

VÉRTICE





VÉRTICE



S U M A R I O

- SOBRE JUAN BAUTISTA VICO Y LA «MELODIA ITALIANA».* PEDRO MOURLANE MICHELENA.
- EL QUINTO CENTENARIO DE BRAMANTE.* ATTILIO VENTURI.
- INVITACION AL NATURALISTA.*
- EL ARTE DRAMATICO EN CHINA.* MARCELA DE JUAN.
- LO ANECDOTICO Y LO INEDITO DEL POETA VILLALON.* LEOCADIO MEGÍAS.
- PORCELANAS ITALIANAS.* MANUEL CEREZALES.
- MUSEO DE MUÑECOS DE NEUSTADT.*
- ELOGIO Y PERFIL DE UN MADRILEÑO.* JUAN SAMPELAYO.
- EL MUNDO DE LOS CROMOS.* MARIANO RODRÍGUEZ DE RIVAS.
- LA PINTORA SOFIA MORALES.* M. AUGUSTO GARCÍA VIÑOLAS.
- LA SEÑAL (Cuento).* JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ SILVA.
- DECORACION.*
- LO QUE LEEN LOS NORTeamERICANOS.* ANDRÉS RÉVESZ.
- DOS RETRATOS.* ENRIQUE AZCOAGA.
- SI ESTAS COSAS HABLARAN.* AGUSTÍN DE FIGUEROA.
- LO ESPAÑOL EN AMERICA.* GERMÁN FERNÁNDEZ FRAGA.
- GENESIS.* ADRIANO DEL VALLE.
- ORBITA PANTEISTICA DE LA COSECHA.* TRISTÁN YUSTE.
- SUGESTION DE LAS ARTES SUPERADAS.* MANUEL PRADOS Y LÓPEZ.
- «JORGE SAND» NO ESTABA ALLI.* ESPERANZA RUIZ CRESPO.
- VENTURA Y SIGNO DEL CASTILLO REAL DE SINALOA.* R. LÓPEZ IZQUIERDO.
- SINTIENDO AMERICA.* DR. RODOLFO REYES.
- DE MARION DAVIES A HEDDY LAMAR.* RICARDO WALB.
- CINE.*
- ESCUELA DE MODAS EN ESTRASBURGO.*
- MODAS.*
- ACTUALIDAD NACIONAL.*
- ACTUALIDAD EXTRANJERA.*

DIRECTOR: JOSE MARIA ALFARO

DIRECCIÓN ARTÍSTICA: A. T. C

DIRECCIÓN Y REDACCIÓN: ALFONSO XII, 26. TELÉFONO 14491

ADMINISTRACIÓN: CARRETAS, 10. TELÉFONO 24730. MADRID

IMPRESO EN GRÁFICAS ESPAÑOLAS. MADRID

PRECIO: 8 PESETAS

Chirlandajo.—La Visitación. (Florencia)





A EUGENIO MONTES

SOBRE JUAN BAUTISTA VICO Y LA «MELODIA ITALIANA»

Por

PEDRO MOURLANE MICHELENA

DOS nombres liga usted, Eugenio, al final de su libro «Melodía italiana»: el de Francisco Sánchez y el de Juan Bautista Vico. La condición de gallego de Sánchez no le otorga carta de inmunidad ante usted. Han supuesto algunos que si usted fuera confesor repartiría entre sus penitentes argucias contra la contrición y capciosidades para atenuar el pecado; o sea, un lote de armas contra usted mismo. El Montes que nosotros conocemos no ha sido nunca así. Sin ser un jansenista que hiele el fuego en su celda, no concibe la salvación sino por la vía angosta. Para los pensadores que comparecen al juicio final de la Historia pide usted mano de hierro. En el trato con las grandes figuras de otro tiempo se eriza de piques y lleva el protocolo de la prioridad o de la procedencia a punta de lanza; Sánchez para usted, en la tabla redonda donde se siente Vico, es un intruso. Esté o no esté su paisano entre los doce pares de Europa, usted le acoge con bola negra. Bien es verdad que en el gallego del «Quod nihil scitur»

la sangre judía actúa más indeleblemente que el terruño.

¿Es Francisco Sánchez de Túy o es de Braga, donde el susurro de preces más entrañable de Portugal acompaña al Bon Jesús do Monte? Cuando aquel filósofo nace, la sede del Metropolitano de Braga disputa a Toledo y a Tarragona la primacía de las Españas. Si nace aquí y nuestra piel de toro le presta el tótem como el raudal del Miño sus númenes, se hace en Roma primero, y en Montpellier y en Toulouse después.

Se ha dicho que el programa de Sánchez es el degüello de las entidades metafísicas y el 93 de la ciencia antigua doscientos años antes del 93. Asistimos usted y yo con decepciones previas a estos golpes de Estado. Con la cabeza de Aristóteles después de guillotizada por Sánchez meditan millares de hombres. Ríe el de Túy de los silogismos de la escolástica, como otros rien después del saber empírico del de Túy. El casi paisano de usted es un anatómico de la estirpe de Vesalio, de Servet o de Fallopio, y es justo que diga que la ciencia no está en



Podium Belli. Foro di Costantino e Belli. Anticium. Flaminio della il Colosseo

los libros, sino en las cosas. Quien nos amputara empero una pierna no nos haría tanto daño como quien nos amputara esos libros que hechos carne habitan en nosotros. Las cosas, por otra parte—*sunt lacrimae reum*—, mudan con los vaivenes del tiempo y nos huyen. Contra el tiempo no hay otra victoria posible que la fidelidad, que en usted, como en nosotros, es la más resistente de las corazas. Las cosas mudan; pero nosotros, menos amargos que el rey de los «Proverbios», resistimos.

¿Qué nos ha enseñado la vida, Montes? A digerir venenos, por de pronto, y a extraer del mal el remedio que cure el mal. «¿Quién ha de comprender—inquiere Sánchez—lo que no existe: los átomos de Demócrito, las ideas de Platón, los números de Pitágoras, los universales de Aristóteles, el intelecto agente y todas esas invenciones que nada enseñan ni descubren si no es el ingenio de sus artifices?» Lo que para el de Túy o el de Braga ficciones, son para nosotros los baluartes a cuya sombra aprendemos firmeza, y no hay pólvora nominalista que abra brecha en ellos. Más cerca que del ¿quid? de Sánchez hemos estado siempre del «¿que sais je?» del mejor de los Migueles después del mando. El libro del escéptico bordelés es más consustancial a su autor que el «*Quod nihil scitur*» a Sánchez. La diversidad de hu-

mores de Montaigne, como la diversidad de meteoros el cielo bordelés, nos contenta. Duda el buen alcalde la razón «*ployable en tout sens*», y enseña que cada uno de nosotros difiere de los demás como difiere de sí mismo según el sesgo de las horas y según las fases de la fortuna. Nos dice que los sentidos se engañan y que los ojos de apresar las cosas, apresan formas volubles de cosas. Sabe Montaigne cuánto ignora; pero su vara de gidor no se tuerce por eso, ni sus ocios ni negocios agrían. Toma, y cuán robustamente, partido en disputas de su tiempo y vindica la dignidad del hombre contra las crueldades de la persecución y del tormento. Se sirve de un idioma que es habla viva, y aunque respetuosamente sus períodos, no renuncia a mecharnos tuétanos gascones lo que trae de nutrición latina. Hay que de elegancia hay que hablar de suculencia en prosa de los ensayos. «*C'est aux paroles a servir a suivre et que le gascon y arrive si le français n'y va pas aller.*» El habla que el escéptico elige para el papel, para la boca, es, según propia confesión, «*non pedantesque, non fratesque, non plaideresque, mais plutot datesque*». Con éste nos entendemos, Montes, mejor con su paisano. Anda usted desavenido ahora con su ca y con su toreo de largas lagartijeras a la suerte



Veduta della Piazza del Popolo

senequismo como doctrina es vulnerable; pero como saber disuelto en la sangre nos gusta. Cuando es un modo de dar o de tenerse sobre el caballo, nos desarma de prejuicios, que en usted se crispan más que en nosotros. Ese apellido «Montes» le allega a usted claridades del Sur. Muy de finisterre es usted, y en su paisaje de infancia hay sobre fondos de bruma una tierra de granito con humilladeros y encinas. Cuando usted nació ya se había muerto el vizconde de Villemarque, que estudió el armoricano y tradujo de este idioma de los bretones, primos de los galaicos, baladas y cuentos. No es usted menos celta que Le Goffic o que Anatole Le Braz; pero en su casta ha prendido amorosamente un injerto andaluz de la familia hispanorromana. Siempre ha sido Roma para nosotros anagrama de amor, como lo fué para aquel ingenio que ordenó con número y cadencia catorce voces que, leídas al revés, dicen lo que leídas normalmente. Leerlas es tocar talismanes, y releerlas, besarlos.

*Signa te signa temere me tangis et angis
Roma tibi subito motibus ibit amor.*

Pero aunque fuese usted gallego por los 32 costados no igualaría en su trato a Vico el de Nápoles y a Sánchez el de Túy.

Cree Vico en la regularidad de la Historia, en la que descubre leyes válidas por igual para todos los pueblos. Enuncia una teoría de los ciclos que las sociedades cumplen dentro de un orden providencial que es uno y el mismo en la sucesión de los tiempos. Henos, Montes, ante un piélago de luz que anegará al que no lo surque denodadamente con su nave. Sin admitir el eterno retorno, se ata el devenir a trayectorias que el pasado ha seguido varias veces. Se trata aquí de una gravitación moral que configura el curso de los acontecimientos, que han de ser necesariamente como ya han sido. Vemos, pues, que en los anales de Grecia, de Roma o de Bizancio, los ciclos que Vico estudia se repiten con identidad perfecta. En su segunda «Scienza Nuova», el napolitano llega hasta a sostener que nos debemos a la historia ideal de las leyes eternas con arreglo a las cuales transcurren los hechos de todas las naciones en sus orígenes, progresos, estados, decadencias y fines, aun en el caso (ciertamente falso) de que desde la eternidad naciesen de tiempo en tiempo mundos infinitos. Usted, Eugenio, nos dirá que Juan Bautista prescinde de las personalidades que imprimen carácter a todo un país, cuando no a toda una época. Procede así el filósofo por hastío de las glorificaciones de monarcas y de grandes capitanes,



Jacobo Steiner

en las que el siglo XVII, en sus días postreros, sobra abunda. La invención de Vico que nos capta más es del «ricorso» como «corso» que renace a evolución segura. ¡Cuán misterioso es a veces el origen de esas voces que iluminan de pronto como relámpagos zonas oscuras del saber o de la conciencia. «Ricorso» es voz de juramento y vale originariamente tanto como recurso o renovación, de un procedimiento en segunda instancia. La evolución, teológicamente pensada, escribe Petters, no logra su finalidad en un primer procedimiento y comienza su obra con redoblado impulso. Añade Petters menos atento al contorno de la frase que a su fuerza expresiva: «La dirección sobrehumana de la Historia apela, por decirlo así, contra el resultado de una primera serie evolutiva.» Nos conforta que Vico parta siempre de Roma para sus paralelos. No ya en la Edad Media ve trasuntos de Roma, sino también en los comienzos de su siglo XVIII, en cuyas monarquías se da el retorno de la monarquía humana que el Imperio Romano conoció en los días de oro de Augusto.

Ama Juan Bautista su tiempo y le pide a su vida madura un «ricorso» de vida y de esperanza. En las cosas más egregias, desde que el mundo es mundo, la juventud vuelve. Casi candorosamente, escribe Vico en «Ciencia Nueva»: «Por todas partes brilla la Humanidad cristiana con tanta humanidad, que abunda, en todos los bienes que hacen dichosa la vida humana, no menos lo que toca a los placeres del cuerpo que en lo que toca a los goces de la mente y del alma.»

