les dejaba desear pocas cosas. Los más intransigentes, por haber sido los más decepcionados, eran los republicanos. La Revolución no se había hecho más que gracias a su audacia, y era natural que viésen a Luis Felipe de Orleáns como un usurpador, con la misma razón que los carlistas. Tras estas jornadas de Julio, en que había corrido tanta sangre del pueblo, ¿no era, pues, a la República a quien debía volver la soberanía?

Las *Trois Glorieuses* habían dado a la Prensa una libertad precaria. Con juvenil violencia los republicanos se agarraron a esta arma. *Le Mouvement*, redactado por Aquiles Roche; *La Tribune*, de German Sarrut; *La Révolution de 1830*, donde tiroteaban Carlos Reybaud y Anthony Thouret, y bien pronto también *Le National*, de Armand Carrel, se desencadenaron contra el nuevo reinado.

Y, sin embargo, los artículos vehementes, los discursos indignados, los ardides de las sociedades secretas, las sediciones obreras, debían ser menos peligrosas al régimen orleanista que las litografías de los Traviés, de los Descamps, de los Grandville, que estas feroces caricaturas abiertas al sol de Julio que hacían reír a Francia entera a expensas de *el orden de las cosas*. Como ha dicho Baudelaire, "fué verdaderamente una hermosa época para los caricaturistas".

Con el alma republicana que tenía, y habiendo heredado de su padre un viejo fondo de filosofía tomado del *Contrato social*, Honorio Daumier resolvió consagrarse enteramente a defender este patrimonio de ideas liberales y humanitarias, al cual jamás renunciará, y a defenderlo a su manera, es decir, tomando la ofensiva.

Las planchas políticas de Daumier que editó la casa Aubert, en el curso del año 1831, son ya de un vigor estupendo. Una de las más impresionantes está consagrada a un *Héros de Juillet*. Un muñón de pie aguantado por una pierna de

palo. El traje, hecho de papeletas del Monte de Piedad. La cuerda alrededor del cuello y un gran adoquín colgando de esta cuerda. El gran herido mira melancólicamente el Palais-Bourbon, antes de precipitarse en el Sena.

La Caricature, donde Daumier empezó a trabajar bajo el seudónimo de *Rogelin*, contenía una simple hoja de texto, de un carácter generalmente agresivo, y dos hermosas planchas, o bien una de dimensión excepcional. Este periódico ilustrado determinó "una corriente artística que fué para la litografía política lo que habían sido los *Viajes pintorescos*, de Taylor, para la litografía romántica".

Las planchas de Daumier eran vecinas de otros curiosos estudios de género, firmados por el conde Alejandro de B..., otro seudónimo, detrás del cual se disimulaba Honoré de Balzac.

El tiempo de Balzac era realmente, como se sabe, el tiempo del dinero. El autor de las *Escenas de la vida de provincia* no hacía más que aparecer en la redacción para entregar su copia, corregir sus pruebas u obtener algunos luisos... por adelantado. Sin embargo, este gran *connaisseur* no dejó de fijarse en Honoré Daumier, y había exclamado al ver algunas de sus composiciones, sólidas como bajorrelieves:

—¡Este vivaracho tiene un Miguel Angel en el cuerpo!

Baudelaire debía más tarde dar acento a este juicio, escribiendo en su *Art romantique*: "Las obras de Gavarni y de Daumier se han llamado justamente complementos de la *Comédie humaine*. El mismo Balzac, estoy muy convenido, no hubiera estado lejos de adoptar esta idea, la cual es tanto más justa cuanto que el genio del pintor de costumbres es un genio de naturaleza mixta, es decir, en el cual entra una buena parte de espíritu literario..."

Por lo demás, y sacándolo a colación Balzac que debía de confiarle un día la ilustración de la Psicología del *Employé* y del *Père Goriot*, había ofrecido a Daumier este precioso consejo, al cual el joven, sostén de familia, tuvo la sabiduría de no hacer ningún caso:

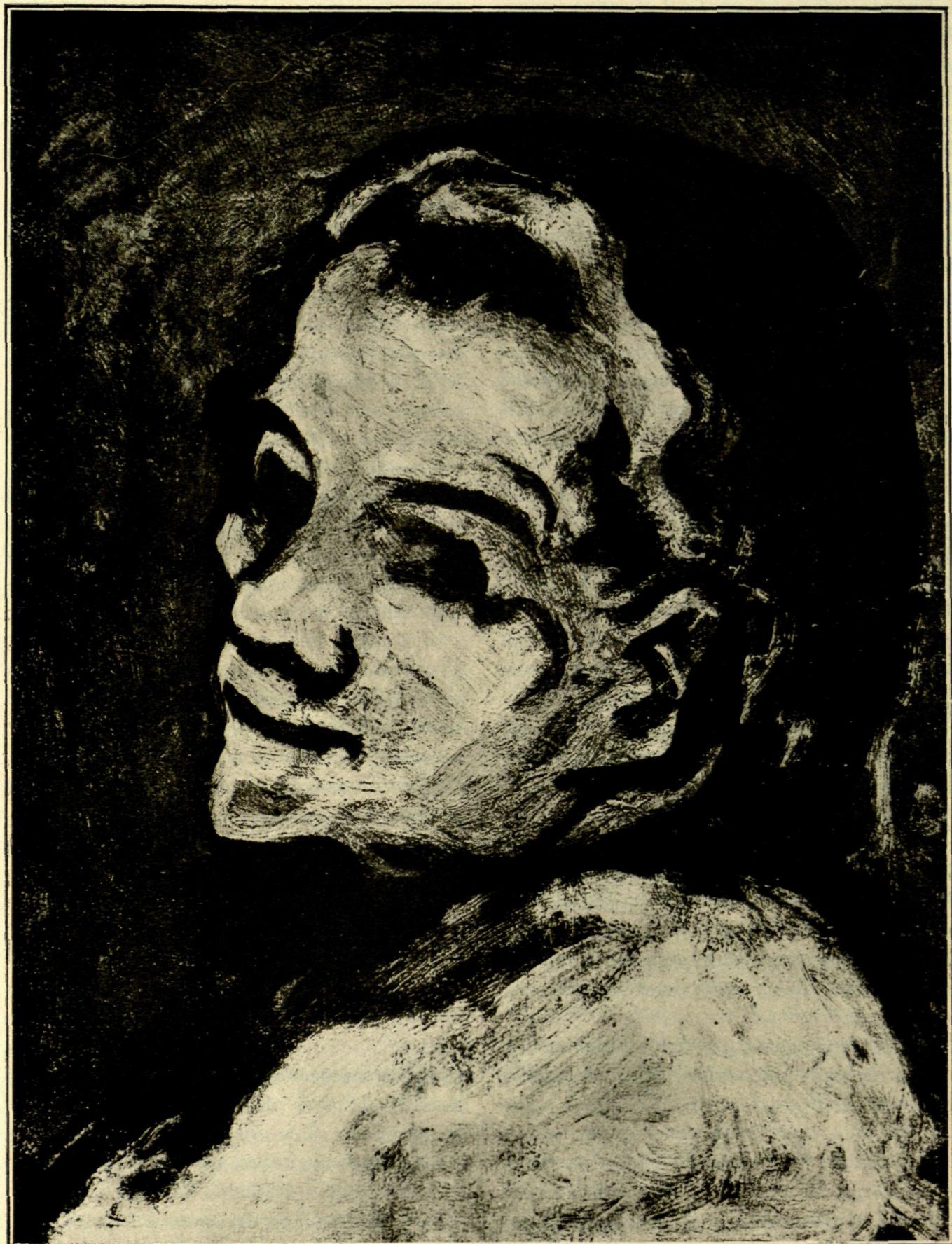
—Si usted quiere ser un gran artista, ¡contrai-ga deudas!

Los otros redactores de *La Caricature* eran Louis Desnoyers, bajo el seudónimo de *Derville*; el autor de *Jean-Paul Choppert*, que antes de Cham ilustró Daumier y, por último, el *meneur de danse*, el mismo Philipon, que trocando con gusto el lápiz por la pluma, ejercía a expensas de la Monarquía de Julio, su numen denigrante y macarrónico.

Esta figura de Charles Philipon es muy curiosa. Había nacido en Lyon en 1800. Era hijo de un marchante de papel pintado, y muy pronto tomó gusto al dibujo. A los diez y siete años, el pequeño lionés hizo el viaje a París y entró en el taller de Gros. En 1823 se estableció definitivamente en la capital y no tardó en hacerse un "entrenador de hombres". Champfleury ha podido observar que desde Charlet hasta Gustave Doré, al que descubrió en un colegial de diez y seis años, Philipon enroló a Granville, a los Johannot, a Descamps, a Daumier, a Gavarni, a Cham. Tan escritor como dibujante, se sabe que era excelente en sugerir a sus colaboradores temas de los dibujos por hacer y en componer las leyendas para los dibujos ya terminados.

La Caricature era el punto de reunión de una muchedumbre de artistas de talento: Grandville, cuya manera a la vez reticente y muy erudita gustaba mucho, es quien no temerá el detallarnos agriamente en 1832 la *Marcha del grande, gordo y burro*, triunfo de un cerdo conducido por ministros en burla; Henry Monnier, cuyos *Empleados* y cuyas *Grisetas* ya habían sido apreciados bajo la Restauración; Traviés, que transformaba su *Mayeux* en un político; Raffet, izando sobre los tablados un ministro, vestido de payaso y haciéndole reclamar una gran lista civil; Pigal, que fué siempre el pintor de la gente menuda; Eugène Lami, el del gran mundo; y Descamps, más cruel que todos, disfrazando a los viejos pares de pisaverdes y haciéndoles bailar una zarabanda loca sobre zancos...

Pero, sin duda, el primer sitio lo iba a ocupar bien pronto el seudo *Rogelin*, Honoré Daumier.

H. DAUMIER: *Cabeza*.

Cuando éste entró en *La Caricature*, el gobierno de Luis-Felipe comenzaba a perder su mansedumbre inicial. La alegoría de la *Poire*, salida del cerebro de Philipon, pero aumentada y creada por Daumier, de la cual el propio rey, hombre de *esprit*, fué el primero en reír, pareció, a fuerza de haberse extendido por toda Francia, menos graciosa a sus ministros. Philipon, que tenía a cada momento cuestiones con la justicia real, queriendo una vez demostrar al tribunal que no había nada más inocente que esta irritante y malhadada pera, dibujó en la misma Audiencia una serie de croquis de los cuales el primero representaba exactamente la cara del rey, y que iban sucesivamente alejándose más y más del tipo primitivo, acercándose al término fatal: la *pera*.

—Ved—decía—, ¿qué relacióncontraáis entre este último croquis y el primero?

Este día la impertinencia de Carlos Philipon no conoció límites, llegando a apostrofar al Procurador general con esta extravagancia:

—¿Nos condenaréis, pues, mañana por un brioche o cualquier otra cosa grotesca a la cual el azar haya dado este triste parecido?

Philipon fué absuelto, pero desde entonces las condenas llovieron sobre *La Caricature*, lo que justificaba la broma de su fundador:

—¡Esta pera, en lugar de pepitas, da multas!

En esta atmósfera de *bufonería sangrienta* (la palabra es de Baudelaire) apareció el 15 de Diciembre de 1831, y bajo la firma de Daumier, la plancha del *Gargantúa*: pequeños hombrecitos grotescos, ministros, pares, diputados, metían en la boca del amo monedas de oro; ya sus mandíbulas estaban llenas, y a medida que Gargantúa se llenaba, digería y devolvía por el orificio inferior de su cuerpo, una avalancha de títulos, condecoraciones, bastones de mariscales y carteras, que eran ávidamente recogidos por los que traían el dinero. La esquina de la derecha de este dibujo era evidentemente lo mejor. Allí colocó a aquellos que con su miseria laboriosa alimentaban las huestes reales: un viejo soldado mutilado, un trabajador indignado por tener que entregar al fisco una parte de su salario,

indigentes que para poder saciar a Gargantúa tienen que tragar su pan seco, una madre hambrienta estrechando a un recién nacido contra su seno vacío...

Esta plancha, que era un llamamiento a los rencores obreros contra los "chupópteros" de la Monarquía de Julio, valió a Daumier, por parte del Tribunal del Sena, seis meses de prisión y 300 francos de multa. Habiéndole sido concedida una moratoria para purgar su culpa, su colaboración en *La Caricature* continuó bajo el seudónimo de *Rogelin* o bajo una simple inicial, y de un modo cada día más agresivo.

El 22 de Agosto de 1832, en una nueva caricatura, *Les Blanchisseurs*, dibujo que confina con la maestría, tuvo Daumier la audacia de representar al Prefecto de policía Guisquet, lavando en compañía de Dargou y del mariscal Soul, la bandera tricolor, y lamentándose de no poder hacer marchar "a ese diablo rojo". Honorio fué invitado a sufrir su condena. En *La Caricature* del 30 de Agosto de 1832 se puede leer: "En el momento en que escribimos estas líneas, es detenido M. Daumier, ante los ojos de su padre y de su madre, de los que es único sostén, condenado a seis meses de cárcel por causa de la caricatura de *Gargantúa*."

Como, a pesar de todo, tiene tiempo libre el prisionero, compone una serie fantástica, *L'Imagination*, que Ramelet recogía a medida que se iba produciendo y que desgraciadamente desazonaba al litografiarlas. El 14 de Enero de 1833 sale la primera plancha de *L'Imagination*. Se titulaba *Vieja portera recreándose en la felicidad que le promete la lotería*, y el *Charivari*, donde aparece la serie, la anunciaba así: "Añadimos unas palabras que aumentarán sin duda la simpatía de nuestros suscriptores por las escenas de *L'Imagination*: éste su autor, M. Daumier, las compone en la cárcel. Este joven artista fué condenado en 1832 a seis meses de cautiverio y a 500 francos de multa por una caricatura muy buena titulada *Gargantúa*."

Cuando, al fin de Enero de 1833, Daumier, más ardiente que nunca, salía de Sainte-Pelagie, estaba ya maduro de corazón y de espíritu.

Los numerosos retratos que había tenido que hacer, a regañadientes, para contentar a sus compañeros, le habían afirmado en su potencia de grabar el rostro humano con un lápiz agudo como un pincel. La litografía tímida de los *Aliénées politiques* y del *Roi Pétaud* iban de un golpe a alcanzar la maestría. Antes de la época de Sainte-Pélagie, Daumier había, por otra parte, producido varios ensayos notables de caracterización fisonómica. En las *Masques de 1831*, publicadas el 8 de Marzo de 1832 bajo el seudónimo de *Rogelin*, el oficio de litógrafo es todavía algo tartamudo, pero el dibujo es ya escultural. Algunas máscaras, como aquella de *Soult*, de líneas y planos casi geométricos; como aquella de *Kératry*, que baja los párpados y frunce la nariz de un modo tan bizarro sobre el labio entreabierto; aquella de *Thiers*, con su sonrisa complaciente y satisfecha, son ya excelentes retratos-caricaturas. Las quince caras alineadas en tres filas alrededor de la *Poire* son, sin embargo, todavía rígidas, arbitrarias, y, para decirlo todo, bastante convencionales. Esta ligereza, este *fondu* de la vida que en este momento les falta, vamos a descubrirla en los primeros bustos subrayados de blasones fantásticos, cuya serie inaugura *Charles de Lameth*. El viejo constitucional, de cara abultada como un viejo sacristán hipócrita, con expresión vil, degradada, repelente; bajo la peluca cómica y los ojos hundidos, uno buscaría en vano una conciencia. El labio inferior prominente, la frente baja, la nariz en retirada, las mejillas tachadas de sombra, las orejas en punta, *Dupin el Mayor* personifica la elo-cuencia charlatanesca en gestos de mono. Estos dos bustos, sobre todo, son admirables de modelado y de luz.

A su salida de Sainte-Pélagie, la reputación de Daumier como retratista estaba ya lo suficientemente asentada para que se le pidieran sobre todo retratos. El condenado de 1832 esculpe entonces su último busto, aquel del más temible adversario de los republicanos, el Procurador general Persil, al cual, su cara en forma de hoja de cuchillo, sus funciones temibles y su mismo nombre, sugerían a la sátira el represen-

tarle en forma de cuchillo guillotina, o en *Père Scie*.

Pero, ¡cuán superior todavía a la serie de *los bustos* iba a parecer esta serie cruel y verídica llamada *Galería de las Ilustraciones de la Burguesía Parlamentaria!* Aquí el poeta clásico *Viennet* medita metido dentro de su gran corbata, con un aire preocupado. En un movimiento maravilloso de verdad, *M. Vieux-Niais* marcha hacia nosotros; ¡se sale del papel! Allí *M. Cunin Gridaine* se ostenta con las manos en las faltriqueras, estúpido y grosero, prototipo del *parvenu*. Este porte afectado, esta fisonomía ligera y vana designaban al *Mariscal Sebastiani*, de quien su madre podía decir: "Mi hijo es como sus tambores: cuanto más se le pega, más ruido mete." Ahora es el autor de la comedia *Dos Yernos*, el Redactor-Jefe de este importante *Constitutionnel*, al cual el *Charivari* acribillará a flechas, *M. Etienne*, con la cara blanda y beatona de párpados abotargados y con la frente huyente bajo la cabellera espesa, quien parece rumiar. Bien pronto volveremos a encontrar en la serie del *Baile de la Corte* a este *estómago diserto*, como le llamaba *Philipon*, a este viejo guapo, satisfecho de sí mismo... y de las mujeres, ataviado de *Amor de Bouchen*, completamente desnudo, con un vientre enorme, alitas en la espalda, un carcaj de flechas y una gorra de ciego. He aquí a otro, al Abate *Louis*, como contrabandista, vestido de billetes de Banco y llevándose un saco de doce millones. Ahora es *Soult* como monaguillo, o *Madier de Montjau* hecho un bragazas; el terrible *Podnas* con sus pequeños ojos cerdiles cómicamente hundido en su corbata. Este pez titubeando en un traje demasiado amplio, es *Royer Colard*. Le volveremos a encontrar en el *Bal de la Cour*, disfrazado de vieja marquesa del antiguo régimen, perfilando bajo una mantilla negra su máscara de *vieja verde* y enredándose en sus pomposas crinolinas; el Doctor *Prunelle*, alcalde de Lyon, el terapeuta de *Madame de Chateaubriand*, con el pelo enmalezado, las espaldas anchas, los puños cuadrados, la cara vulgar y recelosa. Chispea el ojo cazurramente,

M. de Kératry hace pasos de bailarín, dobla el espinazo, se pone la mano sobre el corazón, y descubre en una sonrisa sus dientes de roedor. Absorto en sus pensamientos, el Almirante de Rigny, que se sostiene mal sobre sus piernas tangueantes, parece husmear qué viento sopla. He aquí sobre el "banco del dolor", a Guizot; no se trata esta vez de una caricatura, sino de un retrato serio, muy bello y pensativo. El modelado de la cara es de una solidez definitiva. De esta nariz emballenada, de este prominente labio superior emana una melancolía profunda, una tristeza rayana en la postración, pero también una incontestable belleza moral. Por otra parte, siempre Daumier respetara a Guizot, y sus caricaturas nunca trataron de ridiculizar al gran doctrinario.

Sin embargo, la opinión pública de Francia estaba lejos de calmarse. A lo largo del reinado, las conmociones se sucedían. En 13 de Abril de 1834, la segunda insurrección de Lyon se acababa apenas de extinguir sangrientamente, cuando ya en las calles de Beaubourg, Geoffroy-Langevin, Aubry-le-Boucher, aux Ours, Maubuée, Grenier-Saint-Lazare, se levantaban barricadas construidas por un puñado de hombres exaltados. Las deposiciones invocadas por Ledou Rollin en su Memoria sobre los acontecimientos de Abril, son testimonio de la ciega ferocidad con que fué reprimido este movimiento. En el número 12 de la calle de Trasnonain, la tropa, exasperada por los tiros que partían de una ventana, degolló a todos los habitantes. Las mujeres, los niños, cuya sangre inocente corrió en aquella casa, debían encontrar en Honorio Daumier un vengador tal, que su protesta indignada llegaría al futuro. Esta matanza iba a inspirar al joven litógrafo la más espantosa de sus obras maestras.

Un cuarto de obrero, visto a ras de suelo, como aplastado de horror. A la derecha, en primer término, cerca de un sillón caído, una cabeza de viejo calvo y mondo, reposa en un charco sombrío. Adosado a la cama volcada, un hombre que tiene solamente una camisa ensangrentada, yace con los ojos cerrados, la nariz

pellizcada, las mejillas excavadas, la boca entreabierta. Su puño izquierdo está apenas crispado, y las piernas, muy musculosas, separadas. Este hombre ha caído sobre un niño muy pequeño, que su peso ha roto. En el fondo de la estancia, en la penumbra, un cuerpo extendido de mujer, cuya cabeza desaparece en la obscuridad.

La lucha ha terminado, los soldados están lejos, pero ¡cuán más trágica es esta hora solitaria que el instante mismo de la degollación! Aquí no hay declamación en esta pintura de la guerra civil. Con su científica iluminación en contraste, con su juego ligero y fuerte, a la vez, de los valores, esta litografía es verdaderamente la pintura más bella que pueda concebirse. Nada de la exageración, de la exasperación que se hubiera podido esperar de las ardientes opiniones del detenido de Sainte-Pélagie. Ningún romanticismo. En esta página clásica, la verdad aparece desnuda, sangrienta y muda, fría como la Justicia y como la Muerte. Pero además, ¡qué vigor de ejecución, qué seguridad en la técnica de los escorzos más peligrosos! ¡Qué robusto modelado de las carnes rígidas! Honorio Daumier no ha olvidado nada de las lecciones del gran Rembrandt. Esta sombra coloreada, estas penumbras misteriosas y animadas no las hemos acaso admirado ya en transparencias alrededor de los *Peregrinos de Emmaús*. Y este chorro de luz que cae desde la cama vacía sobre el cadáver del hombre acribillado a golpes, ¿no es acaso la misma que alumbría la *Lección de Anatomía*?

Esta litografía no apareció en *La Caricature* propiamente dicha. Philipon, hostigado por los tribunales para cubrir las deudas que llovían sobre su periódico, tuvo la idea de publicar grandes láminas suplementarias en una colección que tomó el nombre de *Association Mensuelle Litographique*. En esta serie fué donde se puso a la venta, y por poco tiempo, ya que la edición fué recogida, la composición titulada *Rue Trasnonain, le 15 avril 1834*. ¿Cómo fué acogida esta litografía por el gran público? Bastará decir que se hizo cola en la Galerie Véro-Dodat, delante de los grandes almacenes de la casa Aubert,

para contemplar el horror justiciero. A partir de este día, el nombre de Honorio Daumier fué popular. El joven artista contaba a la sazón veintiséis años.

La *Association Mensuelle* había ya publicado antes de ésta otras tres planchas de Daumier. La primera, *Très hauts et puissants moutards et moutardes légitimes*, no tiene mucho interés; representa los principes y las princesas de la familia de Orleáns. Daumier nunca fué maestro en la figuración de las gracias de la infancia y de la juventud, ni siquiera *caricaturescamente*. La lámina siguiente, *¡Ne vous y frottez pas!*, muestra, por el contrario, una hermosa energía. Ornado de un bonete de papel, arremangados los musculosos brazos, un obrero tipógrafo acaba de tirar al suelo, a puñetazos, al viejo Carlos X, al que consuelan dos altezas coronadas. Luis Felipe, sostenido por Persil y Guizaut, se halla a distancia del robusto obrero, y contesta a la mirada de desafío de éste agitando el paraguas. La cara del insurrecto es soberbia de furor y de audacia.

Más admirable todavía es la célebre litografía *¡Enfoncé, Lafayette!* En segundo término, un populacho en duelo se apretuja respetuosamente alrededor del cortejo fúnebre, ornado de banderas tricolores, que conduce al héroe de las guerras de América a su última morada. La curiosidad de las mujeres, el recogimiento de los hombres, todo está admirablemente figurado. A lo lejos, a la derecha, la colina del "Père-La Chaise", negra de verduras funerarias, blanca de tumbas. Pero donde la obra maestra adquiere todo su sentido, es en el primer término, cerca de esta piedra tumularia, de esta cruz que espera al ilustre difunto. Ventripotente, de muslos cortos y pesados, fácilmente reconocible por sus favoritos, por su nariz borbónica, sus labios hundidos, Luis Felipe se tapa con las dos manos juntas una parte de la cara, como si llorara; y, sin embargo, visiblemente se descubre el hipócrita; todo su ser exulta al pensamiento delicioso de que el ídolo del pueblo acaba de desaparecer. Y el título adquiere entonces su verdadero sentido, trivial y terrible: *¡Enfoncé, Lafayette! ¡Atrapapé, mon vieux!*

¡Qué contraste con la *Rue Trasnonain* debía ofrecer la composición que siguió, que fué la última que Daumier dió a la *Association Mensuelle*, este famoso *Ventre législatif* (*¡aspect des bancs ministériels de la Chambre prostituée en 1834!*). Sobre estos cuatro bancos, en que se instalan todas las fealdades, todos los vicios, todas las pequeñeces, todas las deformidades físicas y morales de la humanidad, está clavada para la posteridad la Monarquía de Julio, restos de la Constituyente, del Directorio, del Imperio y de la Restauración, nuevos alumbramientos mezquinos y ávidos; estas caras ansiosas o satisfechas, no hace falta describirlas, basta el mirarlas. He aquí a Prunel, obeso e hirsuto; a Lameth, tomando un rapé; a Kératry, discutiendo con sus gestos simiescos; a Royer-Collard, lúgubre; a Guizot, escuchando con un aburrimiento mal disimulado las chuscas marseillesas de M. Thiers.

Pensando más especialmente en el *Ventre législatif*, M. Camille Peletant escribía sobre Daumier en 1878 en el *Rappell*: "M. Daumier dejará a la Historia una colección completa de las efigies de esta época, tipos de raza de peso, entre los cuales la cara de Thiers estalla de *esprit*, de astucia y de petulancia marseillesas. Pues nadie como Daumier logró expresar, cogiéndola al vuelo, esta mueca viviente de guñar los ojos apretando los labios, característica de la fisonomía del eminente hombre de Estado. Los retratos oficiales se quedan muy atrás.

Las conmociones habían poblado las cárceles por insurrectos y heridos. En esta época, en 1834, salió una bella plancha representando a Luis Felipe dialogando con un juez, ante la camilla de un detenido en estado agónico, y al cual toma el pulso. "A éste, dice el rey, se le puede poner en libertad, no es peligroso." En este año sangriento aparece también la emocionante alegoría: "Et pourtant elle marche!", es lo que sucede en su calabozo un joven insurrecto, cargado de hierros en las manos y en los pies. No parece preocuparse del fiscal, vestido con su toga, que le observa y contempla en el aire luminoso la imagen de una joven mujer con

bonete frigio que representa la *Liberté en marche!* El levantamiento de 13 de Abril debía tener su repercusión en el Luxemburgo. Un gran número de gentes fueron arrestadas y citadas ante la Corte de los Pares. Pero son, a su vez, a sus jueces a los que Daumier hizo comparecer en su diario.

Las audiencias no tenían lugar en el Palacio, sino en la construcción aparte, edificada con tablones y deprisa para este efecto, y de la cual Tayllerand había dicho sonriendo: "La muerte es la que construye esta barraca." En la tribuna pública, en medio del tumulto levantado por los reos y los defensores, eran juzgados entre el ruido de choque de bayonetas, los Etienne Arago, los Bastide, los Barbès, los Blanchi, los Armand Carrel, los Garnier Pagès, los Pierre Leroux, los Lamenais, los Ledru-Rollin, los Raspail; y Daumier, mientras su corazón batía fuertemente, asistía a cada audiencia. Ardiendo por vengar a los acusados, condena a los jueces a figurar en su galería, *por toda la eternidad*.

Ved a estos viejos que vienen a juzgar antes de morir. No encontraréis al caballeresco Chateaubriand; el "poeta de todas las ruinas" se ha retirado exiliándose voluntariamente desde la aurora de la nueva Monarquía. El duque de Bröglie no ha contestado al llamamiento, y con él, ochenta y cinco Pares, legitimistas, bonapartistas o liberales, se han negado discretamente. Pero quedan todos aquellos que con el mismo celo servil se han prosternado delante de Napoleón, o se han arrodillado delante de los Borbones, y estarán dispuestos el día de mañana a desertar de la causa orleanista para seguir a tal o a cual dueño que les reserve el porvenir. He aquí en un sillón de enfermo el perfil de Barbé-Marbois, el ex deportado de Cayenne vestido de una gran hopalanda con unas tocas, somnolea; todo su cuerpo está aniquiloso y como momificado. El general Mateo Dumas, el "homme de la visière vert", está a punto de echar un trago que va a reanimar quizá un poco su escasa vida. M. Gazan, enorme, abominable en su vulgaridad, duerme beatíficamente; el duque de Choiseul tiene todo el aspecto de un viejo guerrero cacoquimio, roto

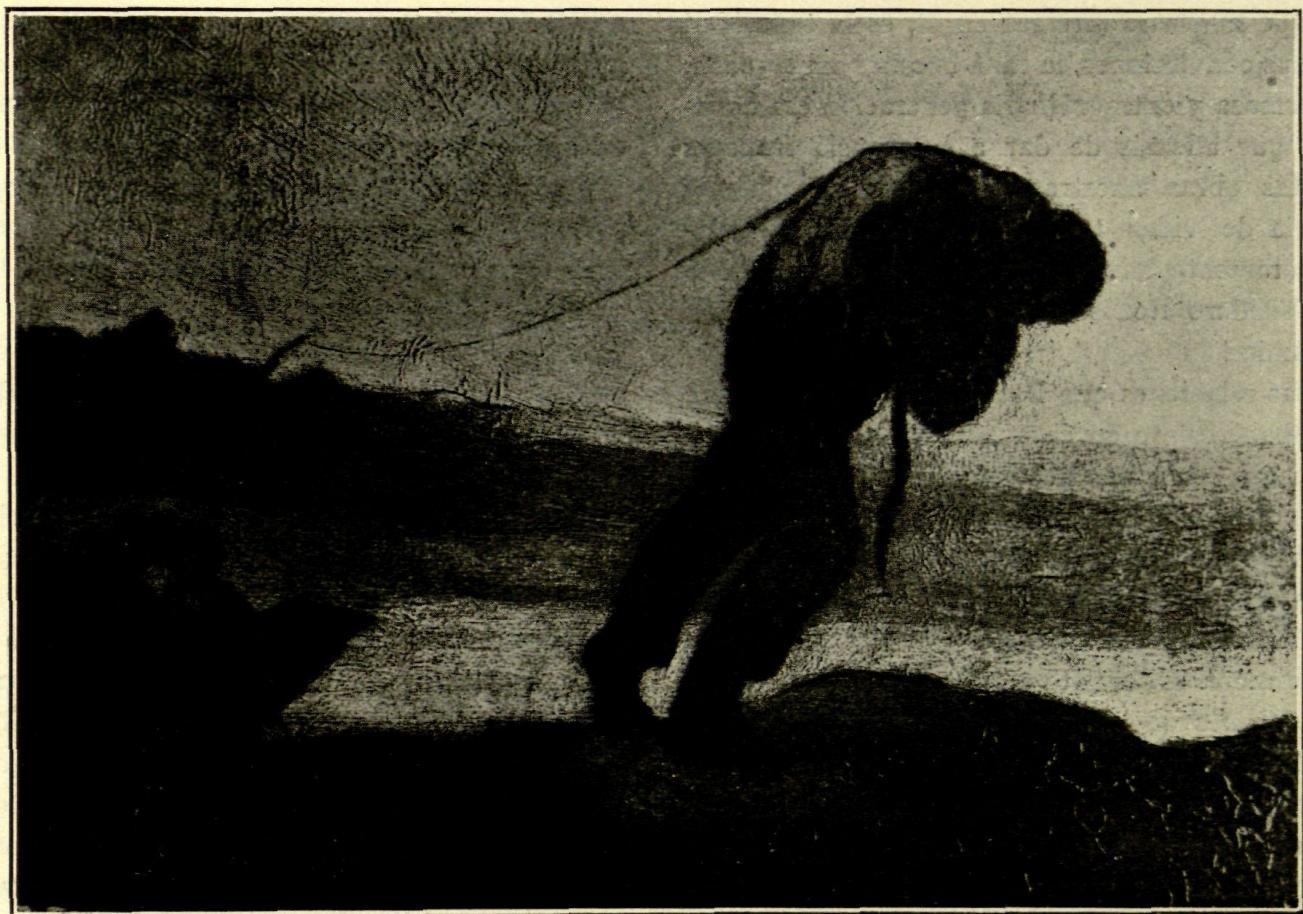
y descoyuntado. ¡Qué atroces imágenes de decrepitud humana nos debía ofrecer este proceso de Abril!

Cuando en 1833 Daumier tuvo que reproducir las cabezas de los criminales, aquel Bastien cauteloso y aquel Roberto extenuado, que habían estrangulado una mujer, y, que la misma víspera de la prescripción de la acción pública, predijo el descubrimiento del esqueleto de su víctima, no se mostrará Daumier más cruel que ahora. Le había bastado entonces la verdad desnuda. De igual modo, más tarde, en Febrero del 36, al representar a Fieschi y sus cómplices, renunciara a toda deformación satírica, como lo hiciera ya en Marzo del mismo año en los retratos de Bergeron y de Benoit. Unicamente los tenedores de la Monarquía de Julio podían dejar de encontrar gracia a los ojos del exdetenido de Sainte-Pélagie. Sintiendo que la hora estaba próxima en que no habría para la Prensa libertad alguna, Philipon y sus colaboradores gastaban su pólvora sin contar. El 14 de Mayo del 35, *La Caricature* publica una litografía de Daumier representando una sala de tribunal, que es en cierto modo profética. Allí abajo, Soult sostiene sobre el tajo la cabeza de un acusado, que un magistrado se apresta a hacer saltar de un golpe de hacha. A otro acusado, amordazado y estrangulado por tres jueces y que hace un esfuerzo desesperado y superfluo para hablar, el presidente, irónico y buenazo, le dirige esta exhortación: *Usted tiene la palabra, explíquese. Usted es libre!*

Tres meses después, el 27 de Agosto del 35, por uno de estos efectos de aquella ley de represión de la que Lamartine dijo: "Es una ley de hierro, es el reino del terror para las ideas", *La Caricature* fué suprimida, a causa de esta legislación que castigaba arbitrariamente las excitaciones de la Prensa a atentados materiales contra la seguridad del Estado. Publicaba por el entonces su 251.^º número, y había aparecido por primera vez el 4 de Noviembre del 30. Pocos periódicos habían armado tanto ruido y hecho tanta labor en cuatro años y diez meses de publicación.

Daumier tuvo el honor de tirar el último tiro de fusil; al ruido de las cargas de la caballería, los muertos de Julio salen de sus tumbas todavía frescas. Uno de ellos, en figuración admirable, domina el grupo y mira con estupor los soldados que acuchillan y las procesiones que desfilan. Y el artista pone en la boca descarnada de estos mártires de la libertad esta amarga

quista). ¿Qué clase de hombre era el autor de la *Rue Trasnonain* y del *Ventre législatif*? El alegre conspirador de Jeanron nos ha transmitido un excelente retrato de su joven y célebre amigo. La cara era imberbe y colorada, resplandeciente de salud. Bajo las cejas bien pobladas, que más tarde serán malezosas, los ojos tienen una mirada escudriñadora y penetrante muy singular.



H. DAUMIER: *El sirgador.*

moraleja, que bien podría ser la de la mayor parte de las revoluciones: *¡Y es para esto para lo que nos hemos hecho matar!*

III

¿Qué clase de hombre era en realidad este polemista furibundo, este caricaturista feroz, este arrebatado republicano? (Ya se sabe que hacia 1835 la palabra *republicano* era aproximadamente algo tan amenazante para las almas plácidas como es en nuestros días la de *anar-*

La barbilla obstinada y la boca carnosa; la nariz es ligeramente arremangada y al acecho. Una simpática fisonomía, en fin, a la vez fuerte y fina de tipo bien plebeyo y bien francés.

Este hombre, de ordinario torpe y tímido ante los extraños, deja expansionar entre sus amigos esta jovialidad algo pueril que hemos admirado en los últimos supervivientes de esta generación de los "enfants du siècle", descrita por Musset en colores tan sombríos. Al principio de una comida íntima, Daumier tiene ten-

dencia a buscar sus palabras, que pronto será incómoda; pero un dedo de vino bastará para desligarle la lengua entre la pera y el queso, y entonces no solamente bromea con holgura y charla con vivacidad, sino que tampoco detesta el "lanzar" una *chansonette* de Béranger o de Emil Debraux, pimentada con una punta de acento marsellés.

Pero lo que caracteriza sobre todo a Daumier, lo que nunca se alterará en él, es la tenacidad de sus convicciones, la sana bondad del corazón. ¡Hermosa y extraordinaria generación era aquella, que además de dar a la escuela francesa tantas obras maestras, nos ha legado la memoria de vidas tan desinteresadas, tan verdaderamente buenas, como las de un Corot, de un Teodoro Rousseau, de un Daubigny, de un Daumier!

Las relaciones que Daumier estableció, en 1828 (probablemente en casa de Suisse, célebre modelo que tenía una academia por la que desfiló toda la juventud del tiempo), con Préault, Diaz Jeanron, Paul Huet, Cabat, no habían sino de consolidarse durante los años de lucha. Ya hemos visto cómo Jeanron hizo el retrato de Honoré. En cuanto a Auguste Préault, cuando después de indignas maniobras académicas su famoso grupo *Les Parias* fué rechazado del Salon, tuvo, por lo menos, el consuelo de ver cómo Daumier lo reproducía magníficamente y lo popularizaba por medio de la difusión litográfica. El primer ensayo que hizo, que fué un bajorrelieve de yeso representando *Un joven comediante romano degollado por dos esclavos*, fechado en 1830, se lo regaló a su querido Honorio. Este gran escultor desconocido valía más que la reputación que se le concedía de *homme d'esprit*.

Además de las sesiones en casa de Suisse, todos estos jóvenes se reunían en un local común, especie de improvisada academia. Este local era el *bureau des nourrices*, de la calle Saint-Denis. Abandonado hacía mucho tiempo por las amas, se transformó en un taller en el que se trabajaba libremente. Entre cada dos sesiones, las charlas se engarzaban. Se juzgaba sin

piedad a los pontífices de la Escuela Clásica: Huet vilipendiaba a Bidaut y a Bourgeois; Préault modelaba caricaturescamente el perfil del padre Etex; Jeanron citaba pasajes del *Vasari* o bien explicaba su actuación en el *ordre des choses*.

Estos grandes artistas empezaban por pintar muestras de tiendas, como los maestros del siglo xv. La señal de una comadrona ejecutada en colaboración con Jeanron proporcionó a Daumier sus primeros cincuenta francos, que fué lo que le costó la paleta. Desgraciadamente, esta insignia no se ha encontrado nunca.

¡La pintura! Esta debía ser justamente la perpetua obsesión de Daumier. Pintar, poder expresar por el color su visión poderosa. ¿Por qué tenía que arrastrar del carretón toda su vida, como él decía? ¿Por qué tenía que litografiar para vivir? ¡Qué mal servicio le había hecho Ramelet, cuando le puso entre los dedos este fácil ganapán del lápiz gordo!

¡Cuántas veces le embargaba esta melancolía! Al comenzar el Segundo Imperio, Etienne Carjat pidió a Pothey, un grabador en madera que colaboraba en el *Monde Illustré*, que le presentara a Daumier. El maestro apartó con el objeto de examinar los ensayos del dibujante, la litografía que estaba acabando para *Charivari*, y decía: "No está mal, no está mal... Pero ¿por qué diablos siendo usted joven como es hace usted caricaturas?" Entonces, como Carjat demostrase su sorpresa al oír hablar a Daumier de este modo, éste, moviendo la cabeza, respondió con tristeza: "¡Yo, vea usted, hará pronto treinta años que cada vez creo que hago la última!" Esto no obstante para que el más grande entre los pintores del xix, Delacroix, le rindiera un homenaje brillante. Delacroix, ordinariamente tan reservado, no se contentó con escribirle, como en esta carta que conserva la familia Geoffroy-Dechaume: "No hay ninguna persona que yo estime y admire tanto como a usted." Este intelectual delicado, este gran corazón inquieto, autor de los *Massacres de Sio*, no desdeñaba el ponerse a la escuela del caricaturista; Delacroix empleó frecuentemente sus

horas libres en copiar dibujos de Daumier, estas escenas de bañistas en las que la anatomía humana se halla interpretada de un modo tan curioso... Fué hacia 1846 y en ocasión de instalarse en la casa número 9 del Quai d'Anjou, cuando Daumier se relacionó particularmente con Delacroix, así como con Corot, Daubigny, Jules Dupré, Trimolet, Steinheil, Eugène Lavieille, Barye y Geoffroy-Dechaume.

Era esta la Edad de Oro para la colonia artística de la Isla Saint-Louis. El barrio solitario con sus calles llenas de bellas fachadas, con los balcones de hierro forjado, y estas perspectivas viejas, estos brazos del Sena tranquilos como canales, este estupendo recogimiento majestuoso y aburrido de este rincón de París, todo contribuía a atraer a los artistas y a los escritores, a todos aquellos que para crear necesitan reposo, silencio y ensueño. En el número 13 del Quai d'Anjou vivían entonces juntos Daubigny, el caricaturista Trimolet, que era también un pintor de talento; Geoffroy-Dechaume y Steinheil, que era escultor y pintor vidriero; los tres colaboraban pacientemente en la restauración de nuestras catedrales. En el hotel Lauzun se albergaban Teófilo Gautier y Baudelaire, y también se hallaba en este hotel el célebre club de los Haschischins, descrito pintorescamente en el prólogo de *Fleurs du Mal*, y en el cual se inspiró Daumier para una plancha de la serie *Beaux jours de la vie*. No es raro que uno de los dos fundadores de Haschischins se parezca extrañamente a Baudelaire: —*Oh, qué placer oriental empiezo a experimentar...*, dice; *me parece que estoy trotando sobre un camello...* Y el otro contesta: —*Y a mí me hace el efecto como si me dieran de bastonazos*. Corot, Delacroix, Teodore Rousseau y Jules Dupré venían frecuentemente a visitar a los *colonos* de la Isla Saint-Louis, donde además de los citados vivían también Antonin Moine, Feuchères, Antigna, Bilotte, Wagrez, Norblin, Roger de Beauvoir y el elegante y jocoso Boissard, que vivió en el hotel Lambert antes de instalarse en casa de Lauzan, este Boissard que era el amante de la soberbia judía Maryx, cuya venusidad

vació Geoffroy-Dechaume, este Boissard que se divertía en dar títulos para las caricaturas a Daumier.

El cuarto de Daumier en el número 9 era muy modestito. Debajo reinaba un inmenso granero que a los ojos del propietario no tenía ningún valor, pues en este barrio noble y desierto el terreno no valía casi nada. El artista no tuvo más que hacer que tabicar este granero, abrirle un largo agujero en el que adaptar una vidriera, para convertirlo en un taller grande y espléndido al que ponía en comunicación con sus habitaciones por medio de una elegante escalera. Esta transformación había puesto estupefacto al propietario, cogido como un pobre diablo que hubiera dado oro contante y sonante en lugar de hojas secas. Esto de que él no hubiera sabido sacarle ningún lucro a este local en que ahora veía magníficamente instalado al artista, era una idea a la cual no se podía acostumbrar; desgraciadamente, el contrato estaba bien en regla. Pero este infortunado no cedía en su empeño; de tarde en tarde, subía a casa de Daumier, y después de rascarse la cabeza, le decía con dulzura insinuante: —Entonces, ¿usted no permitiría un pequeño aumento? —No, contestaba el artista, con más dulzura todavía; no me gustan precios tan altos.

... Es imposible figurarse un lugar menos lujoso, más severamente desnudo, en que el *bibelot* se hallase más cuidadosamente proscrito, que este espléndido taller. Sobre los muros pintados al óleo, de gris claro de un tono muy dulce, no había nada colgado, a no ser una litografía sin encuadrar representando *Les Parias*, de Préault. Una estufa cuadrada, negra, de palastro barnizado, algunos asientos bajos arrimados a la pared y carpetas llenas, desbordantes de dibujos que ya no podían cerrarse. He aquí todo lo que se veía en este gran taller claro y alegre, además de la mesita en que Daumier trabaja en sus piedras."