De Roma parte usted, Eugenio, en muchas de las citas de su libro, para estudiar «cursos» y «ricorsos» en el sucederse de los días de la Italia eterna. Con ese capítulo «de Francisco Sánchez a Juan Bautista Vico» nos despiertan los otros veintidós resonancias intimas. En cada uno de ellos palpitan temas de gran diálogo; en cada uno de ellos se nos cura de aridez, de hastío, de horizonte angosto. Le hemos dicho alguna vez que los centenares de artículos de usted, al parecer dispersos (al parecer, porque nada se pierde), todo un caudal de doctrina espera la mano solícita que sepa ordenar. Nuestra amistad hacia usted se sentiría honrada al reducir a sistema su labor de años y años. Esa unidad de los criterios y en su teoría sobre la condición humana está presente en los capítulos de su obra, y muy especialmente en «Piero de la Francesca o el asombro», obra del cosmos, en «Los hijos de Claudio Monteverde» y en el a todas luces admirable «La romería de Francisco Holanda».

En una de las observaciones de este apartado, según la cual España pasa del invierno gótico al verano barroco sin aspirar más que de lejos el mayo florentino, está ya en germen todo un volumen de crítica de nuestras ideas estéticas. Añadamos sin miedo, y con usted no nos oyese, que en libros que se reputan clásicos, entre los que pagan el tributo a Italia: el de Goethe, un Burckhardt o un Walter Pater, no se encuentran páginas que hagan olvidar las que son ya más puras en la «Melodía italiana». Parangones con alguno de Gregorovius parecerían profanos, y ésta es figura en verdad intimidada. El Señor nos consienta llegar a la senectud con algunas veneraciones intactas.

De su canto a los violines de Cremona retenemos los ejemplos que no damos por los del «Viaje del condottiero» de Andrés Suárez. (No nos agrada que los dos tengan toda alusión a los constructores alemanes de Füssen y a la ciudad güelfa, que da a los artesanos de laudes un...

e como la de los Tiffenbrucker. Del Tirol, concretamente de
 am, en el valle del Inn, sale en el siglo XVII Jacobo Steiner, que
 baja con Antonio Stradivarius y con Nicolo Amati, de Cremona.
 Mittenwald, ciudad de violines, no tiene a Matias Klotz?) Can-
 do a los violines de Cremona saltan Andrés Suárez y usted de la
 sa al verso. El empieza su soneto final con cuatro versos involvi-
 les:

*O divins violons enfants de Cremona!
 Plus beaux que l'or du soir, vous êtes faits de sang
 et de chair, et d'amour et de tout ce qui sont
 la passion qui chante et follement raisonne.*

Usted termina el primer soneto con seis golpes de arco que son
 a magia:

*Pero gotea el violín sus quedos
 venenos o susurros, y en los dedos
 se le enredan culebras, cuerdas, flores,
 pájaros, corazones, trenos, trinos.
 Violines, italianos violinos.
 Eva y Adán en árboles de amores.*

Pero mejores aun (si cabe) que los versos de ustedes dos son
 ellos del Santo Secular que empieza con el

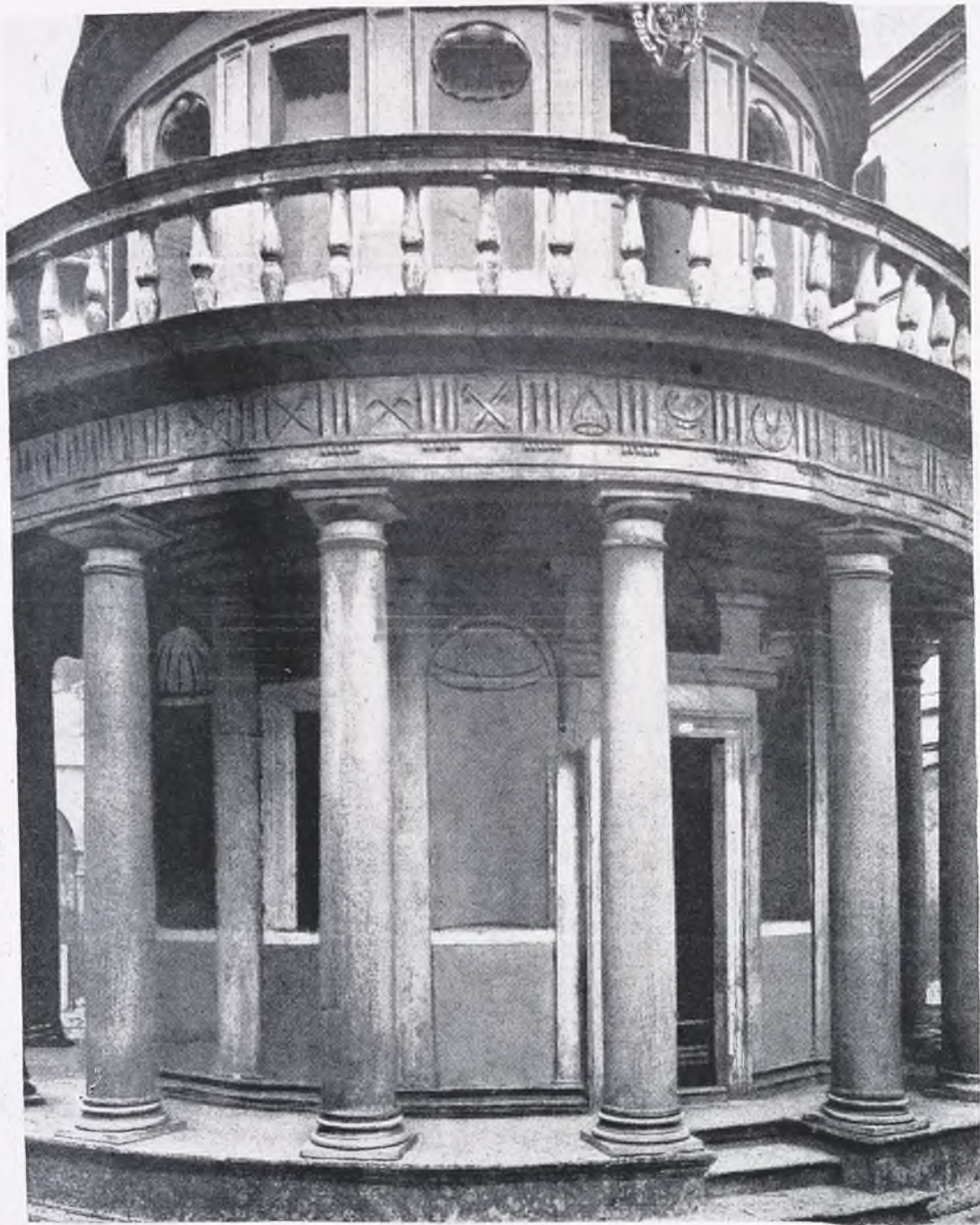
Fertilis frugum pecorisque tellos.

ti: fértil en cosechas y en rebaños (y a ser posible en héroes).
 Ceres corone la tierra de Italia con sus espigas. Y usted, Mon-
 las vea en su plenitud y las muerda riendo como en los años
 os.



«La reina de Saba ante Salomón»

(Piero della Francesca)



Templo de San Pietro in Montorio, construido por Bramante en 1502

EL QUINTO CENTENARIO DE BRAMANTE

Por ATTILIO VENTURI

Cuando aparecieron las primeras obras de Bramante, la arquitectura italiana había sido ya encauzada hacia formas nuevas de puro sabor clásico por mérito especialmente de los florentinos Felipe Brunelleschi, León Bautista Alberti y los discípulos de ambos.

Pero quien realmente dominó como gran señor en el estilo arquitectónico del Renacimiento fué Bramante. El dió el más fuerte y vigoroso espíritu a la nueva época, sobre todo por el valor en afrontar enormes problemas; condujo armónicamente a desarrollo grandioso los principios del Renacimiento toscano, haciendo vivir el edificio en la solidez de un organismo completamente equilibrado y dominado en sus partes. Donato Bramante nació en el año 1444—de una familia modesta—en un

pueblecito cercano a la ciudad de Urbino, en la misma tierra donde unos cuarenta años más tarde debía nacer Rafael. Pocas noticias se tienen de su primera juventud y de sus estudios; pero su formación debió de llevarla a cabo en Urbino, en la corte del duque Federico de Montefeltro.

Fué éste uno de los príncipes más famosos del Renacimiento italiano, no menos célebre por sus empresas militares que por su amor a las Artes y a las Letras. Fué gran Mecenas y protector de artistas, y únicamente Lorenzo el Magnífico, señor de Florencia, pudo rivalizar con él en el esplendor de la corte. Reunió a su alrededor los mayores ingenios de su tiempo, entre otros, Melozzo da Forlì, Piero della Francesca, Paolo Uccello, Pisanello y Luca della Robbia.

El joven Bramante pudo en seguida disfrutar y aprovecharse de las enseñanzas de un gran maestro: Luciano Laurana, que estaba transformando y ampliando el viejo castillo de los señores de Urbino, hasta formar un espléndido y suntuoso palacio principesco.

En el año 1467 el duque Federico nombró a Bramante su ingeniero y contratista; no obstante, ninguno de los numerosos monumentos con los cuales la ciudad de Urbino se iba enriqueciendo en aquella época, se le puede atribuir con certeza.

Después del año 1476 se trasladó a Milán, a la corte de Ludovico el Moro, señor magnífico y magnífico que aun en medio de las muchas guerras en las cuales transcurrió su agitada existencia, halló el modo de ocuparse de Arte y de artistas. En su corte vivió también Leonardo da Vinci.

En Milán, junto a Moro, Bramante llegó a ser bien pronto el arquitecto áulico sobre quien recayeron abundantemente encargos, comisiones, direcciones de trabajos, de dibujos y de plantas de edificios. Se conservan de él el *Claustro de San Ambrosio*, de formas brunellescas; la maravillosa *Sacristía de San Sátiro*, organismo completo y viviente, rico de decoraciones plásticas. Trabajó también en el rehacimiento de la *Iglesia de San Sátiro*, y especialmente en la *Iglesia de Santa María de las Gracias*, donde es evidentísima su huella, sobre todo en el exterior del ábside y del coro. En este período su arquitectura se resiente algo del carácter general del primer Renacimiento lombardo, que tuvo sus maravillosos modelos en la fachada de la Cartuja de Pavía y en la Capilla Colleoni de Bérgamo, Renacimiento rico de decoraciones, floreciente, cuya fastuosidad entró en el Renacimiento español, mucho más que la simple y armónica linealidad del Renacimiento florentino.

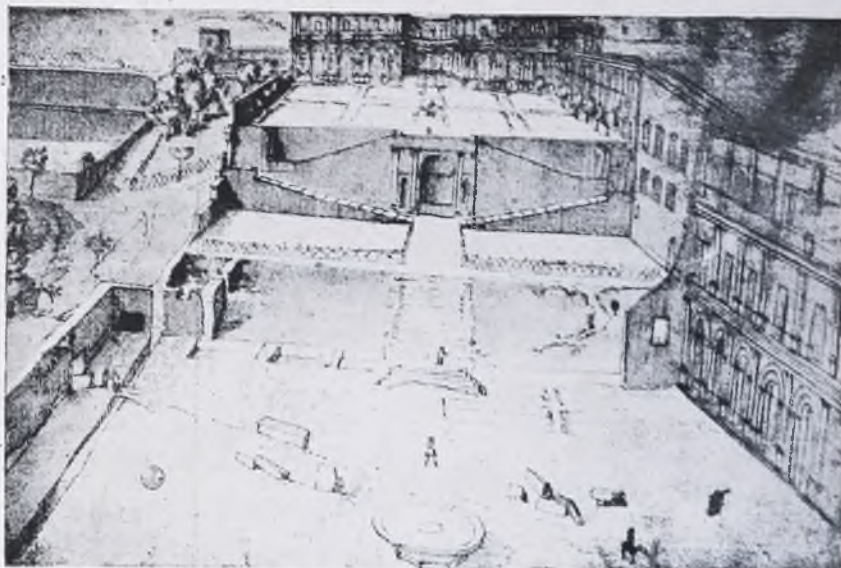
En el año 1499, a la caída de Ludovico el Moro por obra de las armas francesas, Bramante se trasladó a Roma, donde su primer cuidado fué el de estudiar los restos y las ruinas de los monumentos romanos, como ya habían hecho Brunelleschi y Donatello.