En este ambiente apacible del Quai d'Anjou es donde Daumier instaló el 16 de Abril de 1846 a María-Alejandra Dassy, costurera de veinticuatro años de edad, que vivía antes en casa

de sus padres en el número 6 del Pourtour de Saint-Gervais, y con la que se había casado aquella misma mañana en la alcaldía del distrito noveno, en presencia de sus testigos: María Augusta Soubeyrau, empleada; Anic, empleada; Etme Dácie, escritor, y Philippe-Bernard-Léon, pintor.

El cantor de las *Vigilias poéticas* ya no vivía para poder bendecir a la novia de su hijo; pero la excelente Madame Jean-Baptiste Daumier, que habitaba entonces en la calle del Arbre Sec, número 8, animó la ceremonia con su característica petulancia meridional. Tenía el caricaturista en aquel momento treinta y ocho años, y no veintiséis como se ha pretendido erróneamente fijando la fecha del matrimonio en el año 1834. Habiendo nacido la futura Madame Daumier el 22 de Febrero de 1822, hubiera tenido entonces ¡tan solamente doce años! En las horas sombrías su estimación, su respeto y la veneración por el pobre gran hombre, al cual tuvo la reconfor-tación de ver elevarse hacia la gloria, no decayeron. Era ella físicamente grande, tenía los labios fuertes y el cutis colorado, los ojos expresivos. No conocemos ningún retrato suyo, pero su silueta aparece en infinidad de composiciones de Daumier.

La unión de Honorio y Alejandra es como la vida de los pueblos felices: no tiene historia. Sin duda la carga de una familia, por modesta que ésta fuese, debía contrariar todavía más la ardiente vocación de Daumier por la pintura... Pero no es tampoco menos verdad que si la *charrette* se volvía de pronto más dura, para arrastrarla había empero también dos valientes manos más, para llevarla lejos de los atolladeros. Buena ama de casa, y mujer de *esprit*, Madame Daumier dejaba en libertad completa a su noctámbulo marido: Daumier se retiraba siempre muy tarde y se levantaba muy tarde también; iba frecuentemente después de la cena a charlar de literatura, de arte y de política, a casa de sus vecinos del número 13 ó del 17. No hacía todavía dos años de casado, cuando Chaupfleury le encontraba en las veladas del Hotel Pimodan: "Yo habría podido mostraros al cari-

caturista bajando de su taller a los salones suntuosos del Hotel Pimodan, donde alrededor de 1848 se reunían la mayoría de los artistas de la Isla Saint-Louis para oír los cuartetos de los grandes maestros de Alemania. Algunas veces se perfilaba en los cristales la cara melancólica de Delacroix, y allí yo he sido testigo de la simpatía del pintor del *Faust* por el autor de *L'histoire ancienne*."

M. Arsène Alexandre nos ha contado en un cuadro emocionante cómo se conocieron Honoré Daumier y Jules Michelet, un buen día de 1851: "El artista modelaba este día una estatuilla cuya idea le excitaba. Un visitante entra rápidamente, pregunta con voz ahogada: —¿Es usted Daumier?, y cae de rodillas delante del caricaturista. Grandes gestos, grandes palabras; Daumier puede al fin levantar a su visitante; los dos hablan entonces, acercando sus esperanzas y sus odios. Heles aquí ya a Daumier y a Michelet unidos por una profunda amistad. La mirada de Michelet se dirige entonces a la obra interrumpida, lanza un grito de entusiasmo: —¡Ah! ¡Ha tocado usted en el centro al enemigo! He aquí la idea bonapartista pilorizada por usted eternamente."

Esta figura era *El Ratapoil*, que con el bigote garabatesco, la barba en punta, la levita azotando los delgados jarretes, sintetiza maravillosamente el agente bonapartista, medio oficial, medio policía, que recorría por aquel entonces Francia, recalentando la llama napoleónica y preparando a palos el plebiscito.

Esta maqueta tuvo una divertida odisea bajo el Segundo Imperio. Envuelta de tela o de paja, Madame Daumier, temiendo las pesquisas, la cambiaba continuamente de sitio. Tan pronto estaba en el granero como en un cofre de madera; en fin, en el refugio donde Heliogáballo encontró la muerte, *Ratapoil* conservó la vida.

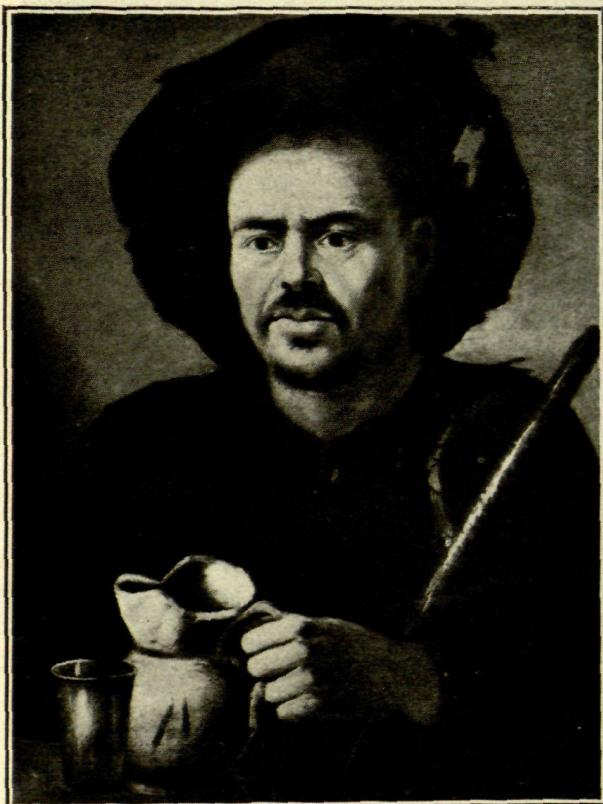
Era tan grande la amistad de Michelet por Daumier, que hubo que llegar hasta la colaboración. Los títulos de Daumier compuestos por Michelet, ¡qué cosa más curiosa debía ser esto!

(Continuará.)

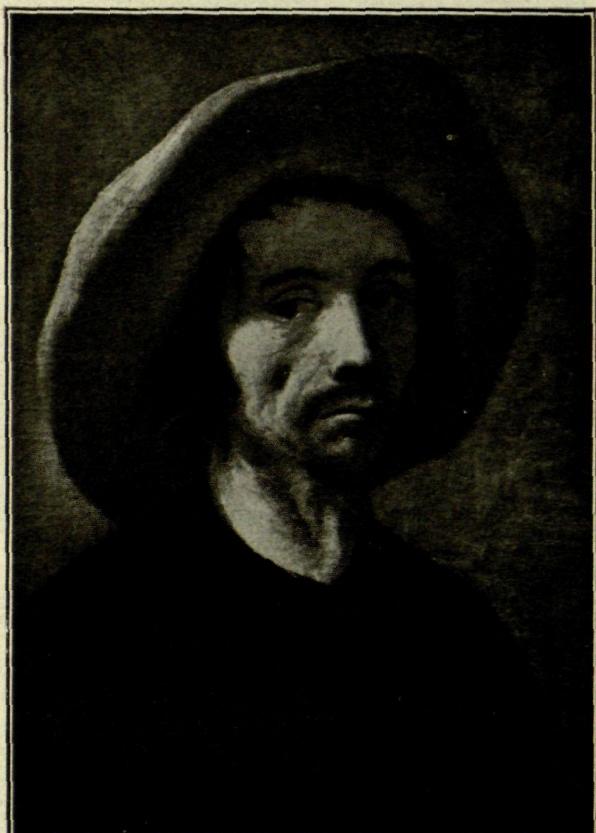
OBRAS DE ARTE ESPAÑOL EN EL EXTRANJERO

POR AUGUST L. MAYER

Un cuadro que podemos llamar *La Sagrada Familia de la paloma*, firmado y fechado el año 1613, es obra muy característica de Luis Tristán, de gran importancia para la historia del Arte en general, y muy especialmente para el estudio del desarrollo de la Pintura española, ya que, a la influencia caravaggiesca (jaun permanece inédito el interesante tema del "caravaggismo español"!), únese una mezcla típicamente española de observaciones naturalistas, con reminiscencias y aspectos del Renacimiento italiano, principalmente en la figura del Niño Jesús. La comparación de esta obra con algunas com-



ANTONIO PUGA: *Un Bebedor*. (Propiedad particular. París.)



ANTONIO PUGA: *Cabeza de Hombre*. (Col. particular sueca.)

posiciones de Zurbarán y de Murillo, resulta ciertamente interesante.

Del madrileño Antonio Puga, imitador de Velázquez en sus bodegones, publicamos hoy la figura de medio cuerpo de un bebedor, obra buena, que ofrece gran parentesco con el cuadro del mismo autor, *La taberna*, que hemos dado a conocer en ARTE ESPAÑOL (1), obras ambas propiedad de un anticuario de París.

Con menos seguridad atribuimos a Puga dos cuadros más: una cabeza de hombre tocado con amplio sombrero, obra perteneciente a una

(1) Número del 4.º trimestre 1930.



LUIS TRISTÁN: *La Sagrada Familia de la Paloma.* (Col. del Conde Contini-Bonacossi. Florencia.)

colección sueca, y *Muchacho comiendo uvas*, cuadro aparecido hace tiempo en el mercado de arte londinense, atribuído a Velázquez.

Esta segunda obra parece original y no copia

emos. Lleva la firma *LV^s CA¹* (la última letra no es clara). Sin duda, esta obra está emparentada con la pintura de Puga, y parece que su autor es artista de la escuela madrileña, aun



ANTONIO PUGA: *Muchacho comiendo uvas.* (Col. particular. Londres.)

de cuadros perdidos de Velázquez o Murillo. El estilo y la técnica corresponden poco más o menos alrededor de los años 1650-1660 y, por tanto, dentro de época de actividad artística de Puga.

Finalmente, publicamos la fotografía de un cuadro firmado, cuyo actual paradero descono-



ESCUELA DE MADRID: *Vendedor popular.*

cuando no nos ha sido posible identificar la firma con pintor conocido. Ciento que quién quiera que sea el autor no es artista de primera fila, mas esta obra interesa desde varios puntos de vista, uno de ellos el de la historia de la Cerámica española.

UN PINTOR DE ITALIA Y DE HOY

POR EUGENIO D'ORS

LA empresa conducente a un conocimiento directo por España de las maravillas del Arte portugués está en camino. La Sociedad Española de los Amigos del Arte la ha hecho suya. Hoy quisiéramos iniciar una acción paralela, relativa a la posibilidad de que a nosotros se acerque una muestra escogida de la pintura italiana contemporánea. Esta pintura, novedad interesantísima hoy en el mundo del Arte y en el de la sensibilidad, será en un inmediato mañana, como lo ha sido la pintura italiana del Renacimiento, un ejemplo magistral y canónico. A nadie importa más que a nuestros jóvenes artistas beber en esta fuente, que lo es de salud y dignidad clásica.

A falta de un estudio de conjunto —que acaso no tardemos en emprender—, para dar paridad en las columnas de nuestra Revista a la síntesis, en ellas inserta, de la gran lección lusitana, vaya hoy un estudio monográfico sobre el artista que acaso más que nadie representa, en el concurso del mundo y en la Italia actual, el punto central entre las diferentes tendencias de renovación aludidas. La obra de un Carlo Carra se halla todavía dominada en parte por las del cercano ayer, por la vocación sensual y empírica del impresionismo. En Giorgio de Chirico, la reacción racionalista pasa de la medida ya y la inteligencia se vuelve sarcástica. Mario Tozzi es claro, moderado, arquetípico. ¿Quién mejor que él representará, a la vez, lo muy moderno y lo muy italiano?

I

Por primera vez me he enfrentado con la pintura de Mario Tozzi en una exposición de Darmstadt. Era una exposición bastante singular y cuyo objeto la excluía del tipo corriente. Ostentaba como título *"Der schoene Mensch"* y se componía casi exclusivamente de representaciones del cuerpo humano desnudo. Su tema único —me figuro que por primera vez en el mundo artístico moderno— era la rebusca y logro, por medio de la pintura y de la escultura, de la perfección formal en el tipo del hombre o de la mujer. Situada en un barrio de artistas, el *Mathildehohe*, especie de beguinaje tranquilo, cerca de la Capilla rusa, en medio de la graciosa ciudad tan atrayentemente sen-

cilla, tan simpática al espíritu y que hoy posee, entre otros títulos, el de abrigar la "Escuela de la Sabiduría", del profeta Keyserling, —o lo que de ella quede a estas horas,— la exposición de Darmstadt presentaba más de un aspecto digno de reflexión para el amigo de escuchar las palpitaciones de los tiempos.

En primer término, la reacción por ella significada. ¿Quién no advierte en el arte y en la sensibilidad contemporáneos un sentido de regreso hacia el ideal de la belleza normativa, de la Belleza, tal como preceptivas y estéticas la definieron ayer? Lejos del mismo, el arte romántico, o teñido de romanticismo, se ha sentido atraído siempre de preferencia hacia la categoría que aquellos mismos tratadistas llamaron "lo feo sublime". Fué ese atractivo, justamente, una de las características del *"Sturm und Drang"*. Más tarde, el naturalismo, con su ilusoria persecución de lo real, afectó indiferencia completa por la perfección figurativa del objeto; más bien adoptó cierta posesión de menosprecio y desconfianza frente a esta misma perfección. Un paso más, y el subjetivismo impresionista, demasiado nervioso, careció de tiempo para pensar en las normas y en la regularidad. Finalmente, y para colmo, la audacia de los vanguardistas parece haberse dado la anárquica misión de convertir toda expresión en violenta caricatura —como ocurre con el expresionismo—, o de prescindir absolutamente de aquella, cayendo, en la rebusca de lo abstracto y de lo puro, en lo que puede haber de más hostil a la expresión; es decir, en el cubismo.

Pero confesemos que ya la navegación de la humanidad ha dejado trás de sí el Cabo de las Tormentas romántico. Ya nos parece oír un

grito gozoso y triunfante, el del vigía de nuestro corazón, que anuncia: "¡Tierra de belleza al horizonte!..." De esa tierra, sin duda, la exposición de Darmstadt se nos ofreció como uno de los primeros puertos. Puerto pequeño, sin duda, de limpieza dudosa y que no presentaba todavía demasiada seguridad; expuesto por un lado como estaba a las mismas inquietudes marineras que acabábamos de vencer; pero representando, de todos modos, el símbolo de un comienzo en la serie de escalas que íbamos a recorrer, camino del paraíso reconquistado de la Belleza. De ese itinerario, por otra parte, los organizadores de la Exposición habían querido adelantarnos una especie de prospecto. Adelantarnos o recordarnos, porque la verdad es que muchos de los documentos en él reunidos eran bastante antiguos. Con los mismos se había compuesto una especie de introducción al Catálogo. Contenía esta introducción cierto número de artículos

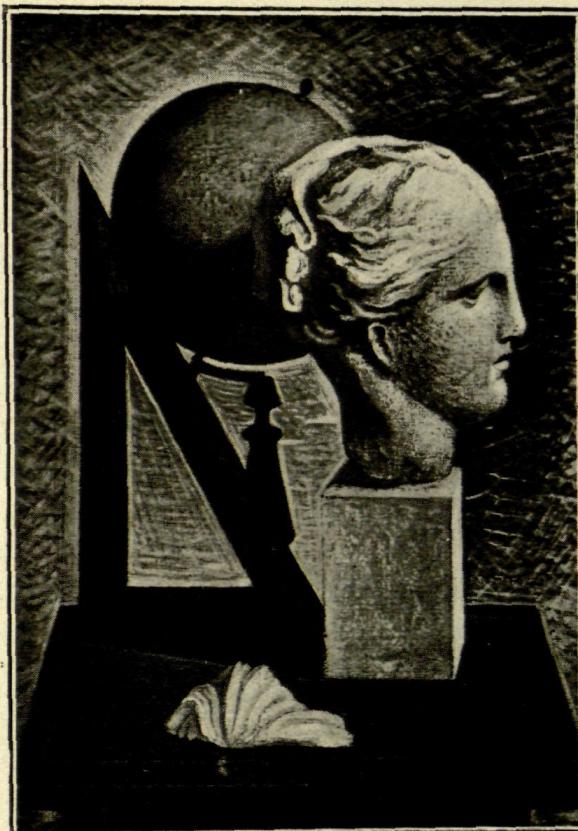
y un repertorio sabio de los análisis y los cánones más famosos, propuestos por preceptistas de todas las épocas acerca de las condiciones exigidas para la perfección en las proporciones del cuerpo humano. Artistas, escritores, filósofos, psicólogos y hasta gimnastas colaboraban en dicho repertorio. Extractos de las obras de Hans Suren, cuyo interés sobrepasa los límites de lo deportivo, figuraban, por ejemplo, en la colección; a su lado, fragmentos sacados de la deliciosa enseñanza del Firenzuola, autor de aquel *"Tratato della belleza delle donne"*, tan minuciosa y graciosamente exigente en punto a medidas y detalles de los ojos o las

manos, de los senos o la nariz. Goethe —que no podía faltar aquí—, el Dante, Rafael, Alberto Durero, Hutcheson Runge, Meengs, Rodin, aportaban sucesivamente sus definiciones y sus mensuraciones a tan singular catálogo; en ciertos casos, estos cálculos llevaban a la preceptuación de un canon supremo y único, de un arquetipo ideal absoluto: así el canon llamado "Egipcio",

publicado en 1683 por Audrán, o el del grande Leon-Bautista Alberti, que fué, como es sabido, tan formidable arquitecto como cumplido atleta. Y también en este capítulo tiene su aplicación la "Regla de Oro": la de Policleto era estudiada, a principios del XIX, por J. G. Schadow. Venerables estudios, según puede verse; estudios eternos, nuevamente traídos a honor. Aparte del catálogo de Darmstadt y después del mismo se han proseguido, entre nosotros, con éxito. Nosotros mismos hemos puesto en el asunto algún interés. El público francés ha conocido por su parte directamente

o por traducción, los de Theodore Cook y de Matila Ghyka.

Más instructivo todavía que la lectura de los documentos reunidos en el catálogo de Darmstadt acerca de las nuevas orientaciones del gusto en lo relativo a lo bello canónico era para el observador la consideración de uno de los aspectos del vivir artístico contemporáneo, a que justamente podía prestarse la ocasión del paseo por las ciudades alemanas que a ésta nos condujo. Los puestos de periódicos llaman ya la atención del turista en Alemania, desde las estaciones del ferrocarril; después, la asaltan a cada rincón de las calles: los públicos germánicos son enormes

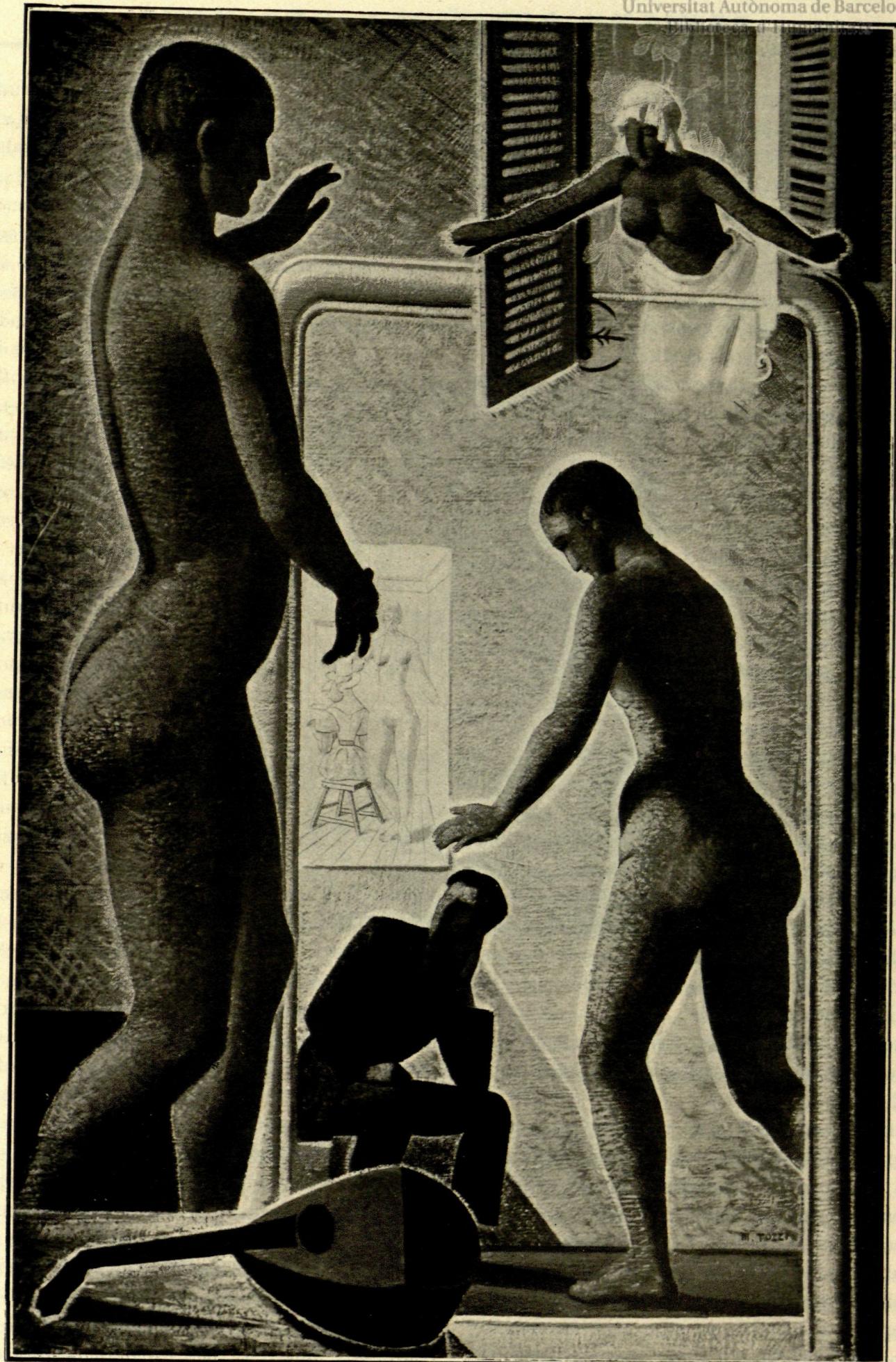


MARIO TOZZI: *Venus*.

devoradores de prensa. Ahora bien; entre esa prensa, y por los mismos parajes, ninguna había sido más vivaz ni mejor asistida por el espíritu artístico, por la originalidad y novedad, por la fuerza capaz de herir las retinas y de suscitar las escuelas, que la prensa satírica. Ha habido, en aquel país, positivamente, una época del *Simplicissimus*; ha habido una Alemania del *Jugend*, tan dominante de las visualidades de la hora, que al estilo dentro de ellas amanecido entonces se le llamaba "*Jugendstil*". Los jóvenes de principios del siglo, ¿dónde, mejor que en estas caricaturas, buscaron inspiración de modernidad, espiritualidad independiente? Ello, además, no era fenómeno exclusivamente germánico. En París —*Le Rire*, *L'Asiette au Beurre* levantarán, al decir nosotros eso, en muchas memorias, pretéritas imágenes desenfadadas y policromas—, ocurría lo propio; en París y en todo el mundo. La hora era propicia a la caricatura; porque la hora, vuelta de espaldas a la belleza canónica, se engolosinaba y se embriagaba de expresión... Pues bien; hoy —en todo el mundo también, no sólo en Alemania— la prensa satírica ha decaído. Apenas si hay caricaturistas ya; los que sobreviven suelen ser de gusto dudoso, de manera atrasada. A ningún joven de mil novecientos treinta y tantos se le ocurriría buscar, entre las supervivencias de los periódicos de este linaje, inspiración de novedad ni tónicas de estilo. En cambio —siguiendo la ley que hace que, en las distintas épocas, el cultivo artístico de la expresión esté en razón inversa del interés por lo bello puro, y aun por *lo bonito* (y quizá no fué otra, antaño, la razón que separaba y oponía diametralmente el arte italiano y el de los Países Bajos)—, el lugar que, en la afición pública ha dejado vacío la prensa satírica, hoy lo ocupa, forzoso es reconocerlo, la prensa de *fashion*. Periódicos de modas, periódicos de elegancias, periódicos de deporte y de cinema nos restriegan constantemente por los ojos, una versión, frívola sin duda y a veces chabacana, pero significativa después de todo por su exclusivismo, de la belleza ideal, de lo lindo y elegante, de un culto

a la formal perfección, cuyas manifestaciones, no por ser vulgares dejan de ser imperiosas. Y aquí sí, que la sensibilidad aprende un estilo; aquí sí, que las jóvenes curiosidades sufren una influencia que se verterá inmediatamente a su obra entera. Un mozo de mil novecientos treinta y tantos difiere de otro de mil novecientos y tantos, en que la vocación de aquél tiende la hermosura, tanto como la de éste pudo tender el carácter o a la expresión.

Sin embargo, el año 28, ocasión de la manifestación de Darmstadt a que me refiero, esta vocación de los jóvenes todavía la revelaban imperfectamente los artistas. A pesar de la preocupación mostrada por los organizadores, a pesar del título del concurso, a pesar de la documentación del catálogo, entre los pintores y escultores allí reunidos, todavía la expresión y el carácter, todavía el apetito de deformación, todavía el gusto romántico por "lo feo sublime" parecían dominar. Mucho expresionismo, más de una continuación de impresionismo, allí se mostraba; mucha fealdad dinámica, patética y mórbida. Ni ¿cómo se podía esperar que algunos artistas hijos, de países cuya gloria ha sido adulada como un fenómeno de "carácter", que un Marc Chagall, un Alexandre Archipenko, un Pablo Gargallo, renunciaran tan pronto a dar lo que por tanto tiempo se les ha pedido con predilección? Ya era maravilla que hubiese allí españoles —como José de Togores, como Pedro Pruna, como el escultor Manolo Hugué—, que llegasen a ponerse en camino de la belleza, sustrayéndose a la tentación del elemento pintoresco local. Pero al completo apartamiento de lo impuro, pocos llegaban. Quizá en nuestro recuerdo se destaque únicamente dos nombres —dos nombres de artistas dignos del momento de historia de la cultura revelado por el título "*der schoene Mensch*" y por el espíritu del concurso—. El uno era el del escultor Maillol; el otro, el del pintor Mario Tozzi. Y, todavía, desde el punto de vista de la belleza canónica, Mario Tozzi es evidentemente más propicio a nuestras revistas actuales que Maillol; porque subsiste en la sensualidad de éste un elemento de



MARIO TOZZI: *Personajes en casa del autor.*

expresión, de carácter, del cual Tozzi ya se presenta libertado, casi del todo... Desde la ocasión que decimos, hemos aprendido a ver en el joven artista italiano una de las expresiones más depuradas de la vocación colectiva actual.

II

Hacia el fin de la primera década del presente siglo, M. René Berthelot profesaba en París y en Sorbona un curso libre, bajo el título "Un pragmatismo utilitario", que se veía muy concurrido. Tratábase en este curso de estudiar — digámoslo claramente: de combatir — la filosofía de Henri Bergson. El tema esencial consistía en poner de manifiesto los enlaces en cuya virtud cabe filiar las teorías del maestro del Colegio de Francia en las de ciertos románticos alemanes, Schelling sobre todo. Tan viva era la revisión, y su publicidad entre las gentes adquirió pronto tal carácter, que el ilustre pensador, por ello vejado, creyó oportuno contestar de algún modo. El modo, oblicuo aunque nobilísimo, cifróse en la publicación de un trabajo, por más de un concepto admirable, que hoy se puede encontrar en las colecciones de la *Revue de Metaphysique et de Morale*, para dilucidar dónde reside, en último término, la originalidad en filosofía. Los conceptos, los principios, las teorías de cada filósofo — viene a decir allí Bergson —, forman una especie de construcción o fábrica, entre cuyos elementos pueden y deben entrar materiales de origen diverso, a veces de ajena cantera, a veces de molde municionado, así como entrar en la fábrica de un edificio columnas cuya novedad de talla no importa, ornamentos de traza mil veces repetida. Lo que importa, en la obra de un filósofo, lo que importa en la obra de un pensador, no son esos detalles, sino una disposición general, un orden, un ritmo, que traducen una ley general, derivada de la existencia de una visión personal del mundo, de *una intuición central matriz*. Aquí, precisamente, en esta intuición, radica y aquí debe buscarse — aquí, y no en otra parte —, la *originalidad auténtica* de cada pensador ver-

dadero. Esto es *su creación*, su producto infungible, su lote, su mensaje. Quizá revelable en una página única, en una fórmula, en una palabra... Y, al hallazgo y proclamación de palabras, de *lemas*, se reducía, por cierto — permításenos este recuerdo personal —, una especie de fantasía mnemotécnica o de escolástico juego en que, confirmando la tesis de Bergson, hubimos de ejercitarnos con otros camaradas, cuando nuestros años mozos, y que intentaba reducir la complejidad de la historia entera de la filosofía a un proceso o desfile de grandes emblemas verbales, cada uno acoplado con el nombre de un máximo filósofo, y donde el simple enunciado "Idea viviente" representaba el pensar de Platón, y el lema "*Werden*" el de Hegel, con el mismo derecho y la misma plenitud que el cruce de dos rectas representa el Cristianismo todo, o la reunión de dos o tres colores, cuanto en un país se significa con el nombre de Patria.

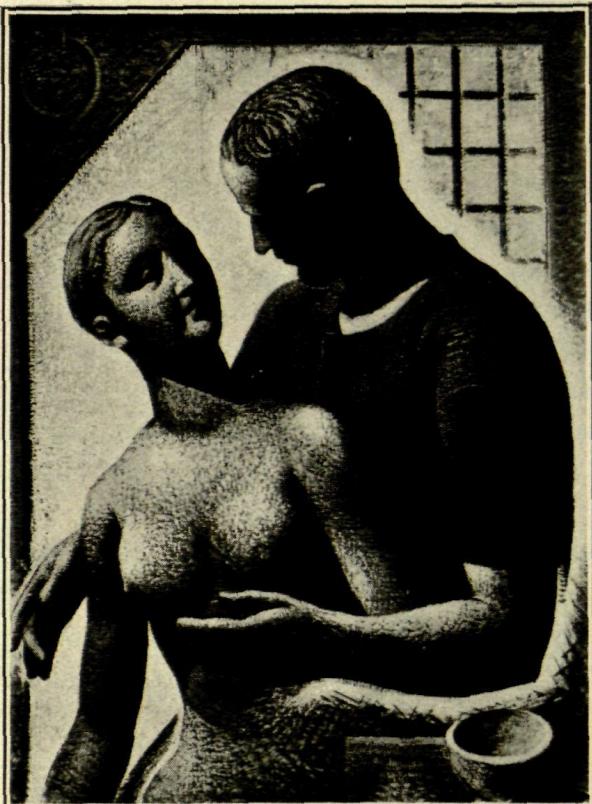
La aseveración bergsoniana que acabamos de recordar es genialmente justa; pero se nos antoja muy distante a poder ser considerada como exclusiva. No sólo al pensador, al filósofo, se aplica la verdad de que su aportación original y mensaje pueden reducirse a una intuición central y matriz, sino a todo creador espiritual — y quizás no estaríamos lejos de decir que a todo hombre, a toda vida humana, una vez sacada de la atonía protopasmática de los limbos —. Desde luego, a todos los grandes artistas. También la historia del arte, como la de la filosofía, puede reconstruirse esquemáticamente mediante un desfile o procesión de breves y simbólicos lemas, cada uno ostentado, en guisa de lábaro o bandera, por las sombras de aquellas benditas manos que se aplicaron a pintar o a esculpir. Sólo que para éstos, el emblema, a la vez que en una palabra, o mejor que en una palabra, puede traducirse en una imagen o visión. Cuando en nuestra mente se levanta el recuerdo de Miguel Ángel, vemos así inmediatamente mancharse la pantalla de nuestra imaginación con el esbozo de un atleta torturado, amarrado, con los músculos tensos: "el crispado Dolor del Fuerte" sería la divisa

de Miguel Angel. A esta imagen sustituye, cuando a este nombre sucede el de Tiziano, el de una rubia mujer desnuda, tendida en pereza e impávida beatitud; vemos su cuerpo, como si estuviese iluminado por dentro, transparente así una lámpara de alabastro; ángeles y deidades, paganismo y evangelio, leyenda y realidad, historia y retratos, fauna y flora, construcciones y celajes, martirios y apoteosis, volúmenes y colores, todas las formas y todos los lujos rodean a esta diosa; pero, presididos por ella, todos gravitan hacia ella, punto central de la mira del creador, clave de su entera concepción del mundo. Mas, si en Tiziano, esta visión es única, en Rubens, al contrario, parece necesariamente plural; si la intuición central del maestro de Venecia ofrece, en medio inclusive de la representación de Bacanales, cierto jerárquico monogamismo: ¿qué sensibilidad desvelada, qué sensualidad lúcida no adivina, en contraste, que el ensueño que obsede a Rubens florece en lo promiscuo y tiene como *leit-motiv* un harén... El de Rembrandt, ya menos humano figurativamente, ya más fundido en una atmósfera o paisaje, es el de un sótano penumbroso, atravesado por un rayo lívido de luz. Con Goya, a la vez que volvemos a la figura humana, descendemos más abajo que el sótano, nos acercamos al centro de la Tierra, a los infiernos; la intuición central y matriz que preside toda la obra de Goya se llama así: la Bruja. La Bruja, hacia cuya aparición gravitan, no sólo las composiciones fantásticas, sino los mismos retratos, no sólo las imágenes de mujer, sino las de hom-

bre, no sólo la figuración de unos monstruos, sino la figuración de las piedras, no sólo los cuerpos repugnantes, sino hasta los más bonitos y apetecibles. Y, en cuanto el emblema verbal de Goya, él mismo cuidó de formularlo: su famosísimo "El sueño de la razón engendra monstruos", nos da, en cifra felicísima, el doble secreto de su complacencia en las sombras y de su vocación por las luces. Pero, si no tan explícito y declarado y autorizado como en el caso de Goya, en el de cada artista existe un guarismo así, que se puede desentrañar, que nos da el signo de un espíritu, su mensaje, su "santo y seña". No sólo en los filósofos es cosa indudable que una íntima *Weltanschauung* única decida el sentido de toda la producción, le dé una disposición general, un orden y un ritmo, y lo que, en el lenguaje bárbaramente manchado de fisiología de hace cien años, se llamaba "un temperamento".

La *Weltanschauung*, su intuición central y

matriz, nos aparecen decididas por una vocación singular de belleza pura. Entendemos ahora Belleza en el más canónico de los sentidos, en el más tradicional, en el de los tratados primeros de Estética, en el de las academias y los preceptistas; no tardaremos en ver qué salvadades, diferencias de matiz, hay que traer, si se aspira a la exactitud, a esta primera indicación orientadora. Mario Tozzi ha hecho siempre presidir su obra entera por un ideal estético en que las palabras "bello", "feo", tienen un objetivo valor. Aquí, de este lado, lo bello, que debe buscarse; allí, del otro lado, lo feo, de que debe huirse, o al cual, mejor aún, con-



MARIO TOZZI: *El sol en la cárcel*.

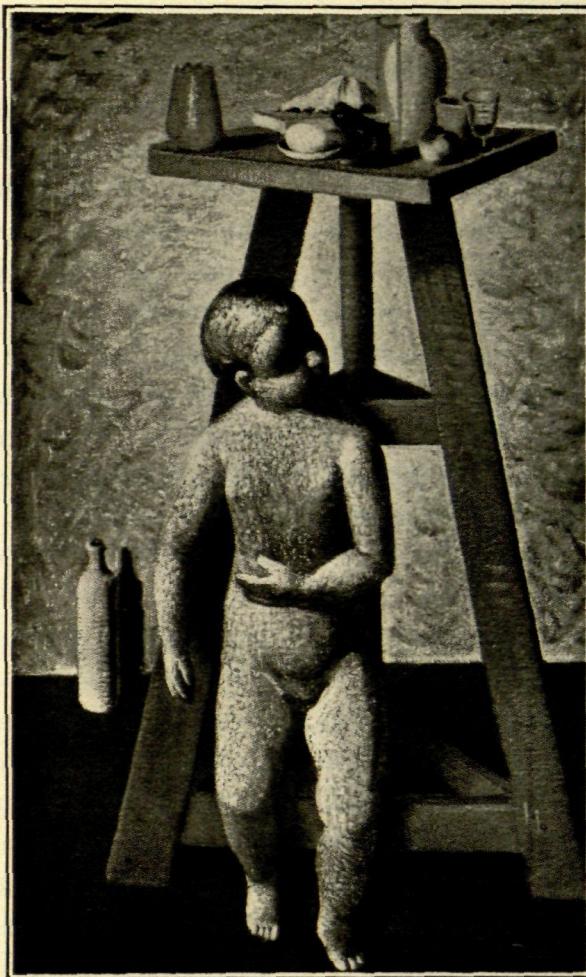
viene dar la espalda. Vuelto de espaldas a la fealdad, es decir, vuelto a la vez de espaldas a la vulgaridad y a la expresión y al carácter y a la agitación y — si tanto os empeñáis en arrancarme — a la vida, ha trabajado siempre Mario Tozzi. Su revelación a nuestros ojos en una exposición de Darmstadt consagrada al "schoene Mensch", no era fortuita o, si lo fué, no era insignificante. Inmediatamente nuestra crítica dió al hecho valor de símbolo. Nadie, entre los expositores del concurso, estaba en posesión de más derecho de encontrarse allí, de tener allí lugar de honor, que el joven novecentista italiano. Porque — cada cual tiene sus limitaciones en sus virtudes —, nadie entre los artistas contemporáneos es más incapaz de caricatura, más incapaz de dar a sus obras carácter, de hacer a su pintura pintoresca, de lograr expresiones expresivas, de desordenar en el movimiento sus actitudes, de embriagarse en la vida, en fin. Hemos dicho, incapaz de caricatura: podríamos añadir tal vez: incapaz de retrato. Alguna vez, por veleidad, se ha encarado el artista con la tarea de realizar alguno, el del poeta Paul Claudel o el nuestro; inmediatamente, el designio se ha desviado; las asociaciones literarias han absorbido la reproducción anecdótica del original; el retrato de Claudel ha pasado a ser un "homenaje a Claudel", un jeroglífico, con una mujer llevando a cuestas una guitarra, sobre una carta geográfica que le sirve de fondo; nuestra figura, por su parte, ha empezado, desde los trabajos preparatorios del cuadro, a multiplicarse por tres; nuestras tres cabezas han empezado entre ellas, ungidas por un sacramento de belleza, el diálogo morfológico y metafísico... Lo que no hay, en ninguna de estas tres cabezas, ni en los símbolos del "homenaje a Claudel", es una mirada — ese elemento virulento, desordenador del mundo, ¡la mirada! (la mirada, predilección febriscente de Goya) —: como los estatuarios antiguos, Tozzi puede dejar los ojos desprovistos de pupila: De lo que dicen las pupilas, puede y debe pasarse la pura Belleza, que no es juego de intensidad, sino de eter-

nidad; y en esta consagración de eternidad coloca inmediatamente nuestro artista sus creaciones. En posición céntrica dentro del arte contemporáneo, centro inclusive de este mismo centro que es la nueva pintura de Italia, Mario Tozzi es el *artista pascual* por definición, aquel que, dentro de nuestra simbólica terminología, ha logrado más íntegramente y con más fácil perfección superar, por una parte, las tentaciones del Carnaval; por otra parte, los rigores y austeridades de la Cuaresma.

Nos hemos comprometido, con todo, a mayor precisión. El secreto de la intuición central y matriz que buscamos nos lo da el término Belleza, sí; pero sólo como lo que llaman los lógicos "término próximo": es necesario, para completar la definición, que encontremos "la última diferencia". Esta precisión debilitará, al mismo tiempo, la fuerza del término aquél: si la vocación de Mario Tozzi está puramente en la belleza, quizá no esté completamente en la belleza pura. Pensemos, para que nuestra investigación tome pie, en algo extremadamente conocido, pensemos en el sentido que puede tener la palabra "Belleza" en la obra de otro artista pascual, escultor éste, el gran mediterráneo Arístide Maillol, cuyo nombre citábamos ya. ¿Quién no ha advertido en ella, al lado de la presencia de un valor canónico, como el que pudo mover a los escultores griegos de la mejor época, la intervención de un sabroso elemento de sensualidad basta — refinada por el hecho mismo de estar de vuelta del refinamiento —, de un elemento catalán, diríamos — si los tópicos de la *Voelkerpsychologie* nos tentasen —, de un principio de ligera deformación, de relativa caricatura, de carácter inevitable, que hace especialmente sabrosa — sabrosa, es claro, por lo mismo que no es aséptica —, la iconografía del maestro de Banyuls? La subordinación de este elemento impuro permite afirmar todavía el clasicismo de tal obra; más diremos, lo asegura, lo nutre, impide que se anemie en la mecanización y en el molde, propio de aquellas degeneraciones, que tantas veces el clasicismo ha conocido, en el transcurso de la historia del arte. La visión

central y emblemática de Arístide Maillol es ciertamente, la de una diosa; pero la de una diosa que anda, como el Dios de Santa Teresa de Avila, entre pucheros; que no ha calzado sandalia, sino alpargata; que no habita el Olimpo, sino un rincón humilde en las playas del Rosellón; y, a quien de pisar estas playas y de pisarlas con la alpargata mencionada, se le han ensanchado plácenteramente los tobillos; a la vez que se volvía un poco pequeña y chaparra, quizá por llevar sobre la cabeza cargas de agua o cestas de pescado; que ha engordado en la maternidad y en el amor, en el trabajo y en la ociosidad, y cuya serenidad ya bordea, en lo impávido, los límites de la estupidez. Belleza campesina, belleza sumida en el pueblo, la del emblema figurativo de Arístide Maillol. La de Mario Tozzi, todavía se sume en algo más bajo y, consiguientemente, más hondo. La belleza de Mario Tozzi se sume, turbadoramente, *en la animalidad*. Si en la intuición del escultor hay algo de sainete, en la del pintor hay mucho de zoología. Zoológica, animal, caballar, esta cambreada gruta del modelo femenino de Tozzi, de su arquetipo constante; apartadas de la academia, orientadas a la biología, las prolongadas puntas de estos senos, que evocan la morfología de lo salvaje en el mismo cuadro de la morfología de lo divino y que introducen en el Olimpo contornos al modo de la Polinesia; bestial inclusive, en medio de su misma nobleza — ¿no se llama "noble bruto" al corcel? —, este

magnífico cuello de torre, geométrico por lo redondo; por lo musculoso, vital, que surge de las espaldas, no como el tallo de una flor, sino como el tronco de un árbol; llena de calor, además — de calor y de sudor, casi —, la calidez morena de la piel, su grano y textura, su mate dureza, donde lo italiano está ya a punto de verterse a lo gitano, a que el pintor da presencia con una simplicidad de medios admirable, surcando apenas la compacta monocromía por un leve enrejado de pinceladas lineales; inconscientes, por fin, tan inconsciente como sensible, nota propia igualmente de la vida animal, las actitudes, los elementos de drama, drama sordo y misterioso como el de un sueño, que rodean a esta figura capital en los cuales se baña. La mitológica Anfítrite; sale, sale enhiesta, entera, hasta el borde del pulgar del pie, de la sonrisa de espuma de las ondas; el mar la ha gestado, pero el mar la alumbra; se desprende de ella, dándola enteramente a la luz. El arquetipo de Tozzi, en medio de su perfección formal, nos aparece sumergida todavía en este mar, y la contemplamos a cierta claridad verdosa y oceanográfica. Lo inconsciente la cubre casi por entero aún. No es una Venus — nuestra visión crítica se va precisando —, es una Sirena.

MARIO TOZZI: *El genio de la escultura*.

III

Apenas escrita esta palabra, ya advertimos en la misma un como fulgor de revelación.