En Roma, el espectáculo de las ruinas antiguas y el fasto del papado ayudaron a imprimir definitivamente en el estilo de Bramante un contenido imperial.

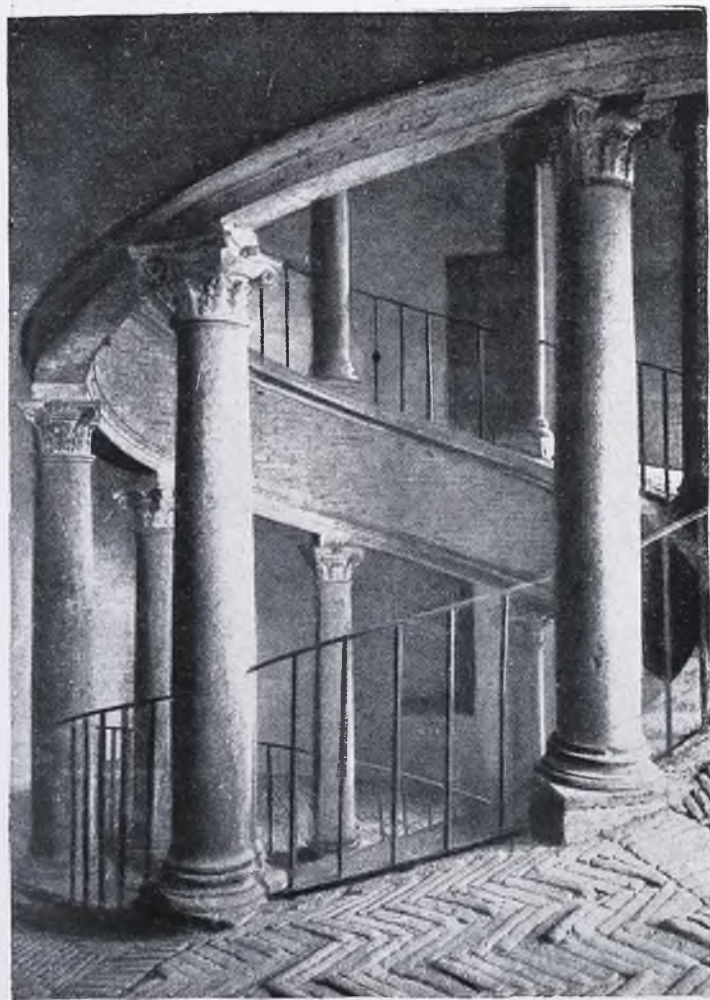
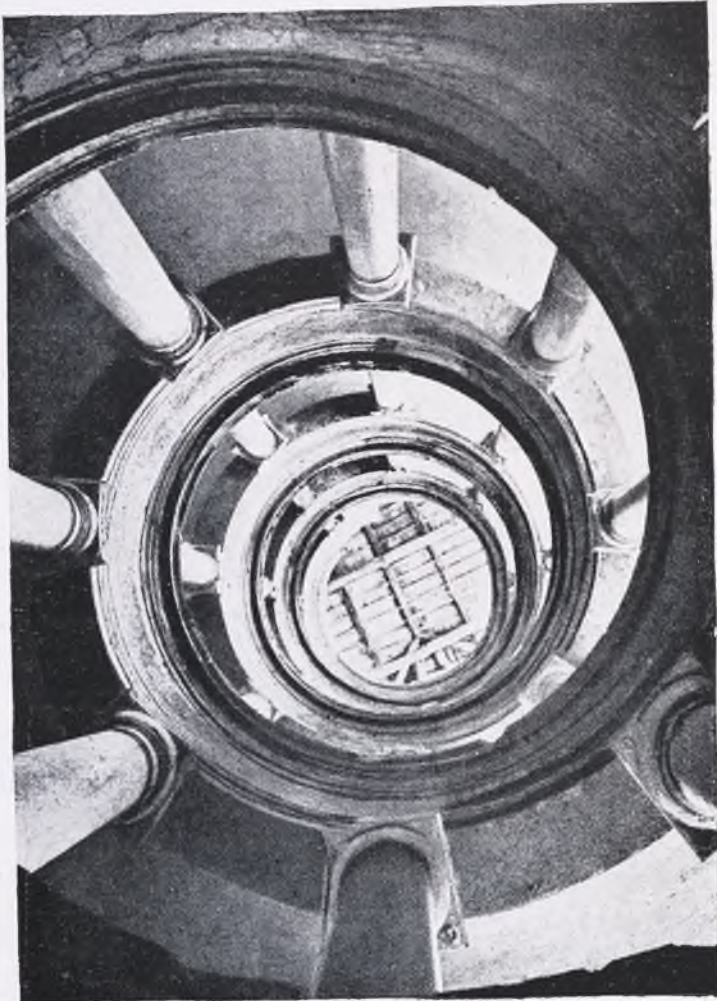
Entre sus primeras obras romanas merece citarse el *Claustro de la Paz*, obra admirable, de una armonía quieta y tranquila, que le encomendó el cardenal Caralfa.

Es difícil determinar la parte que Bramante tuvo en la construcción del *Palacio de la Cancillería*; muchos tienden a atribuirle el patio, donde se halla vivo el recuerdo del patio del Palacio ducal de Urbino, de Luciano Laurana.

De su primera estancia en Roma es también el pequeño templo de *San Pedro en Montorio*, donde, dejada a un lado toda preocupación ornamental, domina el pensamiento



Aspectos diferentes del Belvedere del Vaticano, una de las obras maestras del Bramante



Escalinata del Belvedere del Vaticano

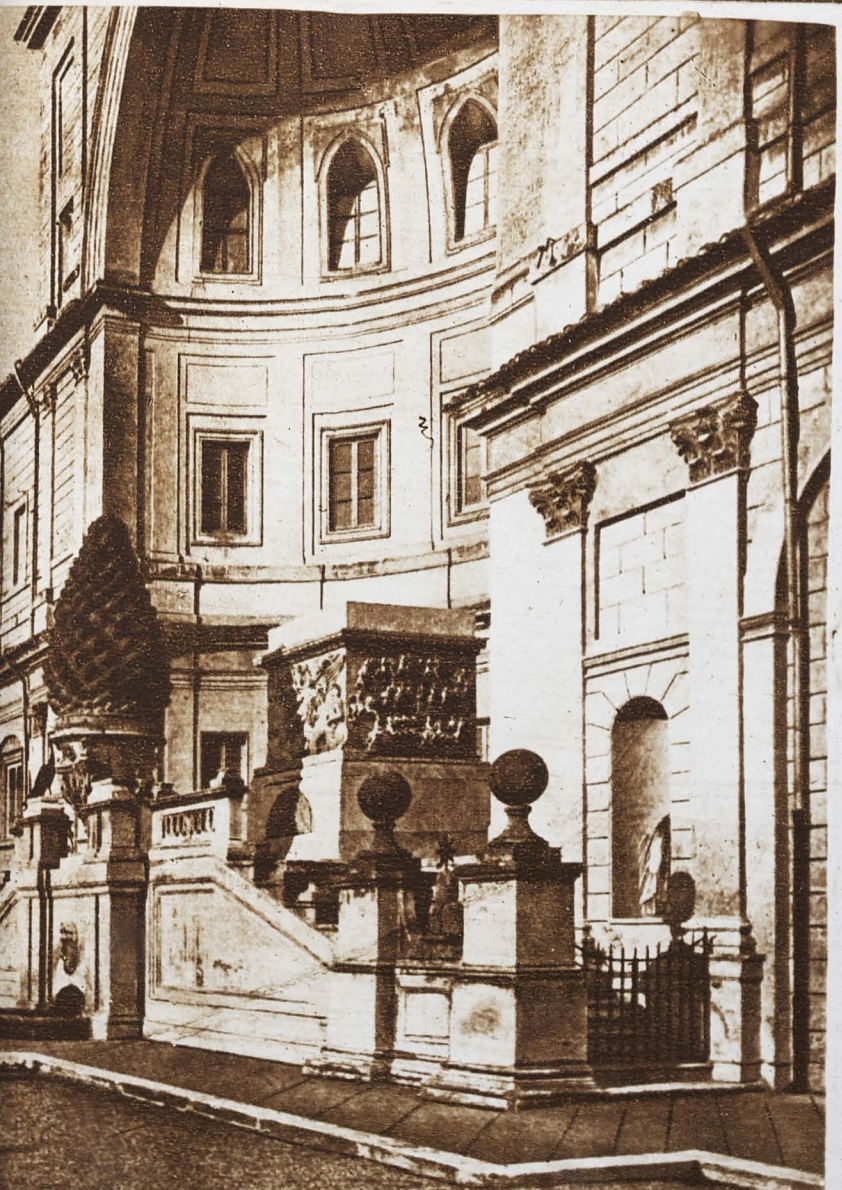
clásico de la proporción. Pero la obra de Bramante llegó a ser realmente grandiosa cuando encontró un protector en el Pontífice Julio II, cuyas miras extralimitadas de potencia fueron quizá superadas únicamente por su férrea voluntad. El, que ponía la defensa y la gloria del pontificado en la afirmación de su grandeza política y de su externo esplendor, que había obligado a Miguel Angel a efectuar—no obstante su negativa—los trabajos de la Capilla Sixtina, que había confiado a Rafael la decoración de las habitaciones del Vaticano, vió en Bramante el hombre capaz de llevar a la práctica sus sueños ambiciosos de hacer de Roma y del Vaticano el símbolo de la potencia del pontificado. Comenzó para nuestro arquitecto un período de brillante actividad. Se ocupó de los arrabales próximos a San Pedro donde construyó palacios grandiosos; arregló el barrio que hallaba a lo largo del Tíber; trazó la hermosísima calle Juliense ampliando aquel concepto de urbanística «renacentista», cuyas bases habían sido lanzadas por León Bautista Alberti.

Dibujó el arreglo de los *Palacios Vaticanos*, en los cuales intervinieron más tarde otros arquitectos, entre ellos Sangallo y Rafael. Pertenece a Bramante el arreglo de algunos patios entre los relativos edificios anejos, como el Patio de *San Dámaso*, especialmente el monumental *del Belvedere*, que se cierra en una porción llamada *Patio de la Piña* con un cuerpo de edificio en el cual se encaja el «*Nicchione*» semicircular, semejante a la mitad de un panteón. En este nicho inmenso, realmente nuevo en la arquitectura, se afirma mejor que en otra parte la grandiosa fantasía creadora del artista.

Cuando Julio II pensó en un rehacimiento completo de la Iglesia de San Pedro, la antigua basilica constantiniana, cuya conservación había sido preocupación constante de numerosos Pontífices, confió el encargo a Bramante, que en una especie de certamen había vencido fácilmente al propio rival Juliano Sangallo. El primer proyecto de la nueva y monumental basilica fué, por tanto, de Bramante, y la primera piedra de la construcción fué puesta el 18 de abril de 1506. El proyecto estaba constituido por un gran cuerpo cuadrado sobre cuya parte central—sostenida por inmensos pilares—apoyaba una vasta cúpula, mientras otras cuatro cúpulas menores se elevaban en los ángulos del cuadrado. De cada cara del cuerpo cuadrado partía el brazo de una cruz griega terminada en ábside. Era un sueño grandioso que tendía a fundir en una belleza única el panteón, Santa Sofía de Constantinopla, San Marcos de Venecia y Santa María de la Flor de Florencia.

En el año 1513, cuando murió Julio II, los trabajos fueron interrumpidos; se hallaban próximos a su término los cuatro grandes pilares sobre los cuales surge la actual cúpula de Miguel Angel. En el año 1514 murió Bramante. Más tarde la dirección de la construcción fué confiada a Rafael, cuyo nombre había sido propuesto por el mismo Bramante. Después se sucedieron en la construcción de los trabajos Juliano de Sangallo, Fra Giocondo de Verona, Baltasar Peruzzi, Antonio de Sangallo, Miguel Angel, Vignola, Giacomo de la Porta, Domingo Fontana, Maderno y Bernini (autor de la decoración interna). El proyecto sufrió, naturalmente, varias modificaciones; la primera, por obra de Rafael y Juliano de Sangallo, que cambió el unitario proyecto bramantesco de cruz griega en uno de cruz latina. Miguel Angel reanudó el proyecto de Bramante, que terminaba «claro, escueto, luminoso», afirmando que «quien se aleja de Bramante se aleja de la verdad». Pero Maderno, que terminó la construcción por deseo del Papa Pablo V, añadió un pórtico al brazo de ingreso de la cruz griega, transformándola finalmente de este modo en cruz latina.

Bramante fué, además, buen pintor; pero si bien en la pintura no aparece su personalidad, en la arquitectura, por el contrario, ha dejado una huella tan profunda y una escuela tan vasta que se le puede justamente llamar el más grande arquitecto del Renacimiento italiano.





A un jardinero francés,
 Le Notre, le sorprendió la muerte
 muy viejo ya, inclinado
 sobre sus arriates de rosas.
 A otro francés, Fabre,
 el Homero de los insectos,
 fué la muerte a llamarle
 cuando él, muy viejo,
 así mismo se doblaba sobre
 unos escarabajos.
 Si fuéramos naturalistas
 acariciaríamos esa estrella
 de mar o esas conchas
 de riqueza tan prodigiosa
 en su variedad,
 como acariciaba Le Notre
 sus rosas o el otro sus insectos



INVITACION AL NATURALISTA





Merlang Fangel, actor chino que interpreta papeles femeninos



La máscara de una persona traidora



EL ARTE DRAMATICO EN CHINA

EL TEATRO

Por MARCELA DE JUAN

Los escritores modernos dividen la historia del arte dramático chino en cuatro épocas distintas:

Primero, las obras compuestas bajo la dinastía T'ang, en el año 720, hasta el advenimiento de las cinco pequeñas dinastías, llamadas «posteriores», hacia 905. En aquel entonces, se decía del teatro que eran «las fiestas de la paz y de la prosperidad».

La segunda época comprende las obras escritas bajo la dinastía Song (960 a 1119); la tercera, las representadas bajo las dinastías Kin y Yuan (1123 a 1341), y la cuarta, todas las obras dramáticas aparecidas desde la época Yuan hasta nuestros días.

En el drama chino se dividen los actos y las escenas de manera similar a la del drama europeo, así que el espectáculo no es continuo desde el principio al final de la obra como en el teatro griego. Cada drama se compone habitualmente de cuatro cortes (tche), y a veces de un prólogo (sie tseu) y de cuatro cortes. El «sie tseu» es una introducción donde los principales personajes vienen a exponer sus nombres y el argumento de la fábula, o bien a contar los hechos anteriores que puedan interesar al público. Estos prólogos se solían parecer en algún modo a los prólogos de Plauto. Los «cortes» corresponden a lo que en Europa se llama actos.

La poética china quiere que toda obra teatral tenga una finalidad o un sentido moral. Una obra de teatro sin moralidad no es para los chinos sino una cosa ridícula que carece de sentido. Según los retóricos, lo que se propone el autor en un drama serio es «presentar las más nobles enseñanzas de la historia a los ignorantes que no saben leer», y el código penal chino explica que las obras teatrales tienen por objeto: «Ofrecer en escena pinturas verdaderas o fingidas, pero capaces de llevar el espectador a la práctica de la virtud».

Pero, no contentos con establecer la «utilidad moral» como finalidad de las representaciones dramáticas, aun hacía falta imaginar una manera de alcanzarla. De ahí el papel del personaje que canta, admirable concepto del espíritu, carácter esencial que distingue al teatro chino de todos los teatros conocidos. El personaje que canta en un idioma lírico, figurado y pomposo, cuya voz es sostenida por una sinfonía musical—como los coros del teatro griego—, es un intermediario entre el poeta y el auditorio, con la diferencia de que no permanece ajeno a la acción del drama. El personaje que canta es, al contrario, el héroe de la obra, y cada vez que surgen acontecimientos, que estallan catástrofes, queda en escena para conmover dolorosamente a los espectadores y arrancarles lágrimas. Este personaje puede pertenecer, como los demás, a todas las clases sociales. Por ejemplo, en «Las penas de Han», es un emperador; en «La historia del Círculo de Tiza», es una mujer de mala vida que se regenera; en «Las intrigas de una doncella», es una joven esclava. Este personaje es, en fin, el que enseña, el que invoca la majestad de los recuerdos, el que cita las máximas de los sabios, los preceptos de los filósofos, los ejemplos famosos de la historia o de la mitología.

Con esta creación que sirvió de modelo a los escritores de la dinastía Youen, los chinos han realizado en el siglo XIII el precepto que fué más tarde divulgado en Europa por Lope de Vega en su «Arte nuevo de hacer comedias»:

*Comience, pues, y con lenguaje casto
(nos dice el poeta español)*

*no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que sólo
ha de imitar de dos o tres la plática.
Mas cuando la persona introduce,
persuade, aconseja o disuade,
allí ha de haber sentencias y conceptos
porque imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar, cuando aconseja,
persuade o aparte alguna cosa.*

(Es curioso que esta citación de Lope de Vega esté hecha por autor chino en el 1853).

Las obras del teatro chino se pueden clasificar en siete categorías,



Chen Yen Chiu, alumno de Mei Lang Fang



El famoso actor Mei Lang Fang en «Lao Shens» o «La boda de la Diosas»



Mei Lang Fang, el famoso actor chino

a saber: los dramas históricos, los dramas Tao-sse, las comedias de carácter, las comedias de intriga, los dramas domésticos, los dramas mitológicos y los dramas judiciares o basados en causas célebres.

Hasta hace relativamente pocos años no ha habido actrices en China, y los papeles femeninos han sido desempeñados por hombres, generalmente adolescentes. Los actores-actrices no son privativos del Extremo Oriente, y hasta en el Occidente, más rudo y puritano, han florecido. Tal, por ejemplo, en la Inglaterra del Renacimiento y de la Reforma, donde las heroínas shakespearianas—Ofelia, Desdémona, Percia, Cordelia, Jéssica, Rosalinda—musitaron a través de labios varoniles los más dulces versos de pasión femenil que le haya sido dado oír a los mortales.

La escena china, sin embargo, no siempre se vió privada del concurso femenino, y época hubo en los tiempos imperiales en que la mujer subió también a las tablas. Nuestros anales nos enseñan que durante el reinado de los emperadores mogoles, las mujeres tomaban parte en el teatro y ostentaban el nombre de comediantas; mas por desgracia también se dió en designarlas con otro nombre demasiado poco eufemista para ser transcrito en estas columnas; circunstancia que podría inducir a la sospecha de que acaso sus costumbres íntimas, por lo menos a los ojos del público, no fueran demasiado austeras.

Las óperas, o más bien dramas líricos chinos, representan por lo general episodios salientes de la historia, la leyenda o la mitología nacional, y con ellos puede decirse que desde el primer momento se entra en el reino de lo maravilloso. El amor, como es natural, constituye uno de los elementos de estas fantasmagorías, pero la tradición y el buen gusto imponen que no se aluda a él sino indirecta y metafóricamente. El poeta se limita a sugerirlo con sutiles alusiones que en vano intentaría el extranjero penetrar.

El teatro chino no tiene prácticamente escenario, y los métodos empleados para expresar la acción o los cambios de lugar son muy especiales. La orquesta se halla en un rincón del escenario, los decorados no existen y la escena está adornada con bordados y letreros de colores de un efecto grandioso. Los vestidos son de una riqueza incomparable y los ademanes y los gestos de los actores en escena dan un rango a artistas de la categoría de Mei Lang Fang y de Cheng Yen Chiu que puede compararse con el de los mejores artistas del mundo.

Los actores se llaman a sí mismos «Ji Yuan Hang», o sea: «La Compañía de Perlas de la Corte», y tienen por patrón o santo al emperador T'ang T'a Tsung o Ming Hwang, ya que este emperador soñó en cierta ocasión que salía a escena, y a raíz de este sueño fundó la primera «troupe» de actores chinos. En todos los teatros se le dedican dos altares: uno en el camerín de los actores, y otro colocado en un lugar de honor frente al escenario. Al entrar en el teatro, todos los actores van primero a hacer una reverencia al santo; la repiten antes de aparecer en escena y cuando termina la función; pero sólo los actores de categoría, o los que tienen papeles de importancia (como los que representan a generales o gran-



Estas son las máscaras que

des personajes) pueden quemar incienso ante el altar. Si hiciera caso omiso de tales costumbres, esto podría acarrear grandes desgracias al actor culpable de ello. Es algo como los toreros que van a rezar antes de entrar a lidiar el toro.

Existen escuelas privadas o academias para entrenar a los muchachos y enseñarles el arte dramático. Los alumnos se dividen en varias clases según el género que hayan de actuar. Los más guapos se reservan a los papeles femeninos y se dan clases de profesores especializados; los muy desarrollados y atléticos son dedicados a acróbatas; los que poseen notable inteligencia y buena estatura, se encargan de los papeles masculinos conocidos por el nombre de Lao Sheng.

Tal vez recaiga la mayor responsabilidad sobre aquellos que interpretan papeles de mujeres jóvenes y guapas. Los actores «Iwa tan», o sea «flores delicadas» y se pasan horas y horas aprendiendo a andar con el calzado trucado que les permite simular los diminutos piecitos, atados desde la infancia, orgullo y tortura de las beldades chinas. No es tarea fácil y sólo después de un largo entrenamiento consiguen moverse con gracia y andar con esos zancos como si lo hicieran con sus propios pies. También tienen que aprender a que el pie sin moverse durante largo rato, y no crea el lector una cosa agradable.

Muchas supersticiones tienen relación con la voz de los actores. Así, por ejemplo, se dice que el sudor de un actor blanco o la cerilla del oído de una vaca estropean la voz siempre, sin remedio de ninguna clase. Por esta razón se bebe el actor fuera de su casa, por miedo a que sus rivales



chinos y que tienen su significado cada una

hagan una mala jugada. También el vino y el vinagre son considerados nocivos para la voz.

Los actores se dividen en varias clases, conocidas como sigue: *Sheng*, actores masculinos.

Tan, actores haciendo papeles femeninos.

Ching, viejos.

Moa, caras pintadas, y

Chou, humoristas (que suelen tener la cara pintada de blanco como los clowns europeos).

Las caras pintadas sirven para expresar el carácter del personaje que se representa; así el gracioso Tsao-tsao y los de su clase tienen las caras pintadas de blanco, mientras que el negro es un color que se emplea para los que—si bien impulsivos y violentos—tienen buen corazón. Una cara colorada indica una persona honrada, y una cara multicolor es el signo de un guerrero feroz. Líneas blancas partiendo de la frente, para terminar junto a la nariz, caracterizan a personas traidoras y aviesas. El público reconoce a los granujas y a los sin ley por las rayas que les cruzan la cara.