La Sirena, la mujer-ave, o — según el sentir más divulgado ha concluído por imponer, probablemente no sin razones profundas para ello— la mujer-pez, en la versión donde se identifican Sirenas con Nereidas, es uno de los escasos monstruos que, en la mitología griega, ha atravesado impunemente las horas clásicas, sobreviviendo a la primera, antiquísima y vencida promoción de la hora de los semidiósos — Enigmas, Hidras, Minotauros, desaforada ralea teratológica, vencida por el valor y el vigor de los Teseos y los Heracles, magníficos héroes que acaban por imponer en el ámbito de la Tierra y en el del cielo la primacía y casi la exclusividad del contorno figurativo humano—, y la otra promoción post-clásica, donde se infiltra ya el orientalismo y se inicia la decadencia, la promoción pánica de los últimos llegados al cortejo de Dionisios, deidades naturalistas y silvestres — Sátiros, Faunos, Ninfas, híbridos de reptil, como, según la leyenda, el mismo Alejandro —, monstruos de estilo decadente, barrocos otra vez, barrocos con vistas al alejandrínismo, si aquellos otros lo habían sido con vistas a la prehistoria... El exorcismo de la razón ática pudo triunfar de la turbación traída al ensueño por las confusiones de lo zoológico primitivo, de aquella paleontología de fábula, más inquietante cuando tenía por guarida lo amorfo y lo infinito, cuando dependía del misterioso mar: en el frontón del Partenón vemos así a Pallas Atenea vencer a Neptuno. Pero jamás se triunfa del todo. No demasiado lejos del santuario civil de Atenas, está, en el Cabo Sunion, el santuario marítimo de Neptuno, potencia arrinconada, pero que hubo de conservar su fuero de excepción. Las hijas de Neptuno, las Nereidas, fueron esclavizadas y quedaron al servicio de la Diva de los ojos cerúleos. Y ya es sabido que servir puede ser una manera de mandar; quien asiste, cautiva; obedece, enamora. Sobre estas Nereidas, contra su encanto delicioso y turbio, la Diva de los ojos cerúleos se vió obligada a un continuado ejercicio exorcizador; el conjuro de la Razón, con todo, al someter y encerrar a las Nereidas, no las mataba ni

las hacía olvidar. Ello es que el cortejo de estos monstruos encantadores acompañó, hasta en los momentos más culminantes del imperio de la Razón, hasta en las horas de la plasticidad poética y del pensamiento matemático, la teoría entera del Clasicismo. Pitágoras, en su isla, debió de confundirse más de una vez, en su cálculo de la música de las esferas, cuando llegaban a su oído las canciones de las criaturas del mar. Homero, para preservar al sensato Ulises de tan arriesgados prestigios, tuvo que amarrarle sólidamente al palo de la nave y hacer que sus hombres se tapasen con cera los oídos. Pero, aun así, los hombres veían. Aun así, Ulises veía y oía. Veían el extraño y bello cuerpo, humano y armonioso en la parte que emergía del agua; negro, pisciforme, ambiguo, escamoso, agitado, en la parte sumergida, revelada a medias a veces por la transparencia o en el salto. Oían el no entendido cantar, con algo de voz de ángel y algo de bramido de vaca. Mujer y Pez, Angel y Vaca, Meretriz y Diosa, Alga y Meteoro, la Sirena marina simbolizará siempre a nuestros ojos el paso y metamorfosis de lo más oscuro en lo bestial a lo más secreto en lo sobrehumano. Estos ojos verdes se iluminan con un fulgor de lucidez, que ya es sobreconsciencia, más que conciencia. Esta aceitosa grupa, esta cola repugnante se menean en la subconsciencia, en lo submarino, en el abismo de enturbiada luz y de sucia penumbra... Pero, mirad: la grupa de las Sirenas, escuchadas por Ulises, el sensato, el clásico, es la de la modelo de este clásico, de este sensato pintor, contemporáneo nuestro, Mario Tozzi. También él practica cotidianamente el rito de la Razón, el exorcismo de la Sirena, en nombre de la Virgen Atenas. Sólo que él, más valiente — o más clandestinamente enamorado — que Ulises, no se ha contentado con escuchar a la Sirena: se la ha llevado consigo. No se amarró él, la amarró a ella. Aquí la tiene, en un rincón de su estudio. Aquí la tiene, y la obra artística entera de Mario Tozzi huele a Sirena. Está presidida por la Sirena y, sin duda, en la figuración y símbolo de la Sirena cautiva, de la Sirena con-

tinuadamente exorcizada, encontraremos lo que buscábamos: la visión, la intuición central y matriz que da sentido a todo el mensaje del pintor.

Viénesenos ahora al recuerdo un maravilloso poema del egregio poeta portugués Eugenio de Castro. Titúlase "La Nereida de Haarlem", y se cuenta en él, bajo un lema extraído de un viejo libraco de P. N. de Aucourt e Padilha, "*Raridades da Natureza*", el caso de una Nereida pescada que, en la ciudad de Haarlem poseía, guardada en un lujoso salón de su palacio, un viejo rabino; y que no habló nunca, ni hizo caso a nadie, ni pareció hasta su muerte nada advertir de la vida en torno, atenta únicamente como estaba, a recoger nostálgicamente el rumor del mar, en el fondo de un caracol marino rosa-dado, que abstraídamente aplicaba a su oído... La impasibilidad de las figuras que pueblan el cosmos pictórico de Tozzi es — bien lo vemos ahora, después de haber intentado, durante largo tiempo de estudio, penetrar sus secretos — la impasibilidad de la Nereida de Haarlem. *Tienen, sin duda la gran salud de una serenidad pero también guardan el morbo sutil de una nostalgia.* Como en el Atica, en ellas el templo de Neptuno está a la vuelta del Partenón. Lo angélico en ellas se hunde en lo geológico; la mujer de hermosa frente tiene cola de pez; la Diosa, voz de vaca. La geometría alcanza a lo submarino y subconsciente; la voluntaria y lúcida arquitectura guarda dentro el rumoreo indeciso, la misteriosa música de las profundidades del caracol... A nuestro entender, hay un poco de error en algunas de las reflexiones escritas por el artista, reflexiones cuya amistosa comunicación hemos disfrutado, cuando — tomando quizá equívocamente por bandera propia la que hemos visto podía ser bandera de un grupo, de todo un arte italiano renaciente, a la vez moderno y tradicional — quiere proclamarse pintor toscano, vindicar la herencia de los Masaccio y de los Piero della Francesca. Hallamos en esta declaración fundamental, verdad; no

hallamos exactitud. La lección de estos antiguos maestros septentrionales y de tierra adentro, sí puede tomarla y hacerla suya; la herencia, lo biológicamente recibido, el contenido auténtico de la propia originalidad, no. Con ser Tozzi muy puro — muy puro de intención y hasta de logro —, en el nuevo intelectualismo de las artes, no es tan puro, no es tan limpia-mente racionalista como aquéllos. La naturaleza del moderno es más promiscua, más compleja y, si se quiere, más profunda. Para que su cosmos sea matemático, es necesario que en él se dominen muchas magias, es necesario que en él se oponga la magia a la magia. Hay todavía mucho de agua marina, algo de paleontología en este cosmos. A grandes sectores de universo euclidianos, se oponen, dentro de él, no pocas interferencias no euclidianas, no pocas confusiones de planos, no pocos mirajes de espejos, no pocas ubicuidades sospechosas. La morena mujer, con senos polinésicos y grupa equina, vive en casas cuya solidez se quiebra, cuyas paredes se abren y dejan paso a una presencia inmediata de las lejanías. Tres lugares distintos se reúnen en un solo lugar: la figura de un niño da la mano a la figura de un viejo, que es el mismo; las ventanas vuelan sueltas por el aire, la cabeza de un marinero es dejada como un balón sobre una silla, y la cabeza de Eugenio d'Ors son varias cabezas. Algo queda roto, en cada una de estas composiciones, algo que el soberano designio ordenador — rito de exorcismo — no ha logrado estructurar, no ha logrado hacer lógico, "meter en razón". Como la pálida criatura del poema de Eugenio de Castro, también oímos, en los cuadros de Tozzi, oímos sordamente, lánguidos adagios de acciones, y también brillan en ellos las joyas rotas y dispersas de los naufragios. La Nereida cautiva, *la Nereida cotidianamente exorcizada* — cifra y símbolo, intuición central y matriz de la obra de Mario Tozzi, emblema con que pasa su nombre a la historia del arte —, quizá deba finalmente ser apuñalada.

(Continuará.)

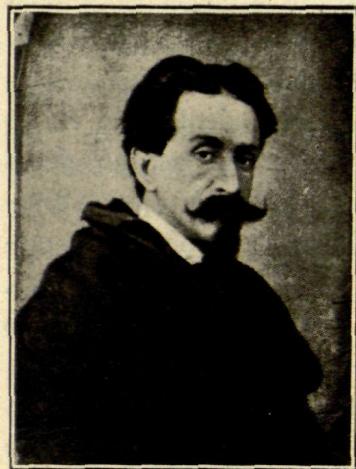
UN PINTOR ROMÁNTICO POCO CONOCIDO

(D. PEDRO PÉREZ DE CASTRO)

POR EL DR. ARTURO PERERA

A la memoria de la Sma. Señora Doña Isabel de Borbón.

LA ÉPOCA



LA sin igual contienda de los españoles frente a la invasión francesa, en defensa de la integridad de su Patria, de su religión, de sus hábitos y costumbres y de su monarca (lucha que a los españoles de hoy, por fuerza nos tiene que parecer mitológica), y cuando no necesitaban *encontrarse a sí mismos*, como quieren algunos, porque se encontraban presentes en ella en esencia y potencia, atrajo sobre nuestro país la atención universal: la rebelión en masa del pueblo (distanciado de los intelectuales o «afrancesados»), tuvo carácter de epopeya, por la enorme diferencia entre el definitivo resultado y los medios para lograrlo; entre la disciplina de las nuevas «falanges macedónicas» del Emperador y la defensa de trabucos y navajas. Por fuerza esta manifestación de anhelo espiritualista dada por el pueblo español encajaba de lleno en las características del naciente Romanticismo que se alimentó muy cerca de medio siglo en el tormentoso ambiente político imperante de Europa, y por ello la epopeya española reunía en sí caracteres más que sobrados para que personalizara poderosamente las nuevas tendencias. De la importancia decisiva en nues-

tra Literatura de esta corriente arrebatadora, no hay por qué hablar; de lo que el Romanticismo influyó en las otras artes, pintura y escultura, se ha dicho harto menos, sin duda porque, en verdad, en el realismo artístico español, de tan hondas y antiguas raíces, no arraigó definitivamente el Romanticismo exótico. No faltaron, sin embargo, algunos meritorios artistas que representaron en España el movimiento idealista casi universal; y ¡caso extraño! no fueron los franceses, con ser casi sus creadores, quienes influyeron en nuestros pintores, sino los ingleses.

Sedimentados o desaparecidos los fermentos de odio o de recelos que unas tan prolongadas guerras dejan como secuela inevitable, una corriente de viajeros artistas —pintores y literatos— se desborda por España; y como los ingleses, por aliados nuestros en la guerra, no podían sentirse impopulares entre nosotros y, además, su convivencia les había permitido conocernos mejor, abren la marcha del «descubrimiento de España», y salen a luz los libros de Borrow y de Ford, a los que siguen inmediatamente los franceses con Merimée y con Gautier, con Dumas y con Laborde. Pero no vienen solos: su arte tenía que ser, naturalmente, escasamente difusivo entre nosotros; pero no así el de los pintores, que hablan lenguaje universal: Gustavo Doré, entre los franceses, y David Roberts, inglés. Ambos sienten aún la influencia del Romanticismo de sus compatriotas en sus composiciones y dibujos, pero en ningún pueblo llegó a quintaesenciar tanto como en el inglés, acaso por las características

de sus paisajes, rico en perspectivas de suaves irisaciones, y de los más genuinos motivos de composición del paisaje romántico: los lagos y las ruinas; y esto, en particular, en Escocia.

lizados—espiritualizados más bien—, puentes, catedrales, mezquitas, plazas y calles solitarias, que cuando están reproducidas en color ostentan tonalidades grises y doradas de sin-

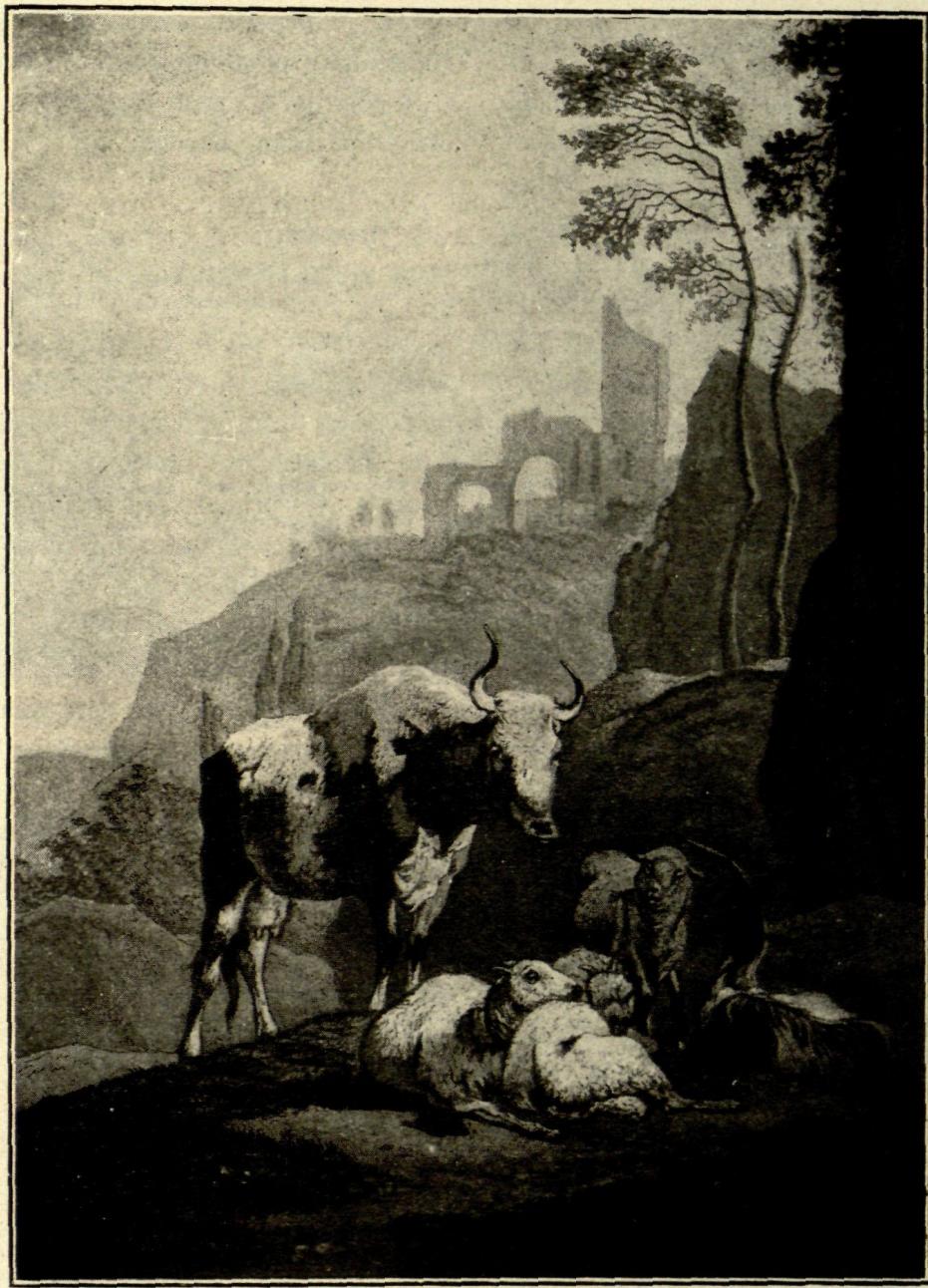


Fig. 2.—"Acuaitinta" original de D. EVARISTO PÉREZ DE CASTRO, padre de D. Pedro.

Escocés era, en efecto, David Roberts, verdadero creador del Romanticismo en la representación del paisaje y de los viejos y venerables monumentos góticos y románicos.

Durante su largo viaje por España, de paso para Oriente, llena su carpeta de apuntes, acuarelas y aguafuertes, representando, idea-

gular encanto, que aumentan la impresión ensoradora de los paisajes y las ruinas (1).

(1) La casa editorial Jenning's publicaba anualmente un libro a propósito para servir de regalo de Pascuas (diferente, claro está, cada año), dedicado al relato de un viaje por alguna nación o comarca, y cuyo principal interés artístico estriba en las ilustraciones, ejecutadas por pintores

Este pintor, aun no bien estudiado en España, no volvió a ella; pero aquí dejó dos notabilísimos discípulos: uno, cada vez más estimado, Pérez-Villaamil; otro, para nuestra generación casi desconocido, Pérez de Castro, que es el que motiva este artículo. El uno siente predilección por lo arquitectónico. Pérez de Castro siente como ninguno lo romántico del paisaje. Villaamil trabajó en gran parte por encargos; el nuestro, gran señor, viajaba sin cesar; reproducié paisajes suizos e italianos, de Francia e Inglaterra. Ningún país le da la «tónica» como España; pero viene saturado de los grandes románticos ingleses y trata de «traducir» al español las soñadoras creaciones de Turner y de Constable, de Cotman y de Cozens.

EL HOMBRE Y LA OBRA

Nació en Alcalá de Henares, de acaudalada e influyente familia, y acaso esto mismo le impidió, como a tantos, que sus obras fuesen conocidas del gran público en la misma medida que lo son otras; por lo que se ve una vez más, que más celebridades ha ahogado la opulencia, que hecho patentes la necesidad. Fué su padre, D. Evaristo, diputado doceañista en las Constituyentes de Cádiz, diplomático, Ministro de Estado y Presidente, al fin, del Consejo, en 1838; y, por cierto, durante su mando, una «Ley de Ayuntamientos» produjo uno de los más serios «pronunciamientos» (1840), en época tan pródiga en ellos. Diplomático y escritor distinguido tuvo, entre otros, dos hijos: Mariano, insigne militar y escritor laureado, y Pedro, diplomático y pintor.

Es de notar, sin embargo, que también lo fué su padre, D. Evaristo (1), de quien es (entre

paisajistas. David Roberts ilustró varios, y a la vista tengo el dedicado el año 1838 a *España y Marruecos*, con texto de Thomas Roscoe. Dato curioso es que varias de sus láminas, firmadas por Roberts, están tomadas de dibujos de otros autores, entre ellos de Richard Ford, el autor de *The Bibly in Spain*.

(1) De la gran afición de D. Evaristo al dibujo, es buena muestra su afán por ser representado con un pincel o lápiz en ristre, como en el retrato pintado por Goya, que posee

otros muchos) la «acuatinta» reproducida (fig. 2) y asimismo su hermano Mariano, del que se conservan unos dibujos de paisajes y de monumentos, algunos del próximo Oriente. Y, sobre todo, de «castramentación» y «arte militar», como lo prueban varias obras suyas; algunas laureadas, magníficamente ilustradas por él (1).

Nada, pues, tiene de extraña ni esporádica su preparación artística.

SU JUVENTUD SUS PRIMERAS OBRAS

Se conservan de él, firmados a la edad de once y doce años, meritorios dibujos, muy superiores en ejecución a los de un muchacho regularmente precoz en este arte y ¡cosa curiosa!: los primeros en fecha representan escenas campesinas, prados con pastores y ganados; en suma, composiciones en las que se ve la influencia de las predilecciones artísticas de su padre; pero a no tardar comienza a brotar el germen romántico, que será siempre su principal característica, y reproduce las escenas de niños perdidos en la nieve; monjes y monasterios en desfiladeros abruptos y, en una palabra, todo lo que su tierno espíritu podía sentir e interpretar del bucólico e inocente romanticismo de los *Cien cuentecitos*, de Schmid, o de las novelitas de M^{me} Aulnoy.

Verosímilmente pasa su juventud en Inglaterra. De su estancia en Oxford y Cambridge,

el Louvre (por donativo), retrato que, por cierto, fué identificado por una señora, descendiente directa de dicho señor, que le reconoció al visitar la inolvidable Exposición de la obra de Goya (celebrada en el Museo del Prado), recordando otras representaciones suyas que posee la familia.

Nosotros conocemos otro magistral retrato de D. Evaristo, pintado por López, y reproducido en un magnífico grabado al acero, que recuerda notablemente en él a los que se conservan de Martínez de la Rosa, a lo que contribuyen no poco el peinado e indumento propio de la época. Es obra de los años 183..., cuando el retratado tendría unos cincuenta y cinco a sesenta.

(1) Una de ellas, *Atlas de las batallas, sitios... más célebres de la antigüedad*, de la que tenemos un ejemplar, es un magnífico alarde editorial y litográfico. En cuanto a su valer, baste decir que fué premiado por él su autor con la preciada distinción de la Corona de Prusia.

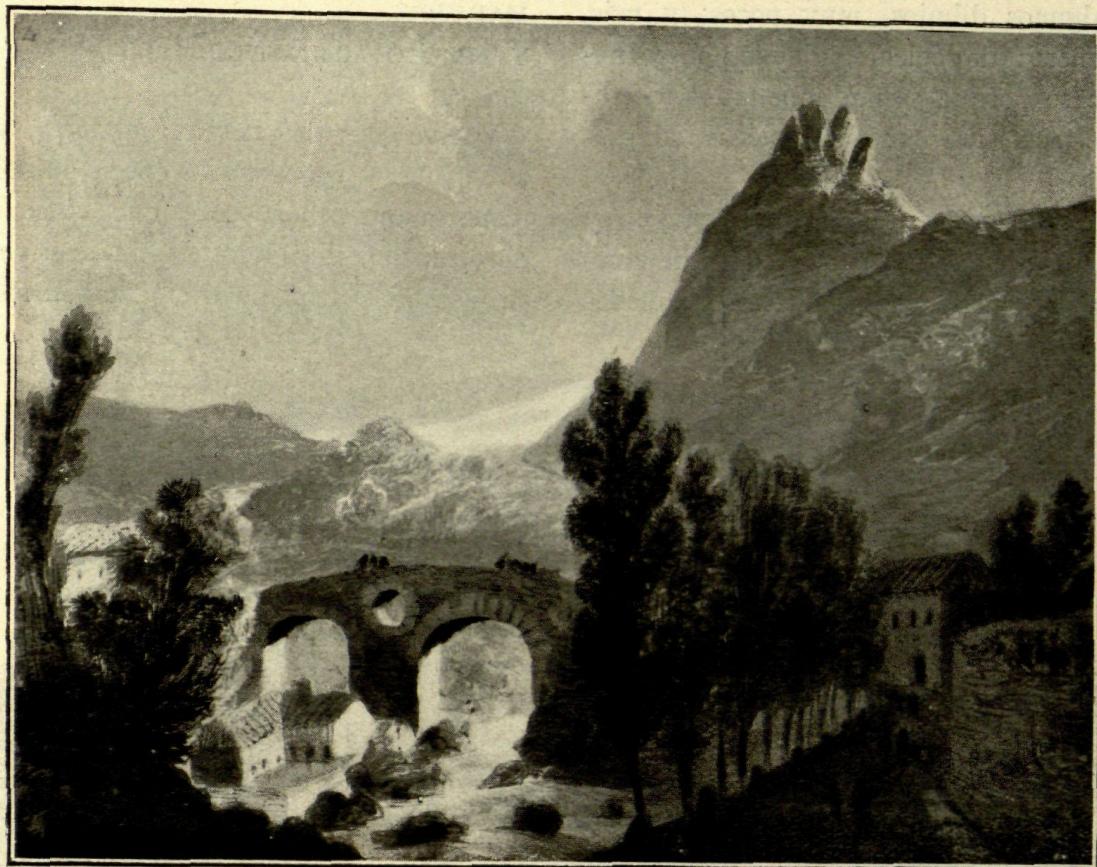


Fig. 3—"Vista de los baños y puente de Viesgo". Acuarela por P. PÉREZ DE CASTRO.

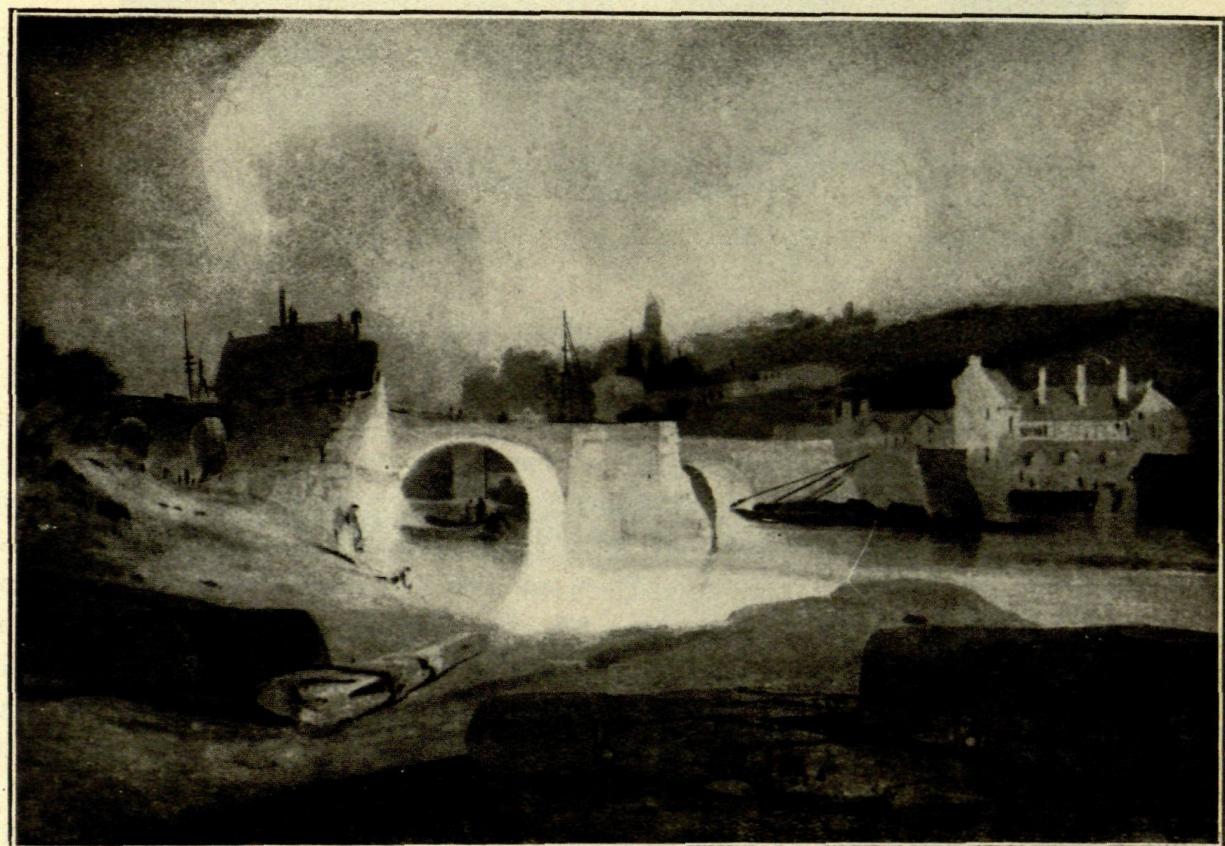


Fig. 4—"Puente sobre un río, en Torón". Acuarela de J. S. COTMAN.

(De "Studio".)

quedan algunos dibujos, muy pocos; y más, de compañeros de colegio, algunos muy notables, acaso porque serían solicitados los suyos como recuerdos por sus colegas de promoción...

Nuestro autor ya es un hombre; viajero y diplomático agregado, no podía menos de recorrer Europa, y en ella, con predilección, aquellas

MADUREZ Y APOGEO ROMÁNTICO

Vuelve algo después a Inglaterra, y de allí a España, y comienza la época no sólo de su plena madurez artística, que como veremos duró mucho, sino, lo que es más, el período de su máxima personalidad, cuando su inspiración



Fig. 5.—"Un viejo molino". Litografía por P. PÉREZ DE CASTRO.

naciones cuyos paisajes empezaban entonces a ser visitados y conocidos; pero como aun la fotografía no había (de consumo con el ferrocarril y el autocar) descubierto por completo el cendal legendario que los envolvía, era lícita la interpretación espiritual del paisaje, elevando las montañas, profundizando los abismos en los que se despeñan ingentes cataratas, y de ello nacer, como no podía menos, dibujos y acuarelas (género preferido) con arreglo al patrón consabido, un poco teatral y dulzón: algo con reminiscencias de la *Sonámbula* y *Linda de Chamonix*. Diríanse, en verdad, bocetos para decorar estas óperas (fig. 3).

vibra con acordes más íntimos y sonoros, y el romanticismo que su espíritu ensoñador y viajero encerraba, llega a una profusa y magnífica eclosión.

Cuando Pérez-Villaamil y Parcerisa llenaban la *España Monumental* de naves góticas de alzado inaudito; de catedrales, con sus arbotantes y botareles, sus canecillos y sus tímpanos de multitudes extrañas petrificadas, nuestro pintor buscaba y encontraba en la Naturaleza infinitos motivos para sus sinfonías de suaves tonos de color.

Es ahora cuando se ve la honda impresión que hicieron en él los pintores románticos ingle-

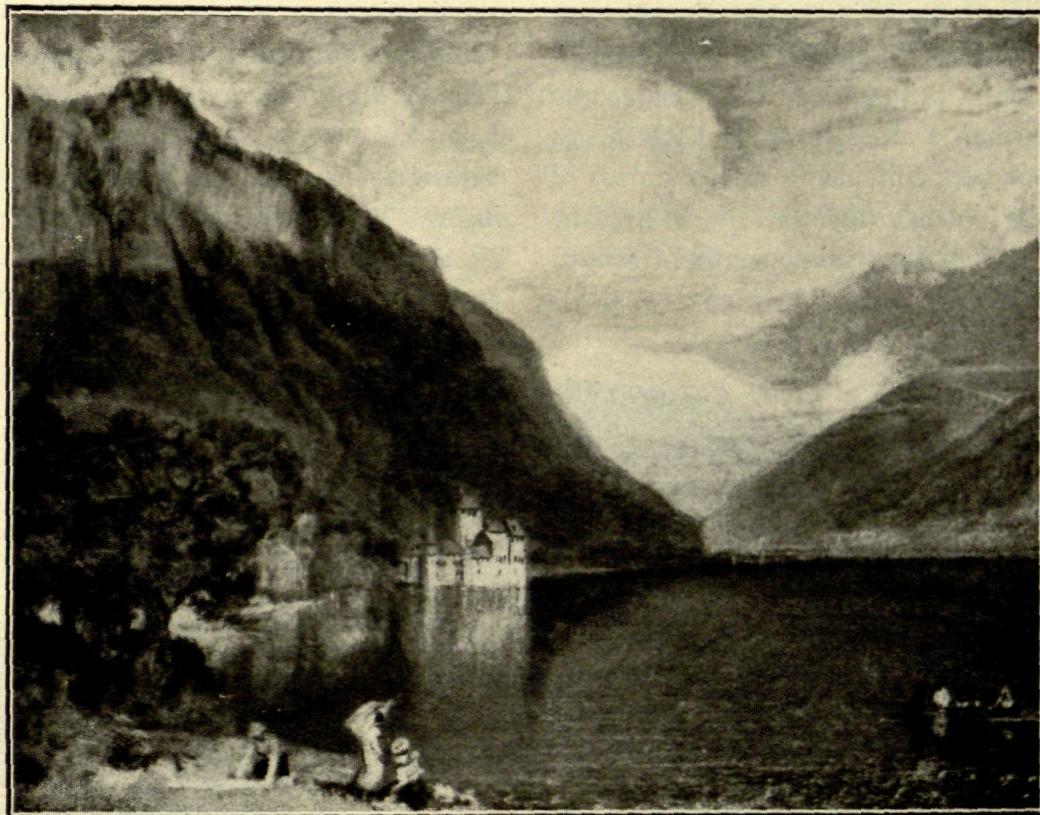


Fig. 6.—"Castillo de Chillon, en el lago Leman". Por J. TURNER.



Fig. 7.—"Paisaje romántico". Litografía por P. PÉREZ DE CASTRO.

ses: en sus correrías infinitas por España, dos regiones tienen su predilección: Vasconia y Andalucía. En la primera, con sus paisajes que tanto recuerdan a Inglaterra y Escocia, es lógico que pudiera libremente interpretarlos al «modo inglés». Véanse (figuras 4, 6, 8) algunos tomados al azar, y dígase si no son fiel trasunto de los de Turner y Constable (figuras 5 y 7).

publicaciones, y él mismo, llevado de su entusiasmo, es autor de numerosas planchas litográficas de dibujos de los que era autor (figuras 4, 6, 8). De entonces datan una serie de láminas, bellísimas en color, y solamente en la litografía inglesa hay otras con quienes parangonarlas. Es aquí donde su fantasía exquisita crea esos románticos paisajes: lagos al claro de la luna,



Fig. 8.—"Una tormenta en el mar". Litografía por P. PÉREZ DE CASTRO.

En particular las *marinas* y los paisajes montañosos exornados con un puente, unas ruinas, un molino abandonado, satisfacen plenamente los anhelos del pintor...

LITÓGRAFO Y EDITOR

Llega a la Corte, y por larga temporada. Llevado de su amor al arte, funda en unas casas de su propiedad, sitas en el viejo Madrid, una litografía con todos los adelantos de la época; se tiran numerosas y, sobre todo, selectas pruebas, cuyos dibujos daban él y su hermano Mariano; emprenden bellas y costosas

cabañas hundidas en la nieve, puestas y salidas de sol; y en todas, una luz de ensueño, un algo irreal... Y ¡con qué cariño y esmero están reproducidas! Más de medio siglo habrá de transcurrir para que por otros procedimientos (desde luego menos factibles de ser influidos por la personalidad del grabador) pudiera lograrse algo parecido. El que no haya visto alguna, no podrá comprender su valor exquisito.

Incansable trabajador, en tanto, dirige ediciones; pinta sin cesar; expone en los «salones», en donde con frecuencia es premiado, como verábigracia: su *Gruta en Lequeitio*, hoy en poder de sus herederos; compone un álbum de *La*

guerra de África: otro de un *Panorama Universal* y otros cien...

Por esta época ya debió hacer algunos viajes por el Mediodía de España: Toledo, primero (figs. 9, 10); Sevilla, Córdoba y, sobre todo, Granada y su Albaicín; y ¡cosa singular!, diríase que la luz y el sol de aquellas tierras van infiltrándose en él y disipando ante sus rayos las brumas que

¡Qué lejos ya en pocos años de aquellos lagos de aguas muertas a la luz de la luna; de aquellos paisajes de ópera de Donizzeti o de Flotow!

DECADENCIA Y FIN

Ya en el espíritu de nuestro buen caballero entra la paz. Empieza con la Restauración en

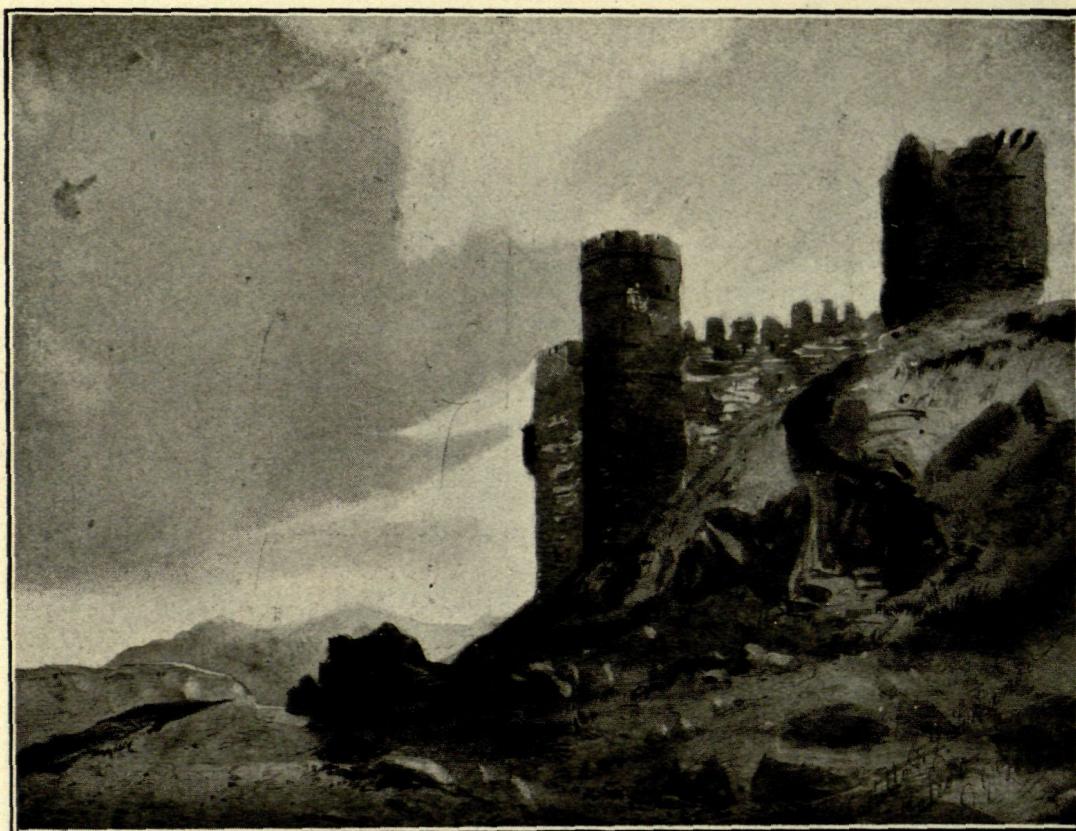


Fig. 9.—"Castillo de San Servando". (Toledo). Acuarela por P. PÉREZ DE CASTRO.

conserva del Septentrión; pero, lógicamente, huían para no volver las perspectivas engañosas y el romanticismo anterior; diríase, también, que aquella nueva versión era percibir a la luz del día, en sus términos reales, las cosas y el paisaje, despojadas de los fantasmas que el ensueño y la noche habían de consuno fabricado. El hecho es, que lo que pueda perder en interpretación, lo va ganando en realismo. Sus visitas del Albaicín, de la Alhambra, aún más que las anteriores de Castilla, prueban nuestra aserción (fig. 11), y ya las últimas, impregnadas de luz, recuerdan más el *impresionismo*, las *manchas de color*, de Pradilla y Muñoz Degrain.

España y la tercera República de Francia; con el Imperio germánico y la unidad italiana, una era de cerca de cincuenta años de progreso y bienestar espiritual y material. Gran parte de los anhelos que fermentaban en el Romanticismo, o se lograron, o fracasaron para morir. Ya el espíritu no vibraba con el estímulo del deseo insatisfecho y, naturalmente, sólo se deseaba trabajar y gozar. El Romanticismo había muerto por no tenerse en qué emplear, y el *naturalismo* y el *realismo* heredaban la hegemonía en el Arte, que aquél ya no podía usufructuar. Zola y Maupassant sucedían a Dumas y Hugo; Galdós y Pereda enterraban hasta el

recuerdo de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de Fernández y González; el conspirador se hacía burócrata, y agente de comercio el trovador.

Aun, sin embargo, sobrevivió; en su vida de prócer, en sus veraneos en La Granja (1), amigo predilecto de la «Señora», aun trabaja sin cesar: se conservan encantadores diseños de fuentes y

nuestro objeto, ya sus últimas producciones no pueden contar. En su larga vida de artista, nuestro buen caballero representa, como ningún otro en España, el puente de unión entre dos épocas (en verdad, tres) (1), de diferentes y casi contrapuestos ideales artísticos. Es buena muestra de cómo tampoco en arte se procede a saltos y entre escuelas y estilos los más dispares hay

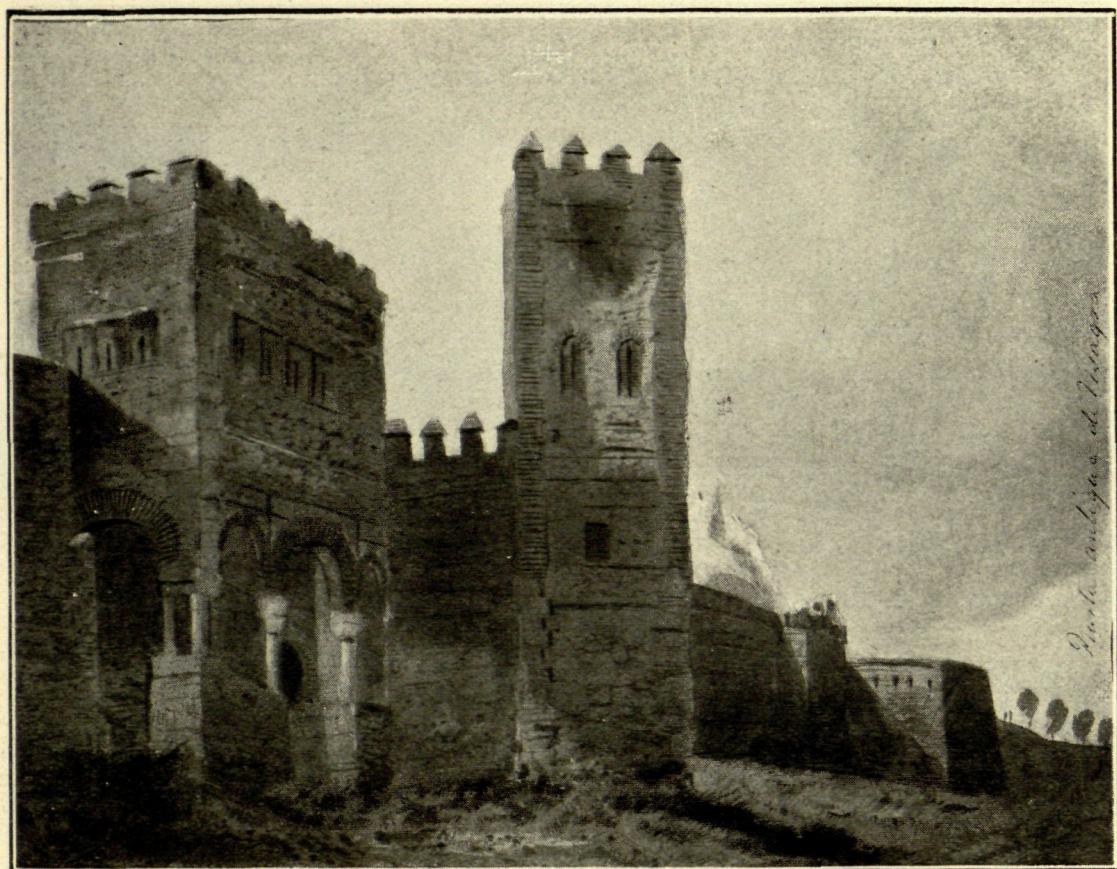


Fig. 10.—"Murallas y Puerta Vieja de Bisagra". (Toledo). Acuarela por P. PÉREZ DE CASTRO.

detalles ornamentales, y cultiva siempre el paisaje. Más diestro acaso, más rica en cromatismo su paleta, aun hace «buen papel» en exposiciones de conjunto; ¡pero ya no es aquél!...

COLOFÓN Y FINAL

Se ignora la fecha de su muerte, en los últimos años del siglo XIX: acaso, un más paciente erudito la podrá encontrar. No importa. Para

un hilo sutil que continúa, a veces imperceptiblemente, la historia de arte en la humanidad, que es la historia de sus dolores y esperanzas; de sus anhelos y de sus conquistas y, también, de sus titubeos y de sus fracasos.

Nacido al principio y muerto al fin del siglo XIX, la historia de nuestro pintor es casi la historia ideológico-artística de aquél; le cupo la alegría de ver triunfar en la paz de su segunda mitad gran parte de los principios por los

(1) Por referencias de un ilustre amigo mío, el Conde de Casal, sé que poseía allí una finca primorosamente alhajada.

(1) Recuérdense sus comienzos «dieciochescos» bucólicos y pastoriles, últimos vestigios de la literatura «roussoniana» y de las concepciones artísticas a lo «Petit Trianon».