La entrada en escena se hace por la derecha, que se llama «lao hu men», o «puerta del tigre», y la salida está a la izquierda y se llama «ch'ing lung men», o «puerta del dragón de oro». Si los actores entraran por la izquierda, saldrían de la boca del dragón para entrar en la del tigre, lo cual sería verdaderamente impropio, mientras que salir de la boca del tigre para entrar en la del dragón es lo establecido y lo lógico.

Los trajes femeninos característicos de ciertas épocas o dinastías, que son generalmente representadas en la literatura

dramática china, ponen su deslumbrante policromía sobre las paredes de los camerinos. Los más coruscantes, estos de largos pliegues flotantes, mangas larguísima cubiertas de bordados y ricos ceñidores de oro y jade, son de la dinastía T'ang, siglo VII. A ellos corresponde también el tocado más pintoresco y gracioso, con sus flores de perlas y corales, sus colgantes de abalorios, las menudas orejas pintadas al descubierto, el moño hueco y alto, y el largo cabello suelto tendiendo sus ondas de azabache sobre la espalda. Los trajes de la dinastía Ming, a pesar de sus ricos bordados y sus colores vivos, resultan al lado de los otros casi pobres y austeros. El gorrito de perlas y aljófar es de línea más simple, y las dos trenzas negras penden modestamente a los lados. El cuello es más alto y rígido, las mangas son más cortas, el haldal menos amplia, menos flotante, y el ceñidor ya no lleva oro ni jade. ¡Qué lejos todavía, sin embargo, de la esueta simplicidad de hoy día! Ricos y brillantes atavíos de antaño, delicia de la mujer, eucanto de los ojos, ¿por qué se empeñará la moda moderna—cuya tiranía se deja sentir en la misma China—en suprimir vuestra exquisita complejidad y hacer nuestra indumentaria cada día más mate, más gris y más triste?

Como ya he explicado, los decorados no existen y mucho se deja a la imaginación del espectador. Por ejemplo: un guerrero, con toca de plumas, saca su látigo, extendiendo la mano, levanta una rodilla, da media vuelta y luego levanta la otra rodilla. Esto significa que ha montado en un corcel y para descabalarlo hace ademanes similares en sentido inverso.

Para dar a entender que emprende un viaje, el actor atraviesa la escena, canta algunas estrofas, y sale. Al momento entra por la otra parte y entonces sabemos que ha llegado a su destino. La puerta de una ciudad se representa por un telón sujeto en dos palos, con un agujero en medio; y la rendición de un ejército se conoce por la actitud del general derrotado, que arroja sus armas y se pone de rodillas. Pero son tantas y tan complejas estas normas, que se necesitaría un volumen entero para exponerlas (y aun no es seguro que bastase un volumen).

Supone una prueba de alta distinción que los chinos patrocinen una función de teatro como homenaje a determinada persona. Con alguna frecuencia han ofrecido una serie de representaciones en honor de extranjeros, como expresión de gratitud por la ayuda recibida de ellos en tiempos de desastres, inundaciones, etc. Todas las familias acaudaladas festejan las fiestas onomásticas con funciones teatrales.

En la actualidad se está formando una nueva clase de actores; la de aquellos que interpretan obras modernas y son conocidos bajo el nombre de Wen Ming Hsi. Ponen en escena traducciones de Shakespeare, Molière, Shaw, Giraudoux, a más de obras chinas de actualidad, vestidas con trajes corrientes y con un escenario parecido al de cualquier teatro europeo. Estas obras chinas modernas tienen por tema la exposición y crítica de costumbres, tendencias, política, amor, etc., y todavía puede decirse que están dando sus primeros pasos.

«El mundo entero es un vasto escenario del que somos los meros actores», dice un proverbio chino. Y en ese caso, ¿por qué los hombres se empeñan en tomar la vida tan en serio?



Fernando Villalón, Marqués de Miraflores de los Angeles

Lo anecdótico y lo inédito del poeta Villalón a través de Adriano del Valle

Por LEOCADIO MELO

Ante el cristal de una librería meditamos que nada recoge con tanto grafismo la preocupación del momento como el escaparate de un librero. En este de nuestra observación, al fondo se alinean los *Episodios Nacionales*, de Galdós; forman en el foro también Larra y Bécquer, con Valera y André Maurois..., extraño «coctel» que en el breve escenario pone un aire de coro. En el centro, bien destacados, como actores fundamentales de la acción, media docena de libros: *Italia fuera de combate*, *Rebeca*, *Winston Churchill* (biografía), *El clavo*, una larga novela de F. Wallace, y más en el centro las obras completas de Fernando Villalón, el poeta campero. Sobre el libro, recién impreso, un rótulo dice: *Novedad*.

Novedad de impresión: «Andalucía la Baja», «La Toriada» y «Romances del 800» son las tres partes que integran este volumen. ¿Obras completas? Recordamos que Adriano del Valle, al que llamara hermano y con el cual conviviera en estrecha camaradería, guarda inéditas páginas de Fernando. Y lo abordamos, ávidos de recoger más novedad, el ineditismo en la obra o en la vida, lo anecdótico que pudiese haber escapado a la aprehensión del biógrafo. Poca cosa a la vez—pensamos—, porque Manuel Halcón, primo del poeta, y al que se debe su magnífica biografía de la que ya se han tirado hasta dos ediciones, aquilató estrechamente. Poca cosa entonces, tal vez, pero interesante.

Encuadradas con esmero de artifice, Adriano del Valle guarda las cosas del camarada entrañable; cartas de amistad, un soneto a él, romances, versos que le remitiera de su puño y letra, mucho antes que a las cajas de imprenta. Todo en color carnú.

—No sé por qué—dice Adriano—; pero Fernando estaba siempre con tinta encarnada. Quizá se deba a una superstición. Era supersticioso en extremo; supersticioso por contagio de raras aficiones espiritistas y teosóficas, de las que se fue prendiendo como de un lastre al conocerme y entrar en contacto por la poesía de la amistad.

La charla imaginera de Adriano del Valle, andaluz y como él, abre el pomo de los recuerdos y todo se impregna de evocaciones luminosas; cortijos y encrucijadas sevillanas filan por la tarde madrileña.

—En su casa de Sevilla (calle de San Bartolomé), don Fernando escribió toda su obra, y en el sótano, había instalado un templo al sol. Allí se mostraba una filial del Calendario andaluz.

—¿Que Villalón adoraba el sol?

Adriano ríe:

—Los que estábamos en el secreto de que este hombre tenía la guasa viva hecha ganadero de reses bravas, no ignorábamos que aquel templo al sol, subterráneo, aprovechando para los hondos pasadizos de un barrio de Sevilla que había tenido ancestrales vecindades hebreas, allí, en la casa de un célibe tan duro e impenitente, significaba algo así como la *garganta* de un don Juan sevillano, vitalísimo, pintoresco y aventurero cuyos ritos más eran ofrendados a Venus, a las lozanas andaluzas del barrio, que al sol sanguinario de Moctezuma.

—¿Cómo conoció a Villalón, conde de Miraflores de los Angeles?

—Yo llevaba en mis manos catálogos de máquinas de escribir y él tenía en las suyas un libro clásico de la Teosofía *sin velos*, estupenda superchería y espejo de alondras pasadas.

zar espíritus incautos. Descubrí en él una propensión literaria dirigida hacia el vuelo vertical; es decir, propulsada por la técnica de una especie de autogiro lírico—el vuelo hacia arriba—con el riesgo de romperse la crisma contra el techo. Era preciso abrir una claraboya hacia los espacios libres, romper el cielo raso de su despacho. Y eso fué para él la poesía que yo puse en sus manos: trampolín para la evasión de aquellos problemas absurdos, falsamente llamados del espíritu, laberinto sin salida para su imaginación auténticamente meridional que le brindaba la Teosofía. Estos contactos espiritistas propenden inevitablemente hacia las supersticiones. Y Villalón, buen andaluz, con su aspecto, no de matador, de picador de toros—picador del 98—, era de los que se pasaban el día diciendo contra el maleficio: «¡Lagarto, lagarto!» y tocando madera. Villalón era el auténtico «antigafe».

—¿Quiere contarme alguna anécdota desconocida para el público?

—Sí. Esta, por ejemplo: Tuvo un criado cuyos servicios fluctuaban entre los de mayordomo y administrador. Vivía en la misma casa del poeta, y un buen día se le ocurrió morir de repente. Al regresar Fernando del campo, ya a la caída de la tarde, se halló con el para él pavoroso problema de tener que pasar la noche conviviendo con un cadáver bajo el mismo techo. Crecían sus angustias y terrores supersticiosos; puso a toda la servidumbre en movimiento para efectuar rápidamente el entierro y que se llevaran el difunto al depósito del cementerio sevillano para que allí aguardase las horas reglamentarias que han de preceder a los sepelios. Cuando el cuerpo del administrador fué sacado en hombros de la casa de Villalón, éste, a quien no le llegaba la camisa al cuerpo, habíase comprometido ya a realizar algunas penitencias ante la Macarena por el «mochuelo» que le quitaba de encima. Pero a la media hora, Concha, la sirvienta, llamó al despacho de Fernando: «¡Señorito, señorito, que nos han devuelto el muerto del cementerio!» Bajó Villalón las escaleras de tres en tres, y preguntó al cochero fúnebre, que aguardaba en la puerta: «¿Qué pasa?» «¡Na!» (dijo el cochero), que como el «sementerio» lo «sierran» a las ocho, aquí estoy con éste otra vez.»

Y respondió Villalón, entregándole un billete:

—Mira, toma estos veinte duros y estate dándole vueltas a la redonda hasta que abran mañana el cementerio.

Y así lo hizo; toda la noche los vecinos vieron pasar una y mil veces ante su puerta la carroza fúnebre del administrador.

Mientras habla Adriano miro unas cuartillas de Villalón. Constituyen un libro completo, inédito; una historia del toreo —300 páginas—, que titula *Taurofilia racial*; lo escribió desde mayo de 1925 a diciembre del 26. Voy leyendo títulos de capítulos: «Mitología taurina», «Personalidad del Filotauro»...

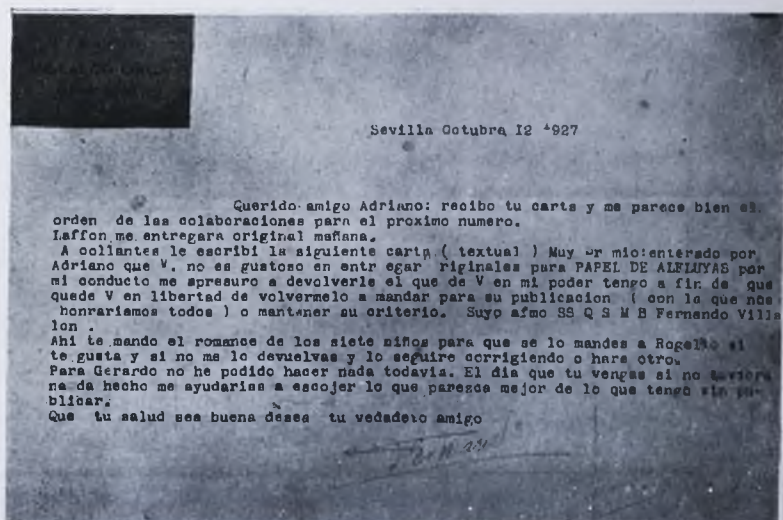
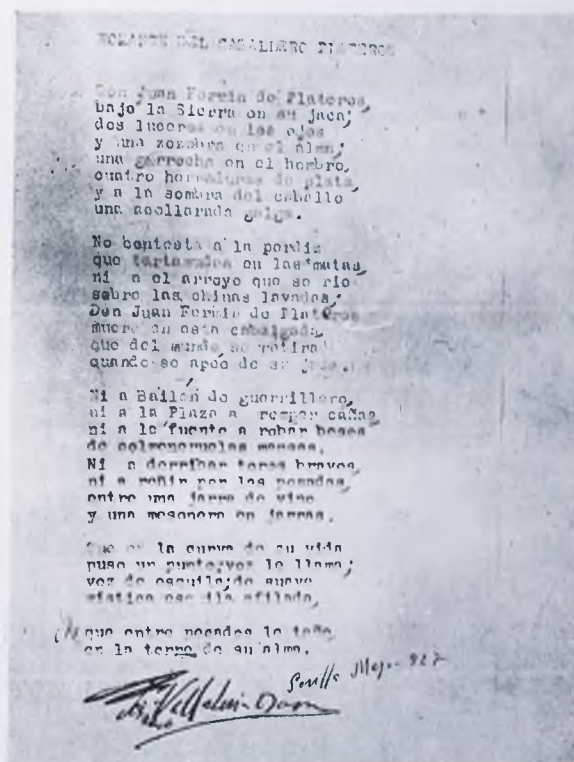
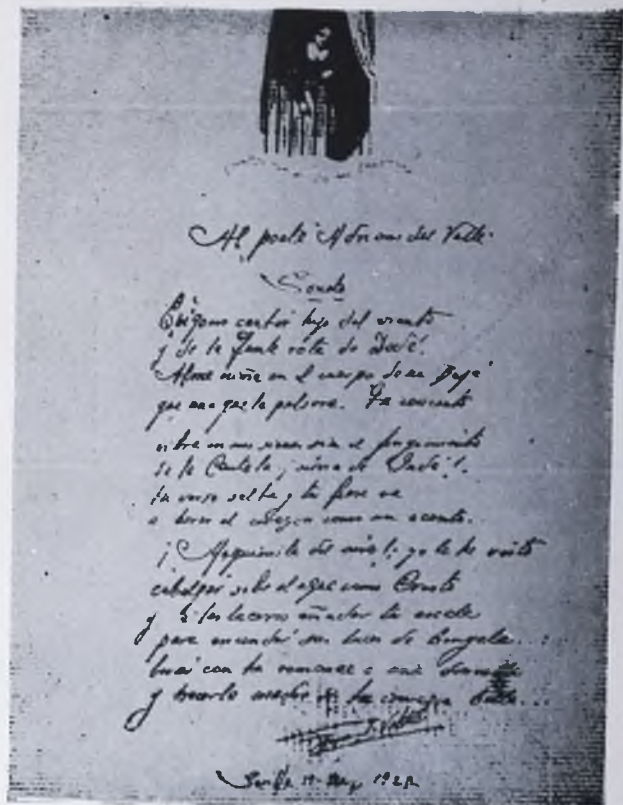
—¿No es éste aquel libro para el que se dice que pidió a Ignacio Sánchez Mejías un prólogo?

—No; aquel libro creo que no lo escribió nunca.

—¿Qué más cosas conoce inéditas?

—Hay una obra de teatro romántico, en verso, que creo se halla en poder de José Bergamín o de Encarnación López, *la Argentinita*. Se titula *Don Juan Fermín de Plateros*. Con el mismo título escribió también un romance. Leyó su obra a Ricardo Calvo, pero no llegó a estrenarla porque se atravesó la muerte del poeta.

Al salir de la casa de Adriano del Valle voy repitiendo en mente: «Conde de Miraflores de los Angeles, duque de la Giralda, señor de la isla de Tarfia, caballero veinticuatro de las marismas de Andalucía la Baja, ganadero de reses bravas que brindó la muerte del último toro de sus vacadas a la pura y estricta poesía andaluza perpetuada en su obra...» Reza así una lápida con letra fervorosa de Adriano del Valle: «... burladora del Tiempo y del Olvido, de las nubes y de los hombres, aun después de que sea finada nuestra quinta generación...»





Vaso con decoración policroma de la fábrica de Antonibón di le Nove



Taza con viñetas procedente del Museo Cívico de Bassano

PORCELANAS ITALIANAS

Por M. G. C.

La fabricación de la porcelana en Europa es una larga aventura con sus riesgos y sus misterios, en la que intervienen apasionadamente los más extraños y diversos personajes: reyes y príncipes, artistas y artesanos, hombres de ciencia y alquimistas. Desde que un gran aventurero, Marco Polo, trajo, en el 1290, las primeras noticias y muestras de la porcelana china, hasta los comienzos del XVIII, la obtención de la frágil y transparente materia es un anhelo europeo, un prolongado deseo que acucia a los hombres cultivados y a los ávidos industriales hacia el descubrimiento de uno de los más bellos secretos de la hermética Asia. La delgadez, la dureza, los maravillosos reflejos de la luz en los lustres de las porcelanas de Oriente, tenían un mágico poder de atracción, al que llegaron a atribuirse fuerzas ocultas y sobrenaturales.

Aun quedaban muchos espíritus impregnados de las brujas del invierno medieval, hombres con fe en las panaceas, ambiciosos de tesoros súbitamente revelados y adeptos a la poesía negra de las alianzas diabólicas. Por las oscuras vías del misterio llegó el descubrimiento del gran secreto. Si no es verdad, es leyenda, por lo tanto, poesía, la historia del mancebo de botica Bottger, que en febril búsqueda de la piedra filosofal da con la pasta de la porcelana. El adolescente alquimista no logró transmutar los metales en oro y plata ni hallar remedios universales a las enfermedades de los hombres, pero resolvió otro de los grandes problemas de su tiempo. Es el Colón de las porcelanas. Navegando hacia las Indias encontró su Nuevo Mundo. Como al gran navegante, también se le discute a Bottger la gloria de su descubrimiento. Se la discuten los italianos,





Plato con decoración policroma de flores de fabricación veneciana

pero no importa; el joven alquimista encontró su Isabel en Federico Augusto de Sajonia, el cual, en posesión de la codiciada fórmula, de la que pretende ser dueño único, instala la primera fábrica en Meissen.

Venecia suspira por la primacía. El hallazgo de una cosa bella es siempre un motivo de orgullo en la historia de una ciudad. Y especialmente si esta ciudad se llama Venecia, la magnífica República que comerciaba con el Oriente para la fortuna de sus ciudadanos y por la gloria de San Marcos. La audacia de los venecianos, su espíritu comercial y su fino sentido artístico, fracasaron en la empresa de traer entre sus especias la gran especie desconocida.

El «arcano» de Meissen suscita la expectación y la envidia de las ciudades de Europa con tradición artística. La dureza del elector para Bottger y sus operarios, inspirada seguramente en el temor de que su secreto pueda ser descubierto, provoca la fuga de los «arcanistas». Las ciudades italianas se apresuran a utilizar sus servicios y se produce un rápido y espléndido

floreamiento en la fabricación de porcelana. Desde las más antiguas marcas con la cúpula milagrosa sobre la «P» hasta las más recientes de Doccia, pasando por la «N» coronada y las gruesas lisas de Capo di Monte, la porcelana italiana conoce un esplendor solamente oscurecido por los reflejos iridiscentes de las maravillas de Sévres.

Italia no había de resignarse a una servil imitación. Su poderoso espíritu creador se manifiesta desde el primer momento. Rápidamente se independiza de los modelos tudescos y orientales. De los fugitivos de Meissen aprovecha la experiencia, las fórmulas en la composición de la pasta, la mecánica de la fabricación. Pero la ejecución artística, la forma, la pintura y la ornamentación, tienen, ya en las primeras piezas, el sello nacional.

La fábrica de Capo di Monte es, si no la primera, la más famosa de todas las italianas. Fué su fundador nuestro rey Carlos III, cuando ceñía la corona de las Dos Sicilias. La pasión del rey por las cosas del arte le estimula a dotar con



Plato con figura de mujer con vestido antiguo. Miniatura policroma de Antonio Anreiter



Sopera decorada con una guirnalda de flores pintadas y puestas de relieve. Procede del Museo de Turin



Taza y platillo en los que se han pintado escenas de amor.

esplendidez la fábrica napolitana. Personalmente vigilaba las experiencias y pormenores de la fabricación. Su natural pacato y su rectitud moral no le impidieron sobornar a operarios de Dresde para obtener los secretos de la fabricación alemana.

En Capo di Monte trabajan el escultor Gricci y el miniaturista Caselli. Sus piezas tienen neto sabor italiano, más exactamente, napolitano, como el espléndido vaso de Gricci, en el que un viejo doctor de la Comedia del Arte canta sus penas de amor. Gricci modela también madonas y santos y a él se atribuye la gran figura de Júpiter fulminando a los gigantes. Esta tendencia a la estatuaría, inspirada en los grandes modelos clásicos, se acentúa en las porcelanas de Doccia, algunas de ellas de plástica grandiosa. Lo monumental es impropio de la porcelana, nacida para una alta artesanía o arte menor; sin embargo, requiere el concurso de verdaderos artistas y produce obras como el admirable grupo del pequeño fauno sobre los hombros del viejo Sileno, modelado por Piamontini.

Capo di Monte sufrió un eclipse cuando su fundador fué llamado a la corona de España. El rey Carlos quiso llevarse consigo la fábrica. Tres naves—*Virgine del Lauro, Madonna della Grazie y Santa Lucia*—transportaron la mayor parte del personal y artefactos de Capo di Monte. Doscientas veinticinco personas, 422 arrobas de pasta y numerosos útiles pasaron a la fábrica del Buen Retiro de Madrid.

La muestra más insigne de la fábrica capomontana quedó en el salón de la quinta real Portici, con la pared y el techo de porcelana decorada con ricas y finas pinturas y con delicadas figuras en relieve. Ha quedado como un bello y costoso alarde del rey y como testimonio del primor de los artífices.

En la historia de la porcelana, la fábrica de Doccia es uno de los capítulos ejemplares. El marqués Carlos Ginori se sintió atraído por la nueva industria, la única digna de ser conducida por manos de grandes señores, e instaló una fábrica en su villa, cerca de Florencia, cuna de las primeras porcelanas italianas de las que existen muestras. Los primeros experimentos fracasaron por falta del material necesario. El munífico marqués no se arredó. Envió una nave a China en busca del caolín, y después de muchos experimentos, en los que colaboraron los expertos operarios huídos de Meissen obtiene y perfecciona la pasta. Dirige esta fábrica el pintor Antonio Anreiter, al cual se debe el primoroso plato que representa a una dama del cinquecento lujosamente ataviada. La pintura es una armoniosa concordia de oro con vivos colores, magistralmente distribuidos en entonado acorde. Rojos encendidos, verdes pálidos y vivos amarillos son los tonos que predominan en las piezas de la primera época de Doccia. La forma es siempre armónica, y sus relieves y calados se distinguen por la finura minuciosa del modelado.

El marqués Ginori se preocupó de crear una escuela que permitió perpetuar en los siglos el arte de Doccia.

Arabescos de oro, vivos carmines, rosas y verdes, y toda la varia y natural policromía de las flores, diseñan en las copiosas piezas de Vezzi y Cozzi, marcas de Venecia ilustre—el nombre de la ciudad y el áncora dorada—, escenas pastorales, «scherzi d'amore» en apagada tonalidad y simples motivos ornamentales en los que florece la gracia del rococó. Vezzi logra una pasta uniforme, de rara blancura transparente, que le permite prescindir de los tonos excesivos y emplear tenuidades finísimas para expresar motivos arcaicos con decoraciones de vaga elegancia. Cozzi, orgulloso de poder sustituir la porcelana asiática, incrementa su producción—cerca de cien mil piezas salieron de su horno en un año— sin renunciar, al industrializarse, a la perfección y belleza que sostenían la competencia con los esmaltes de Meissen y losoros de Viena. (Continúa en la página 74)



Grupo en porcelana coloreada del Museo Civico de Turín



Sepera ornada con flores policromas



Taza con motivos cinegéticos en color rosa púrpura



Bote para té de la colección de S. A. R. el príncipe de Piemonte



Vaso con grandes viñetas coloreadas del Museo Civico de Turín



Traje regional aler



Nino siames



Novia húngar.