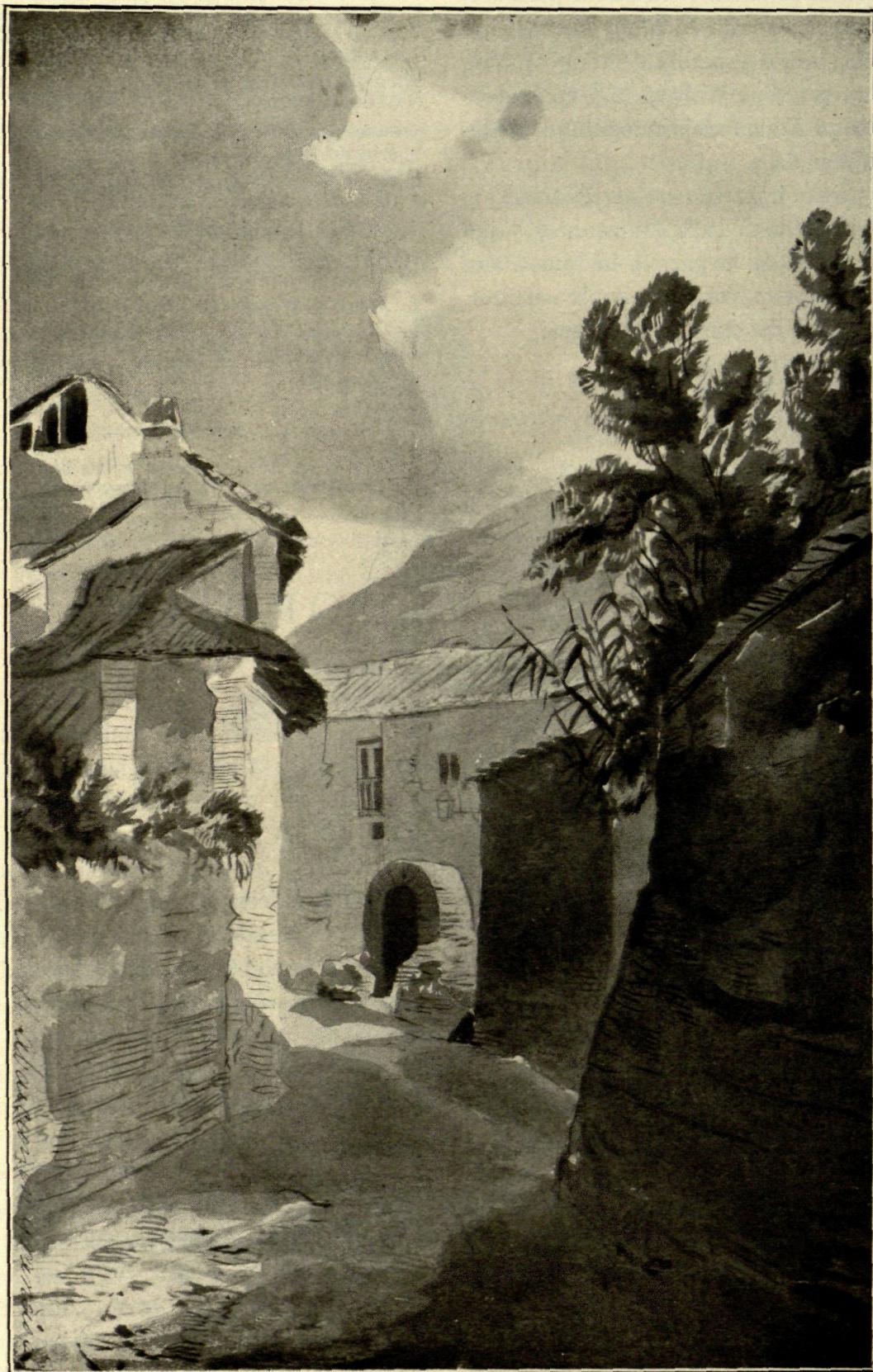


Fig. II.—"Un rincón del Albaicín". Acuarela por P. PÉREZ DE CASTRO.

que luchó en la primera: y nuestro espectador, embozado en su capa de hidalgo, con melenas de poeta, mostachos y perilla de viejo capitán, mirada entre benévolas y altivas (fig. 1), aparece aquí por virtud de una vieja fotografía trabajosamente exhumada.

Asistió y acaso intervino en las agitaciones y dolores de una época de la Humanidad y del Arte: pero murió en la paz. A los que ahora asistimos a otros pavorosos alumbramientos, ¿qué es lo que el Destino nos reservará?

BIBLIOGRAFÍA

Jenning's: *Landscape Annual for 1838. Spain and Morocco*. Illustrated from drawings by David Roberts.
Early English Water-colour by the great Masters. Special number of «The Studio», 1919.

British Marine Painting. Special n. of «The Studio», 1919.
Catálogo de la Exposición de Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX. Soc. Española de Amigos del Arte.

Recuerdos y bellezas de España, por D. J. M. Quadrado, ilus. de Parcerisa.

Ossorio y Bernard (M.): *Galería biográfica de Artistas españoles del siglo XIV*.

Pérez de Castro (Mariano): *Atlas de las batallas... más célebres de la antigüedad*.

— *Orígenes y progresos del arte de la guerra en España...* (1873.) [1872.]

Pérez de Castro (Pedro): *Panorama universal*.

— *Album de la guerra de África* (varias láminas).

— *El Arte en España* (varias láminas).

Pérez-Villaamil (G.) y Escosura (P.): *España artística y monumental*.

Boix (Félix): *Obras ilustradas sobre Arte y Arqueología de autores españoles*. Discurso. Madrid, 1931.

Parte de los datos y referencias me han sido facilitados por los señores García, inteligentes negociantes.

LA CASA DE SOROLLA

POR MARGARITA NELKEN

LA Casa, sí, porque no el Museo. Ni siquiera la Casa convertida en Museo. El visitante penetra aquí en el hogar del artista y, al salir, el recuerdo de esta Casa, antes aún que en admiración hacia la obra pictórica, por encima pudiera decirse de esta admiración, se lo llevará empapado en lo que fué la intimidad en la cual esta obra se fué gestando.

Que sepamos, el hecho permanece único en los anales del arte: los familiares de un artista despojándose voluntariamente, para entregar a su país, a la labor de cultura y de engrandecimiento colectivo de su país, todo cuanto podía constituir su tesoro sentimental, espiritual, e incluso económico. La viuda de Sorolla, la que fué, en el más absoluto sentido de la palabra, su compañera a través de todas las vicisitudes y todas las glorias, doña Clotilde García del Castillo, dos años después de la muerte del pintor, o sea en 1925, otorgó un testamento declarando que, en el caso de morir ella antes de haber fundado, cual era su propósito, el "Museo Sorolla", legaba al Estado, para que creara este

Museo, los bienes seguidamente relacionados. Eran, éstos: la casa vivienda del núm. 37 de la calle Giner de los Ríos (entonces Martínez Campos), con todas sus dependencias, es decir, sus estudios, jardines y patio, sus muebles y objetos artísticos; en una palabra, todo cuanto había constituido el hogar del artista, exceptuándose de ello tan sólo los retratos de familia. Muerta esta señora antes de haber podido llevar a cabo su intención, sus tres hijos, Joaquín, María Clotilde y Elena, tienen a gala, no sólo el realizar en absoluto aquel designio de su madre, que había de servir para perpetuar la gloria de Joaquín Sorolla en el mismo lugar que él se organizara para disfrutarla y acrecentarla, sino el ampliarlo y completarlo en todo cuanto de ellos dependiera. Y, para esto, no vacilan en integrar, al que ha de ser Museo Sorolla, aquellos cuadros de familia que les pertenecían en propiedad, y que, aparte el valor preciadísimo que es intrínsecamente el suyo, habían de tener, para cada uno de los hijos, el inapreciable valor de su evocación afectiva.

No; no creemos que se haya registrado otro

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

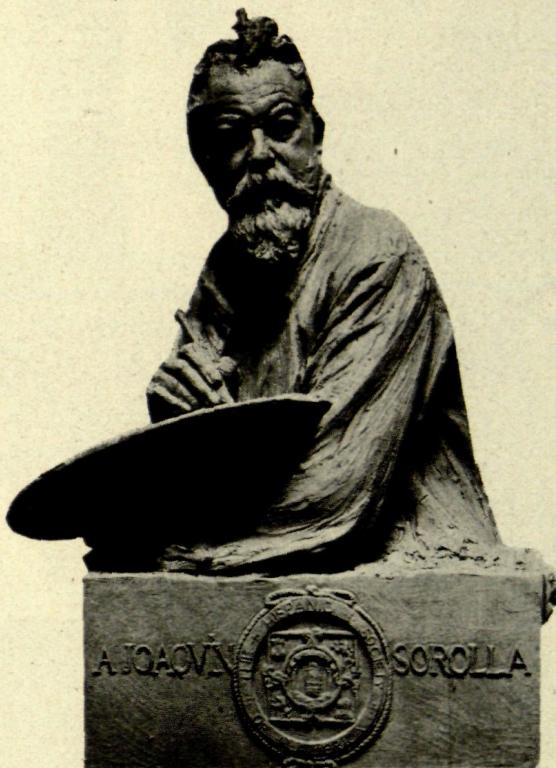
caso tan singular en la historia de las donaciones artísticas. Legados, son muchos los que, en todos los países de civilización occidental, pueden admirarse; donaciones, más o menos parciales, son asimismo bastantes; donación tan entera, despojo voluntario de tamaña envergadura, este es el primero, y bien merece que, antes de franquear el umbral de la Casa Sorolla, se incline el visitante, con la máxima reverencia y gratitud, ante el nombre preclaro de la que fué, a la par que esposa, depositaria ejemplar de la obra del pintor, y ante los de los tres hijos que han querido anteponer, a toda idea de interés personal, la del enaltecimiento del apellido paterno, y de la contribución de éste a la cultura patria.

Casa-Hogar, y Hogar-Museo, llamóla don Fernando de los Ríos en el discurso con que, en nombre del Gobierno de la República, hubo de expresar el agradecimiento de España hacia quienes le ofrecían tan magnífico regalo; *Domus luminosa*, quiso llamarla don Manuel B. Cossío, en las palabras que, en su nombre, mandó se dijeron el día en que, según el grito del pregonero ideal de que él mismo también nos hablaba, *la Casa de Sorolla se donaba al pueblo*. Y todo cuanto pudiera añadirse, sería petulante redundancia. Aquí, bajo estos techos, proseguía el artista su incansable labor, en los momentos en que no tenía el caballete plantado en pleno campo o, mejor aún, en plena arena, frente a ese mar levantino que era el campo elegido para el desahogo de su corazón, de su retina y de todos sus goces sensoriales. Y, bajo estos techos, deslizóse en su madurez su vida de hombre amantísimo de los suyos, su vida recoleta

de "pater familias", en el más pleno sentido de la palabra. Cada detalle, por tanto, de esta Casa; cada objeto, desde el más valioso al más insignificante y cotidiano, es testigo elocuente de la obra que ante su testimonio, o con su colaboración, se forjó. Cambiar algo en la Casa, equivaldría a desvanecer en algo el espíritu que en ella sigue palpitando. Para saber quién fué Sorolla, y lo que es la obra de Sorolla, tan eficaz es contemplar en el caballete el último lienzo comenzado (el retrato de la Sra. de Pérez de Ayala, durante el cual sobrevino el ataque que arrancó la paleta de la mano de cuya vida era parte consubstancial), como aquella fuente que, en el jardín, cuenta de la afición moruna de Sorolla por los cantos de los surtidores.

¿Describir la Casa? Ocioosa empresa. Cuando hayamos dicho de los aposentos suntuosos y de las riquezas que encierran, no habremos dicho nada. Lo de menos, aquí, es precisamente eso: la suntuosidad.

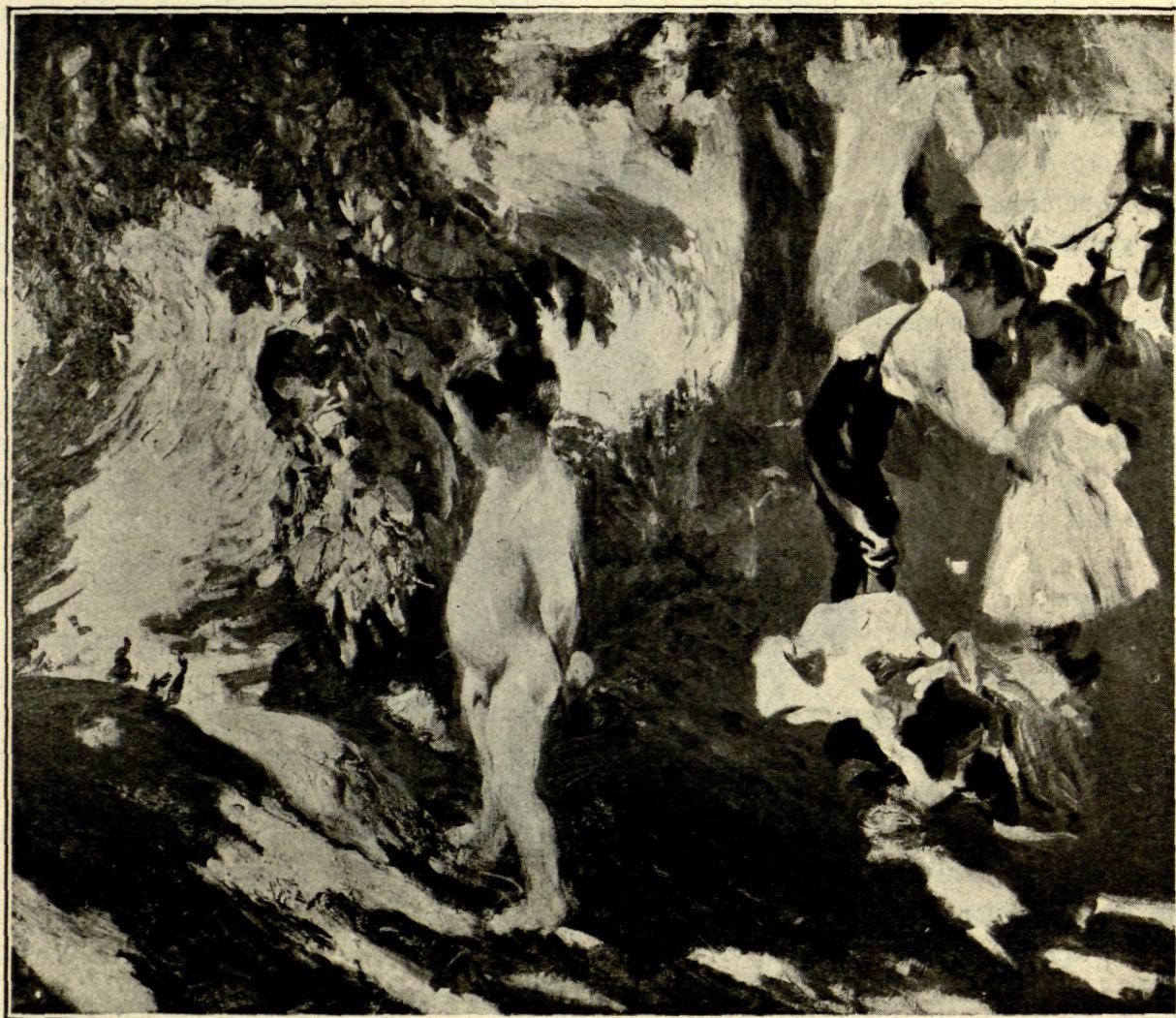
Lo que importa es cómo fué "administrada", cómo fué seleccionada y doblegada a los gustos y necesidades de su dueño. El comedor, verbigracia, con su revestimiento de mármol grisáceo, su chimenea gigantesca de mármol rojo, sus relieves de Capuz en las paredes y en la mesa, y esas guirnaldas de frutas con que el pintor quiso alegrar, a modo de ofrenda de canéfora, el rito familiar de las comidas; ese comedor, único en su género, no puede ser descrito, porque no hay descripción que diga de su luz, de la armonía de sus tonos y del equilibrio de sus proporciones. Y el hall de entrada, repleto de pormenores cuyo mérito nada tiene que ver con su valoración, tampoco puede decir nada a quien no sienta hasta qué



Joaquín Sorolla, por M. Benlliure.
Busto regalado por Mr. Huntington.

punto tienen allí igual importancia, porque la función que desempeñan no es menos grande en una que otra, una fotografía ya algo borrada por el tiempo, y esa Virgen gótica, que sedujo al pintor con tal ímpetu, desde el escaparate

mujer que es una pura maravilla de gracia y de movimiento), y del argentino Lagos, y, ya con firmas de artistas nacionales, obras de primordial interés. Baste citar, entre los varios bustos de Capuz, el de Elena Sorolla, tan flo-



JOAQUÍN SOROLLA: *Niños bañándose (La Granja)*.

parisino de Seligman, que no vaciló en trocarla por uno de sus lienzos mejores.

La posición de primera fila lograda universalmente por Sorolla a partir de su primera Exposición en Londres, y hasta pudiéramos decir que ya desde su primera Exposición en la Galería Georges Petit, habíale, naturalmente, llevado a intercambios de amistad y compañerismo con los artistas más afamados de su tiempo. Así podemos ver aquí esculturas de Rodin y de Troubetzkoi (del primero, un desnudo de

rentino y tan logrado, y dos paisajes de Beruete, uno en esa gama de "pedal sordo" que revela el verdadero temperamento de ese gran paisajista de las medias tintas, y otro de su última modalidad, aquella en que su fervor por Sorolla empujóle a emborracharse de sorollismo, y a perder así sus cualidades personales. Mas, cabe pensar: estas obras, cada una de las cuales merecería estudio detenido en un Museo, ¿cumple dedicarles aquí mayor reverencia que a esas caracolas, o a estos vidrios ingleses, que el



JOAQUÍN SOROLLA: *En la Yola*.

pintor amaba por sus irisaciones, o que a esas mariposas del Brasil, que en una vitrina proclaman el panteísmo desbordante de quien gustaba llenarse de continuo los ojos con ellas? Nosotros creemos firmemente que, quien pretendiera clasificar los tesoros de esta Casa según un orden de estimación extraño a ella, cometiera un delito de incomprensión, cuyo

sinceramente que en ninguna otra, de dar libre curso a su sensibilidad, sin cuidarse de nada que no fuese la cumplida expresión de la misma. Así vemos aquí, en un *Autorretrato*, al Sorolla que comienza, mal libertado aún de la sugerión velazqueña, y aun de aquellos bituminosos que los franceses llaman, intraduciblemente, "sauce", de Holanda. El retrato de *Maria en*



JOAQUÍN SOROLLA: *Nadadores*.

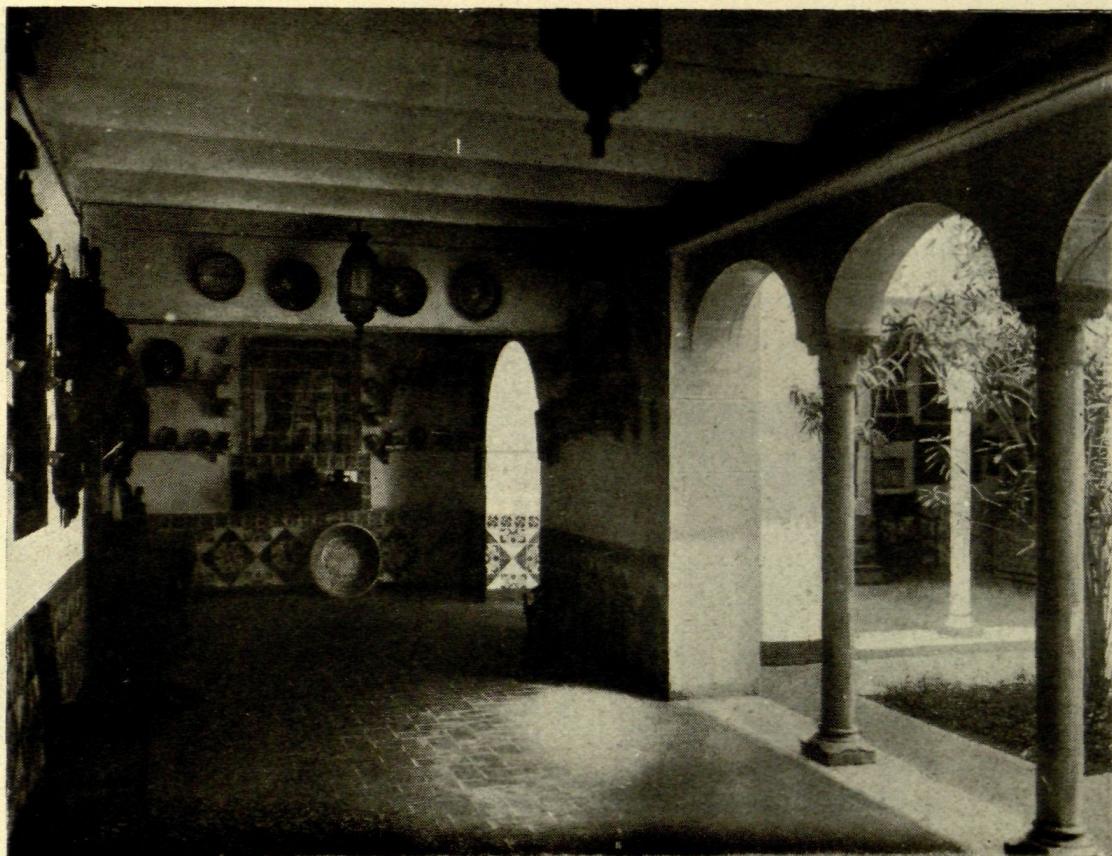
castigo habría de sufrir al punto, quedándose fuera de las irradiaciones de emotividad de todo cuanto la compone.