MUSEO DE





Novios de Célèbes.



Marionetas antiguas del Japón

OS DE NEUSTADT



Bailarina andaluza y torero

Muñecos de Bolivia en miniatura



Muñecos de barro chinos



Niños japoneses

El arte de la porcelana desemboca a veces en la muñequería. Así, en un bello paisaje de Franconia, rodeado en el fondo por los montes espesos de Turingia, se encuentra, verdadera ciudad de muñecos, el Museo de Neustadt. Figuras de barro, de madera, y sobre todo, de porcelana, muestran los diversos y vistosos atuendos del gusto regional en diversos países. Un Museo de Trajes es gráfico reflejo del carácter de un país. El muñeco, por lo que tiene de similitud humana, presta encanto a estos maniqués. Su belleza estática habla a los ojos con colores y actitudes.



Los muñecos más pequeños del mundo



Clayos colorines del muñeco chino

aun cuando pueda tener cierta melancolía y ausencia de vida. Alegres estampas sin rieronetas del Japón, con sus bellos ojos al vistoso de los campesinos alemanes evitable españolada. Ese torero con viejo repipio y triste y su pareja, la polera andaluza, tan cansada antes de iniciar

ELOGIO Y PERFIL DE UN MADRILEÑO

Por JUAN SAMPELAYO

Reformador, crítico e historiador de nuestra Villa del Oso y del Madroño, fué este madrileño que se llamó don Ramón de Mesonero Romanos, al que ahora, cuando se proyecta un «gran Madrid» y tanto se habla del Madrid viejo, no puede olvidarse de manera alguna.

A este gran don Ramón, a quien si Rubén no le dedicó un soneto, como a su tocayo, fué porque el nicaragüense llegó a la villa cuando había muerto el madrileño, no le faltó tampoco el poeta:

*Al cronista de la villa
con pena y placer recuerdo,
pues para pintar fielmente
los hombres y los sucesos
de estos días hace falta
un don Ramón Mesonero*

que en versos muy donosos rindiera a su persona y a su obra el homenaje de un merecido recuerdo.

Gran madrileño aquel que aquí se nos presenta con su sonrisa de bondad y sus ojos claros tras los espejuelos de sus lentes. Gran madrileño este que puso cimientos al Madrid de hoy con sus reformas y nos dejó la mejor historia—la que todos deben de beber para escribir con tino—en cuanto al Madrid viejo se refiere.

Muy de joven, Ramón de Mesonero Romanos empezó a recorrer la villa y entonces corte y a saber de todas sus cosas grandes y también de las picardías de sus gentes. Y así, andando Madrid, lo conoció y, por tanto, lo amó, a la vez que se daba cuenta de que para los tiempos que corrían había que dar a las gentes que viniesen de fuera y a los madrileños mismos una historia de su ciudad, ya que los libros de Ponz, de Martínez de la Torre, de Andrés Sotos y de otros tantos estaban para él algo anticuados.

Y así, en un lapso de más de cuatro años, el joven Mesonero va leyendo libros y viejas *Gacetas*, recogiendo datos, los más de primera mano, lo que al cabo de aquel tiempo le permite escribir su *Manual de Madrid*, que con fecha de 10 de diciembre de 1830 presenta al Consejo de Castilla.

Pero frente a todo lo que representa un valor hay en todos los tiempos señores que se levantan con un viejo ánimo de entorpecimiento. Aquí es don Francisco Sáenz González, bibliotecario mayor del Consejo citado, quien en un «ojeo»—paulatinamente nos confiesa que no tuvo tiempo de leerlo—, ataca al libro del modo más despiadado que darse puede. Pero don Ramón conoce sus derechos y levanta un recurso de cuidada prosa, al que en 15 de abril de 1831 se le contesta «con el deseo de que cuanto antes se dé al público».

Frente a la censura del señor Sáenz González, los madrileños del 1832 agotan la obra en pocos días, y si no tenemos a la vista críticas periodísticas del *Correo Literario y Mercantil* y del *Diario de Avisos de Madrid*, sí, al menos, nos sale al encuentro al año siguiente, poco antes de la aparición de la segunda edición, un libro titulado *Madrid*. Indicaciones de una española sobre immoralidades y miserias presentes y su remedio, y el que, según nos dice esta española, que no es otra que fray Amado de la Merced, sale a la luz «al margen del *Manual de Madrid*».

Fray Amado, que cuenta en su obrita, hoy harta rara, muchas cosas llenas de curiosidad y donosura, y que en algunos puntos pide algunas cuentas a don Ramón, cuentas éstas que

más que nada son fuertes ataques a las clases altas, no le escatima por otro lado el elogio—si no fuera poco el de confesar el nacimiento de su libro por la redacción del *Manual*—, diciendo: «Benemérito español, no te conozco, pero te estimo en mucho por el valor singular de tu obra.»

De su obra se suceden las ediciones, y luego siguen otras en torno a Madrid, todas ellas encantadoras y llenas de erudición. Pero junto a su obra de historiador—se señala cual ninguna el *Manual*—está su labor en el Concejo matritense, para el que fué elegido por el distrito electoral de la Aduana en una candidatura en la que iba acompañado de don José Guibert, propietario y capitalista; don José Gaiza, propietario y administrador del *Heraldo*; don Nicolás Urtiaga, propietario, y don Pedro Farrugia, hacendado. Nuestro cronista figura como propietario y escritor público, y la candidatura, llena de nombres cuyos títulos son los de «hacendados y propietarios», nos hace suponer que era muy conservadora, aunque nada se nos dice y pese al tufillo republicano del administrador del *Heraldo*.

La labor de Mesonero en el Concejo es, ante todo, un proyecto de reformas de la villa, que, lleno de tino y de conocimientos, mereció los mayores plácemes y elogios de la Comisión de Obras de aquel Ayuntamiento del 1840 que presidía don Pedro Colón, duque de Veragua.

Aquel proyecto y luego los que al correr de los años don Ramón presenta en su afán de dar a Madrid una fisonomía más bella y más nueva, están llenos de cosas, conseguidas las unas, no logradas las otras. Larga tarea sería el reseñar las primeras, señalando la apertura de calles, la reforma de la numeración, el plantado de árboles, la apertura de mercados y tantas otras de las que con su perseverancia y trabajo le otorgan hoy en alto grado el título de reformador de este Madrid en que vivimos.

Muchas cosas hizo don Ramón por su Madrid, y entre todas aquellas señalemos una que a las artes toca y otra a las letras. La primera fué conseguir de la reina que se trajese desde la Casa de Campo a la plaza Mayor la estatua de Felipe III, debida a Pedro de Tacca; la segunda, que se diera a la vieja calle del Niño el nombre inmortal de don Francisco de Quevedo.

Muchas notas y datos podíamos seguir recogiendo de un lado a otro en torno al cronista de Madrid que no recibiera tal título hasta 1864, o sea

largos años después de publicar su *Manual*. De este cronista, historiador y reformador de nuestra villa, de quien tan pocas cosas—un par de monografías y algunos artículos—se ha dicho. Ahora, unas cartas cruzadas entre él y don Benito Pérez Galdós, publicadas bajo los auspicios de la Comisión de Cultura de nuestro Ayuntamiento, prologadas y anotadas por don Eulogio Varela, avivan el interés de su figura prócer, a la que debemos un homenaje.

¿Por qué este homenaje no lo toma sobre sí el Ayuntamiento madrileño, dándonos sus obras completas—agotadas totalmente—, o bien o si no al mismo tiempo una vida de don Ramón de Mesonero que podría muy bien escribir, con su talento y su cultura, don Eulogio Varela?

La vida de este madrileño lo merece, ya que, como nos dice Cotarelo, convirtió todo su vivir en este lema que debiera grabarse al frente de la primera edición que ahora aparezca de sus obras completas: «Todo por y para Madrid».

Este lema, que es orgullo suyo y deseo de que un día pueda serlo de todos los que pequeños discípulos suyos como él amamos a esta villa, «que no hay señor en el mundo que no tenga noticia de su grandeza».



Mesonero Romanos

EL MUNDO DE LOS CROMOS

Por MARIANO RODRIGUEZ



Han muerto ya, resueltamente, en el último rincón de los más recónditos cromos, los que habían superado los cataclismos de la historia contemporánea, cada cromo muere un poco la luz del atardecer del día, vesando con el puñal del crepúsculo el corazón infantil, ahora son viejos.

Muere, sin música fúnebre, el cromo pacientemente, cuando dio lugar a las luchas de los niños y cuando se hundió en los ojos brillantes de la criatura enferma, cuando, los cromos en la cama del niño con fiebre eran un regalo recompensador a haber obedecido bien al médico, cuando en larga y lluviosa tarde del infinito lunes del 1870, el cromo de cromos—el niño Juanito reina en los corazones—reina en la larga galería del ensueño, y el cromo más poético se desmorona en pilas adentro en los ojos adormilados. Con ese susurro por el camino de la noche la niña impaciente que se desmoronó a otro iba a ser mujer.

El mundo de los cromos evoca las tardes en tonos de la vida íntima de nuestros padres, cuando el mundo de la casa daba a la calle silenciosa. Entonces alguien sacaba de la caja laqueada de Filipinas el álbum de cromos y una guía para explicar aquel museo familiar. Las figuras embutidas en kimonos de crisantemos brillantes, el cromo representado por una belleza madura, las playas risueñas, los meros toldos—listas azules—, los guacamayos, las aves tratando sobre charcas plateadas..., todo eso estaba al alcance del guía que intentaba ya el ensayismo cultural de la época, decir, el arte de salvar las cosas medio sabiéndolas, cuando se daban ante la pregunta precisa.

*

Mientras, estaba aquel arsenal laminado, los niños esperaban el día de la resurrección. Alguno de ellos se dedicó a esperar en la onza de chocolate, acurrucados en el sofá, impregnándose del aroma. Otros—la niña cazando mariposas— ofrecía como un regalo de la inesperada primavera una tarjeta con la etiqueta de una botella de anís escarchado. Y así, así, los cromos tenía sus «¡Ahhhhh...!» prolongados cuando se cumplía su azar de ser original o cuando se cumplía la añoranza del cromo repetido, sensación insoportable, insistencia que duraba toda una familia.

El cromo recobra la memoria española a un tiempo, al finido, algo así como «el tiempo de los señores suscritores de la Ilustración Ibérica». Los dibujos preferidos son camuflajes, polas; abejas en torno a girasoles, y rosas y espigas, velas de Alfonso Pérez Nieva, que traen los largos paisajes de los primeros ferrocarriles internacionales, y el mar de Valmar consagra poemas a «La dama solitaria».

Todo se convierte en drama dulce, y Salvador Dalí, por entonces:

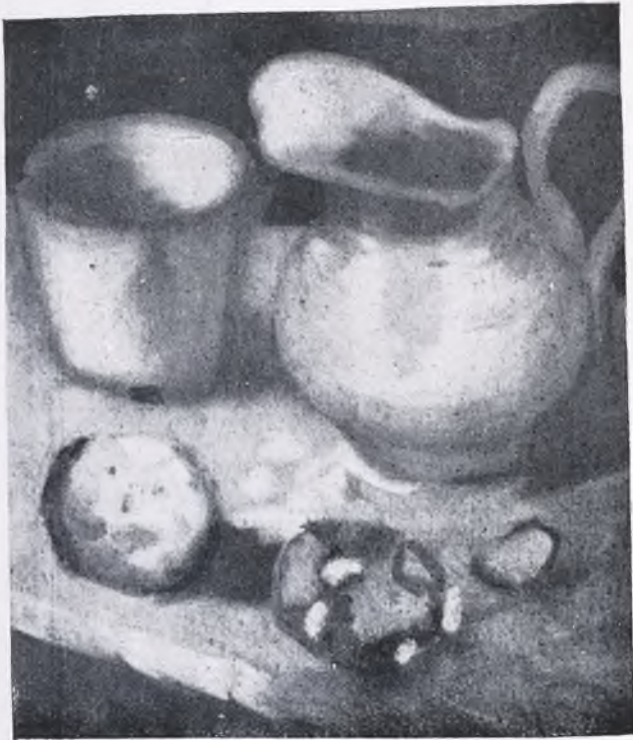
*En el invierno de la edad, sentados
al calor de la blanca chimenea,
hallar consuelo en la quietud desea
la pareja de viejos fatigados.*

El mundo—final del XIX—está un poco así, buscando su vejez, intentado el calor del hogar. Primeras ilustraciones. Algún pintor elige para un cuadro un tema: «La dama solitaria» en habitaciones de papeles rameados. La imagen cluye en el primer amor. Crecen las madreselvas...