Restan, pues, para una enumeración que no quiere ser simplemente nomenclatura de catálogo, las pinturas de Sorolla. Ya queda dicho que, merced a la generosidad de sus hijos, los retratos y grupos de familia, y los autorretratos, permanecen en los lugares en que el pintor quería verse rodeado de ellos. De este modo, constituyen la mejor reseña del proceso evolutivo del artista, pues cuentan de todas sus fases a través de obras en las que hubo, más

El Pardo — verdadero poema de ternura paterna, compuesto para que perdurase la efigie de la hija que se temía perder —, cuenta los esfuerzos del pintor, que ya había abierto sobre el aire libre la ventana impresionista, para amalgamar con su nueva visión la fuerza constructiva que hasta entonces le había sostenido. Quien crea en un Sorolla únicamente de ojos afuera, debe venir a contemplar este lienzo en que todo, desde las manos y los ojos de la enfermita, hasta las nubes del fondo, rezuman la misma zozobra, el mismo amor. Un retrato del hijo, "muy Sargent", habla del regreso de

Inglaterra, y del hechizo de aquella pintura, de contención aristocrática, sobre el artista que había, en sus lienzos más suyos, de obrar a modo de fuerza de la Naturaleza: este retrato, de una delicadeza, y hasta pudiéramos decir que de una morbidez tan insistente, no deja de contribuir a explicar otros retratos posteriores de Sorolla, que resultarían inesperados frente a la

garizado en ambos Mundos tantas y tantas publicaciones de arte; el busto de la misma, con blusa roja, que el pintor nos había señalado él mismo como una de sus obras preferidas; y, en fin, aquel retrato de la esposa vestida de negro, con mantilla negra, verdadero prodigo de matizes en una sola tonalidad, son, entre todos los cuadros de igual género que aquí vemos, los que



CASA DE SOROLLA: *Patio sevillano*.

embriaguez de la mancha y de la luz, si no supiésemos ya que, antes de atreverse a ésta, el pintor había sabido construir firmemente, en fiel discípulo de una Escuela en la cual las ejecutorias de impresionismo remontan a la época de dibujo más inflexible. El *Retrato de Elena* en traje acremado, con unas tonalidades en las carnes — rostro, brazos y manos — voluntariamente rebajadas, y, debajo del traje flotante, todo el peso de su cuerpo; el *Retrato* de la esposa, sentada, con traje blanco, en una esquina de un sofá de tonalidades claras; aquel de María Clotilde, con mantilla, cuya sencillez depurada, casi pudiéramos decir cuyo "resumen", han vul-

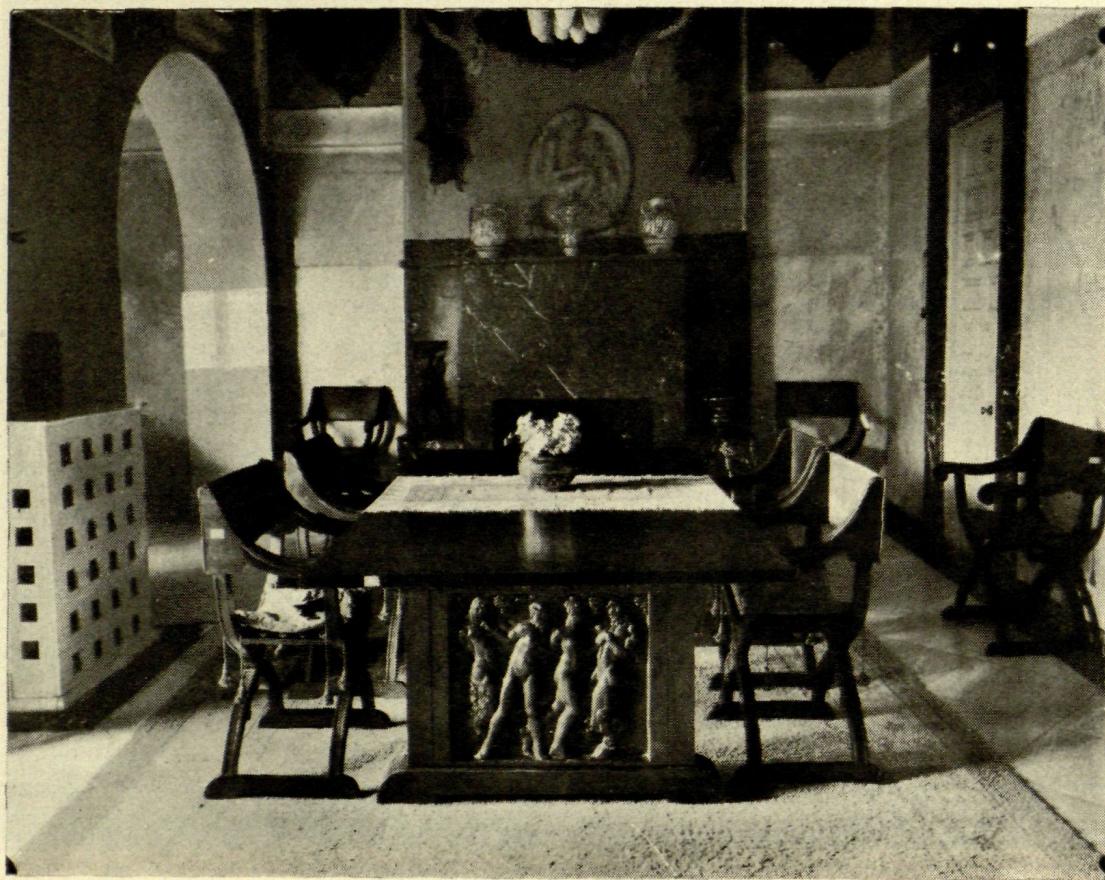
mejor patentizan el mérito de esta donación.

Una sala entera hállase dedicada a los bocetos de las escenas regionales, que el benemérito hispanista Master Huntington quiso llevarse a Norteamérica, como homenaje al "sabor" de los aspectos de España. Bocetos "de tamaño natural", que bastan para explicar la magnitud de la decoración completa, y junto a los cuales un cuadro, aquí instalado por la relación de su carácter, muestra, con dos mujeres vestidas a la usanza del Valle de Ansó, el género insistido hasta el término que el pintor juzgó conveniente.

Mas, de las obras "sorollistas" de Sorolla

—y perdonésenos el pleonasio, en gracia al concepto que de Sorolla se tiene en general, y a la personalidad inconfundible que a este concepto acompaña—, si bien nos sería imposible, dentro de los límites obligados de este artículo, detenernos suficientemente ante todas y cada una, no podemos por menos de subrayar la importancia, verdaderamente excepcional, de

una de esas escenas de playa, a las que parecen servir de epígrafe la misma movilidad y el mismo deslumbrar del mar, y que fueron sin duda, en la fecundidad asombrosa del artista, los lienzos más conformes a su ideal de pintor; y, por fin, este *Después del baño*, síntesis y ostentación de todas las cualidades y todas las facetas de la paleta de Sorolla; página que al espec-



CASA DE SOROLLA: Comedor.

tres de ellas: *La siesta*, tal vez la más "libertada" de todas las producciones de su autor, aquella en la cual éste parece haberse complacido en demostrar hasta dónde podía emancipar sus pinceles, dando a unas simples manchas, no sólo la fuerza de colorido, sino todo el volumen, y hasta toda la perspectiva de los pintores más ceñidos: el impresionismo no ha producido en ninguna Escuela escorzos tan exactamente definidos como los de esta *Siesta*, superior, desde luego, a todos los Liebermann, y sólo comparable a algunos Monet; *Pescadoras valencianas*,

tador superficial le ofrecerá tan sólo la libertad inaudita de la pincelada, la justeza insuperable de los tonos, al parecer improvisados, pero que, al espectador más atento, le brindará ocasión de admirar hasta qué punto este arte, que voluntariamente quiso limitarse a los aspectos, a los juegos de la sombra y la luz, hallábase respaldado y sostenido por un dibujo certero, por una ciencia pictórica privativa tan sólo de los verdaderos maestros, y que únicamente un maestro muy seguro de su maestría podía darse el lujo de parecer despreciar.

BIBLIOGRAFÍA

LOZOYA (Marqués de): *Historia del Arte Hispánico*. Tomo 1.º Barcelona. Salvat, editores, S. A. 1931. Volumen en 4.º mayor, 532 páginas de texto y 614 láminas, algunas en colores.

La bibliografía española de arte, tan modesta, especialmente desde el punto de vista tipográfico, comienza a enriquecerse con obras editadas primorosamente. Ejemplo de ello, la que con tan gran acopio de ilustraciones claras, limpias y abundantes ha comenzado a publicar la casa Salvat, de Barcelona, con el título de *Historia del Arte Hispánico* título que equivale a una afortunada rectificación de vocablo ibérico, que durante tantos años predominó sin causa aguda histórica que lo justificase.

Este volumen primero abarca desde el arte cuaternario hasta el fin del desenvolvimiento del arte románico, desarrollando, entre ambos momentos históricos, fases tan variadas y originales como las que el arte español puede ofrecer, en sus aspectos visigótico e islámico.

Hasta hace pocos años la empresa de escribir una historia general del arte español, era de todo punto irrealizable. Faltaba reiterada labor monográfica de investigación, y aspectos tan interesantes como el de las Artes industriales permanecían estacionados en los días ya lejanos en que Riaño había publicado su hoy históricamente clásico *Spanish Arts*. El Instituto de Valencia de Don Juan, maravilloso templo de las Artes industriales hispanas, levantado por el gran patrón D. Guillermo J. de Osma, contribuyó poderosamente al estudio histórico-artístico de rama tan interesante, y la Sociedad Española de Amigos del Arte con sus Exposiciones de Hierros, Cerámica, Orfebrería, Muebles, Telas, Encajes, etc., impulsó la labor descubridora de lo mucho que en tal materia se había olvidado. Al propio tiempo, diversos eruditos prepararon monografías que dieron a conocer temas de positivo interés. De otra parte el progreso de la tipografía y de todas las artes del libro, llegado a España con gran retraso, irrumpió con fuerza, des-

pertando la esperanza de ganar el tiempo perdido.

Toda la labor erudita realizada en estos últimos años, aparece recogida, ordenada, relacionada, comentada y muy brillantemente expuesta por el ilustre y joven catedrático de Historia de España, de la Universidad de Valencia. Hay que insistir para informar con exactitud al lector, que la obra comentada se nos ofrece escrita en hermoso castellano, fluido, claro, de gran precisión. Consiguientemente, la lectura no fatiga y logra deleitar. Problemas de arqueología un tanto áridos, han sido planteados por el Marqués de Lozoya, con acierto insuperable.

Un tema hasta ahora disperso en breves monografías, en artículos de revistas, en periódicos y en conferencias, como es el del arte rupestre español, de tanta novedad, de interés universal, aparece en esta obra reunido metódicamente y expuesto con arte afortunado para interesar a la persona más alejada de estos estudios. Una copiosa serie de láminas intensifica el deleite de la lectura. Y lo que decimos de este tema prehistórico, puede ser aplicado a todos los comprendidos en esta obra.

Excelentes índices y copiosa bibliografía facilitan el estudio y la ampliación de las materias tratadas.—A. M. C.

EL ARTE EGIPCIO HASTA LA CONQUISTA ROMANA. Vol. III de «*Summa Artis. Historia general del Arte*», por M. B. Cossío y J. Pijoán.

Con la aparición, en estos días, del tomo III, de la monumental obra *Summa Artis. Historia general del Arte*, tomo que muestra el título que se consigna más arriba, afrontase el estudio y la exposición crítico-divulgadora del arte secular e imperecedero de uno de los países que mayor patrimonio y más hondo influjo estético ofrecen en el proceso secular humano.

Al igual que los dos volúmenes anteriores, rotulados *Arte de los pueblos aborígenes* y *Arte del Asia Occidental*, *El Arte egipcio hasta la conquista romana*,

es debido a la pluma del ilustre profesor y crítico D. José Pijoán, cuyo nombre goza, desde hace años, del máximo prestigio, tanto en los pueblos hispánicos como en otros países, donde su labor didáctica, de enjuiciamiento y divulgación mediante el libro, la cátedra y la prensa alecciona y orienta sabiamente a grandes núcleos de lectores entusiastas.

Con la maestría característica en el gran especialista se evocan la vida y cultura artística egipcias, siguiendo inquebrantable método de ordenación y exégesis, que hacen de esta *Summa Artis. Historia general del Arte* algo realmente sobresaliente en la producción bibliográfica del momento. A medida que la gran publicación enciclopédica va aumentando su corporeidad, reafirmanse sus características ejemplares, anheladas por autores y editores, características que pueden decirse marcaron la pauta o plan a seguir en el desarrollo de la ingente y meritoria labor. Explicadas y ponderadas éstas anteriormente, con ocasión de la salida de los tomos de referencia, huelga, realmente, explanar aquí las mismas, que pueden condensarse en pocas palabras: extensión y modernidad, amplitud objetiva, exposición original, espíritu ecléctico y, finalmente, factura espléndida, cautivadora.

Cada tomo nuevo que aparece de esta creación admirable proclama lo atractivo y certera que es su visión del arte universal, su trazado panorámico del concepto de sucesión evolutiva de culturas esplendorosas en el ineluctable discurrir del tiempo. Ese su sentido ecléctico y, a la vez, depurador, que ya se proclamó, preside su trazado, abarca desde las manifestaciones estéticas vernáculas hasta las de los pueblos más disímiles, circunstancia en la que estriba el que no interese sólo a las masas de habla castellana en que ha sido escrita, sino a todos los pueblos, si bien ha de alcanzar supremacía en ella, una vez terminada, la faceta hispánica.

A continuación reproducimos un fragmento de la introducción dirigida al

lector por el propio D. José Pijoán, que explica insuperablemente el sentido que ha presidido la redacción del mismo:

"Vamos a intentar en este libro el estudio de los monumentos egipcios en serie cronológica. En general, suelen dividirse en obras de arquitectura, escultura y pintura, con un capítulo adicional para las artes menores. Catalóganse, a veces, retratos y templos de las primeras dinastías con los del período helenístico. Es casi lo mismo que estudiar la arquitectura europea poniendo templos griegos a la par de obras del Renacimiento, y retratos de emperadores romanos en el mismo capítulo que los de Carlomagno y Napoleón. Claro es que se estudia el arte egipcio subdividiéndolo en tres grandes compartimientos: el arte del Antiguo Imperio, el del Intermedio y el del Imperio Moderno... Pero el lector podrá apreciar lo insuficiente de esta clasificación. Los estilos variaron grandemente de una dinastía a otra, y hasta, a veces, cambiaron totalmente de uno a otro reinado.

"Si queremos que, además del placer que causa la contemplación de lo bello, a Historia del Arte nos proporcione la

gran lección del fluir y refluir del espíritu, hay que prestar más atención a la cronología de los estilos. Por las obras de arte se ve a la pobre humanidad, unas veces ascender, recibiendo la emisión espiritual de lo divino; otras, detenerse, amodorrada, y hasta caer. El arte manifiesta, más que nada, los períodos de altamar y bajamar del espíritu revelándose en la tierra. Hay horas en que parece que las aguas ya no volverán nunca al nivel que habían conseguido; pero, de pronto, el piélago, que parecía dormido, ruge, y una ola solitaria sube a barrer las playas, que se creían secas para siempre... Y después de esta ola, otra y otra..., por dos o tres generaciones.

"Además, en este tomo hemos continuado el mismo método de los dos anteriores de envolver las obras artísticas con la atmósfera de su propia cultura. No puede fragmentarse lo espiritual, y el arte está estrechamente ligado al pensamiento ético y religioso. Algunos especialistas encontrarán que no damos bastantes plantas de edificios, que, como arquitectos, no podrían hacer el palacio para un faraón si tuvieran que valerse de nuestro libro. Los ingenieros deplo-

rarán que no hablamos apenas de ciemientos y andamiajes, y, en cambio, llenemos el texto de salmodias y exorcismos. Pero había que escoger entre la presentación de las artes o del arte, y hemos preferido esto último. Hemos querido saturar al lector de *egipcio* con textos y visiones.

"En nuestra labor hemos tenido dificultades que acaso valdría más no mencionar. La cronología del Egipto se va estabilizando, pero dista de unanimidad en la duración de las dinastías. Nosotros hemos adoptado la cronología de Berlin, que es también la de nuestros colegas del *Oriental Institute*, en Chicago. En cuanto a los nombres propios, siempre que ha habido posibilidad de adoptar un nombre helenizado, como Sesostris, Amenhotep o Ramsés, lo hemos preferido a transcripciones fonéticas de jeroglífico."

El Arte egipcio hasta la conquista romana, comprende 556 páginas, impresas en rico papel *couché*, con la siguiente parte gráfica: setecientas trece figuras en negro, entre el texto; treinta y dos láminas en colores y en huecograbado, fuera de texto, y un mapa. Su encuadernación es fuerte y original, en tela, con rótulos y exornos dorados.

DON FELIX BOIX Y MERINO

Grande y dolorosa pérdida sufre la Sociedad Española de Amigos del Arte, con el fallecimiento de su Presidente honorario, y hasta hace pocos meses miembro activo de la Junta Directiva, el Excelentísimo Sr. D. Félix Boix y Merino.

Desde la fundación de la Sociedad, la labor del Sr. Boix ha constituido inolvidable modelo de inteligencia, actividad, erudición y eficacia. En Catálogos

ilustrados de algunas Exposiciones y en las páginas de la Revista ARTE ESPAÑOL, su huella de historiador y crítico queda vigorosamente impresa. Sus estudios madrileños de Arte, acompañados de generosas donaciones —Museo Municipal, Palacete de la Moncloa—, son modelos de precisión y altos ejemplos de civismo alentador.

Auténtico maestro en las disciplinas artísticas que cultivaba, reuníase en él un espíritu estético depurado, culto y exquisito, un conocimiento preciso del documento pertinente sin que el acciden-

tal detalle perturbase su visión serena del conjunto, y un conocimiento directo de la obra, en la que sabía leer sin titubeos, cual profundo conocedor.

Gran caballero español de raza, hidalgo y generoso, puso siempre sus grandes conocimientos artísticos al servicio de todo aquel que demandase un dato, una opinión, un consejo.

La REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE, lamenta profundamente la desaparición de uno de sus más ilustres colaboradores.

GUSTAVO GILI

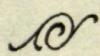
Calle de Enrique Granados, 45
BARCELONA

*

Libros de enseñanza y educación. - Obras científicas.

Libros de Medicina y Farmacia. - Historia. - Viajes
y aventuras. - Bellas Artes. - Artes industriales.

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

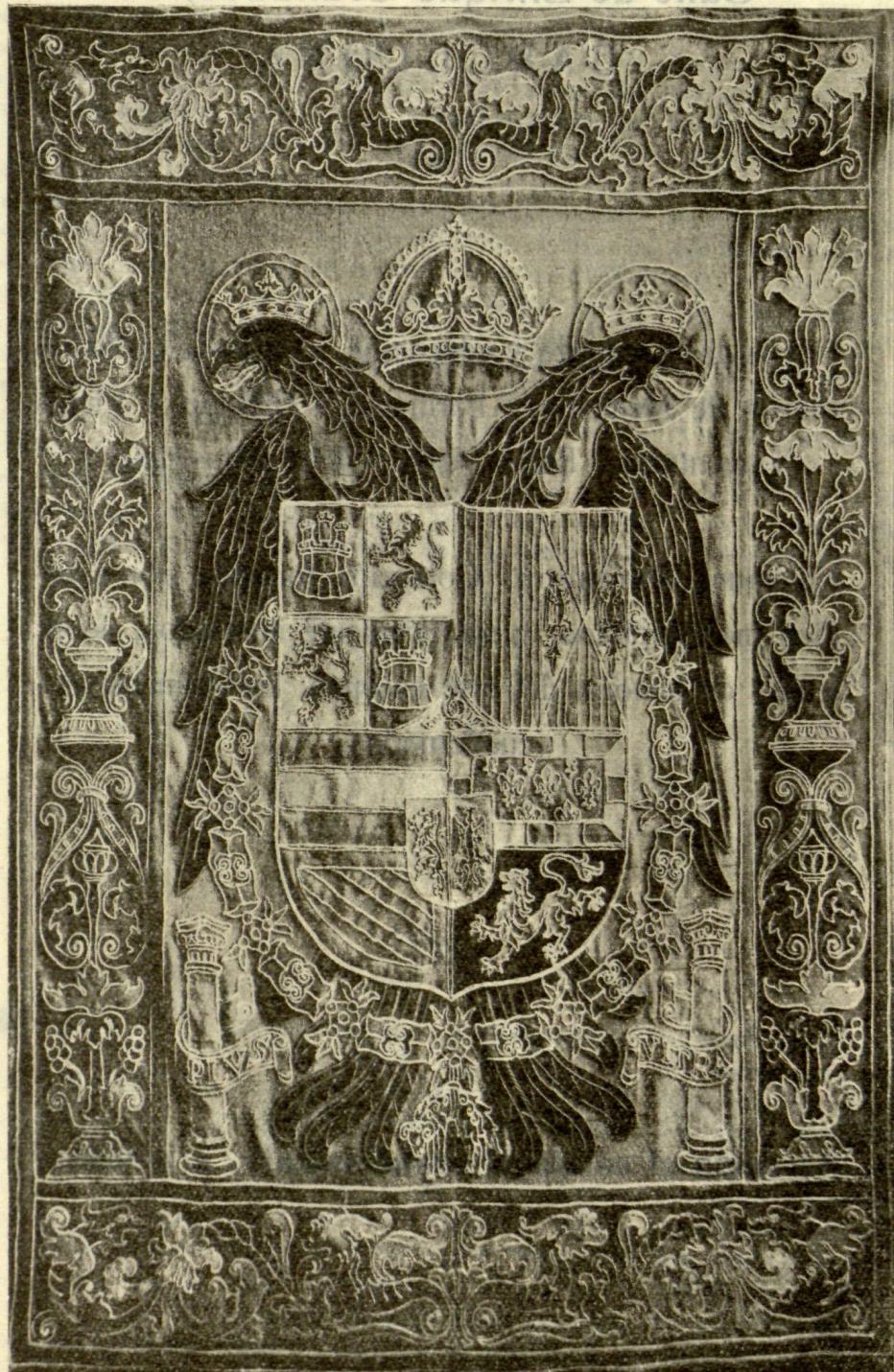


Se envía el catálogo gratuitamente, a petición.

CROSA - EGUIAGARAY

LEÓN

Telas, bordados y alfombras españolas
Paños decorativos Reposteros



Fototipia HAUSER Y MENET

CASA FUNDADA EN 1890

Reproducciones artísticas
para obras de lujo, Arquitectura y Bellas Artes, ediciones de tarjetas postales
en fototipia y bromuro por
nuevos procedimientos.

Especialidad en fototipia en colores

MADRID

Ballesta, 30

Teléfono 15914

Fototipia HAUSER Y MENET

ESTABLISHED 1890

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

Specialists in colour photo-engraving

MADRID

Ballesta, 30

Telephone 15914

J. RUIZ VERNACCI

(ANTIGUA CASA LAURENT)

Carrera de San Jerónimo, 53.-Madrid

Más de 60.000 clichés de arte español antiguo y moderno

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

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