En la larga tarde del universo los cromos comienzan a ser un nantial de bienhechora alegría.



San de Huesca
Arquez.



LA PINTORA SOFÍA MORALES

Por MANUEL AUGUSTO GARCÍA VIÑOLA

Esta pintura de Sofía Morales todavía es un presentimiento, algo a punto de nacer, que se podía cantar en aquellos versos primitivos de la lírica española:

*A aquel árbol que mueve la hoja,
algo se le antoja.
Aquel árbol del bel mirar,
face de manera flores quiera dar;
algo se le antoja...*

Porque la pintura de Sofía, que ya se mueve, como la hoja del árbol sacudida por una savia interior, es eso, un antojo, el estremecimiento de una prodigiosa sensibilidad que quiere dar alguna cosa.

Sofía no es aún consciente de su obra; actúa como una sacerdotisa, conducida desde dentro del ánimo por una misteriosa vocación; sus cuadros tienen algo de «generación espontánea», de manantial salvaje, sin ese cuidado que pone la arquitectura en todo lo que toca, para darle número de orden al sueño. Dentro de sus cuadros se adivina la luz inefable; pero Sofía se mueve demasiado de un lugar a otro y la luz se apaga una y otra vez sin darle tiempo a Sofía de acabar ningún cuadro. Esto de no concluir las cosas y salirse lo antes posible de la

obra que se está haciendo es un fenómeno colectivo que ha de tener, digo yo, alguna razón de ser. Pero los tránsitos de Sofía no son para alejarse de un lugar, sino para acudir a otro que le llama. Porque la vida es para ella un ejercicio permanente, algo que la rodea por todas partes. Allí donde la mirada de Sofía se detiene un momento brotan diez imágenes a la vez; es como si las cosas dieran gritos cuando ella las mira, porque la mirada de Sofía sabe hacer de un trozo de piedra una granada que se abre. Si ella pudiera detenerse más allá de un momento en alguna cosa, esto bastaría para salpicar de reflejos el mundo. Pero Sofía no sabe detenerse en nada, no registra, no estudia lo que ve; su mirada se clava de pronto, como una flecha, en la naraja del mundo; pero no sabe insistir, como una porfia, en la busca trabajosa de la verdad.

*

Sofía nació en Murcia, de familia noble y arruinada por el tiempo. Yo conocí su adolescencia, cuando Sofía era amiga de mi novia y novia de un amigo mío, y salíamos los cuatro a pasear por la huerta nuestro noviazgo. Los primeros años de Sofía no tuvieron color; pero un día sus ojos dieron con la estampa de *El entierro del conde de Orgaz*. Y el hallazgo turbó

Sofía de tal modo que se quedó, dice ella, como aquella tarde en que vió, al volverse de improviso, a su propio Angel de la Guarda. Sofía se encerró en su casa, y en un solo día pintó cuarenta cuadros. Todos los viejos retratos de la familia desaparecieron bajo la pintura súbita y atropellada de aquella criatura.

—También desaparecieron—me dice— dos cuadros de la bahía de Nápoles que había en el comedor. Fué como si los hubiera cubierto de pronto la lava del Vesubio.

Porque a Sofía le gusta jugar con las imágenes; tanto, que se pierde entre ellas. Le pregunto cuáles son sus pintores.

—*El Greco, Goya y Tintoretto.*

Son precisamente los tres maestros más peligrosos para conducir una sensibilidad, porque ninguno de los tres tiene brújula. A ellos les salvó el genio y no la razón. Su obra la sostienen en el aire los ángeles, pero no las leyes de la arquitectura.

—¿De los contemporáneos?

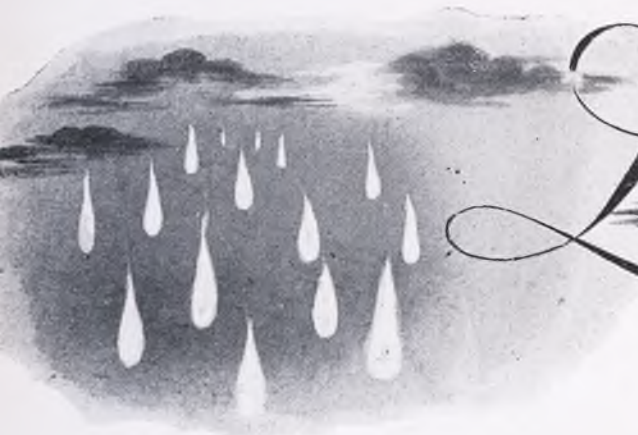
A Sofía le agustan todos, porque a ella le gustan todas las cosas que existen. Su bondad no sabe discernir. Pero yo sé que Sofía tuvo un maestro, el pintor Joaquín, un talento que debería ser declarado prodigio si fuese posible quitarle a un talento la administración de sus bienes. En el Estudio de Joaquín, que es la huerta misma, encontró Sofía las primeras nociones del arte. Esto fué por poco tiempo, pues ya he dicho que Sofía no se detiene sobre ninguna cosa.

*

He visto algunos cuadros de Sofía. Son en su mayor parte, retratos y bodegones. Pinta como si bordara, en pequeñas porciones y con el lienzo entre los brazos para mejor abarcar la obra.

Yo no sé si esta pintura de Sofía Morales se logrará algún día; si acabará de nacer del todo, de abrirse paso, como la luz del día, por entre la niebla del amanecer. Yo no sé si Sofía será capaz de concentrar en un lienzo todo el cúmulo de sensaciones que le asaltan. Pero, en todo caso, la obra de Sofía nunca tendrá señales de sufrimiento, sino esa clase y fresca y alegre armonía que tienen la flor del campo y la espiga de trigo y el plumaje de un pájaro, donde el milagro se hace sencillamente como si se tratara de una fabricación interminable. Por hoy su obra es un presentimiento, un «antojo» como el del árbol que mueve la hoja para decir que quiere dar flores.





La Señal

C U E N T O

Por J. M. SANCHEZ-SILVA

Alguna vez se admira uno de haber llegado a los treinta años y, lo que es más, de admitir como posible nuestra feliz llegada a la vejez. Así, pues, ¿no todos mueren jóvenes, no todos escupen sangre, no todos caen aplastados o se doblan silenciosamente por el pequeño choque de unos gramos de plomo? Entonces, ante esta posibilidad, conviene tomar la vida en serio, como una acción de dimensiones conocidas; hay una cierta obligación de llegar hasta *allí* sano y salvo y, si llega el caso, con una buena hoja de servicios. Primero se piensa: «Tengo quince años», y luego, inevitablemente, se evocan los rostros de todos aquellos que nunca llegaron a tenerlos. Eran chicos enfermizos, viciosos, inteligentísimos. Más tarde, vuelve a pensarse: «Tengo veinticinco años», y nuestro ligero temor de

que sean los últimos se ve acosado por la presencia de aquellos que tampoco los cumplieron. Eran muchachos muy valientes muy cobardes, eran infelices atropellados por la marcha inexorable de los demás, eran héroes, santos, imbéciles, demonios. Finalmente, cuando la vida permite proclamarse a uno mismo campeón de los treinta años, se encuentra uno un tanto más seguro. Se ha aprendido ya algo de lo que la vida es y algo de lo que puede ser la muerte. Sin embargo, esto último casi nunca se sabe *cuándo* ocurrirá.

He aquí el gran terror de Federico: ser confundido, ser llamado por otro en ésta o en la otra vida. ¡Qué tontería!, dicen muchos que lo saben. Y es que piensan que esto es imposible al menos en la otra vida. No les cabe en la cabeza que Dios pudiera tener establecido este horrendo castigo: confundirte con otro, darte sus atroces pecados y sus pequeñas virtudes a ti, que eres tú. Además, generalmente ellos, faltos de imaginación como la mayoría de los hombres, entrevén un cielo como la tierra, aunque un tanto mejor; un Dios como un hombre, aunque de una más elevada inteligencia. Federico está de acuerdo con Reverdy cuando dice: «Algunos pretenden buscar a Dios; y acaso no lo encuentren jamás porque aquello que buscan y espantan, en realidad, es un dios que se les parece; con el mismo rostro, el mismo corazón y el mismo espíritu que ellos.» Sin embargo, Dios ha de ser muy diferente, tan diferente como la otra vida, la eterna que es la suya. Por eso Federico piensa, al ver el condenado anhelo humano de ser *cada uno*, que muy bien pudiera Dios castigarnos luego no a ser otro puesto que esto lo habremos de arrostrar algún día, sino a ser terriblemente, minuto a minuto, nosotros mismos; esto es, otros y muy otros, ya, a nuestros propios ojos.

—Tú eres Rafael—nos dirán allá arriba un día.

Y uno, que, en efecto, ha sido alguna vez Rafael, querrá gritar, negando, como San Pedro:

—¡No, no; yo no le conozco!

Y entonces le pasarán a uno su propia vida por delante y uno rechinará los dientes y querrá ser tragado por la tierra o por el cielo; pero se quedará allí desnudo y temblando bajo la luz fortísima, junto a la espada del ángel.

Es terrible, en efecto. Federico siempre había temido verse arrastrado, en esta vida, al interior de una existencia ajena. Desde niño, su más frecuente pesadilla fué la de soñarse repentina e insoslayablemente adscrito al círculo existencial de otra persona. Muchas veces, cuando caminaba por la ciudad uncido suave y enérgicamente a la gran mano paterna, se estremecía pensando que aquella mano, a lo mejor, hubiese dejado de ser la de su padre para convertirse en la de otro hombre cualquiera. Entonces el pequeño Federico alzaba su cabeza y llamaba con timidez: «¡Padre!»

Un día se perdió. Le recogió un guarda del parque, y tuvo que comer con él y su mujer, al pie de la caseta. El olor de aquellas personas distintas, el sabor de aquellos alimentos diferentes y hasta el estilo de aquellas palabras nunca oídas con su peculiar entonación, le hicieron profunda mella. «Nunca me encontrarán los míos. Ya soy, yo mismo, otro.»

A pesar de todo, Federico ha cumplido treinta años y anda estos días muy preocupado con el de-





tino del hombre. Siempre ha creído, por otra parte, que el hombre es avisado de la inminencia de la muerte. ¡Cuántas veces, sin embargo, se ha equivocado! A lo mejor, mientras anda por la ciudad, cualquier pequeña serie de circunstancias le hace estremecer. He aquí una calle céntrica, en pleno día; pues bien: un instantáneo silencio en que coinciden las gentes y los vehículos le parece la señal. Otra vez, va a cruzar una calle y ante él se presenta una esquina vulgar con un anuncio chillando su pregón de colorines. La acera es de baldosas cuadradas, lim-

pias, perfectamente recortadas. Federico se detiene un instante mirando al suelo: «Buen sitio para morir ahora, de repente», se dice. ¿Será la señal, el aviso? No es, al parecer, y Federico reanuda su marcha. Pero las cosas, en efecto, estremecidas a veces su lenguaje y nos perturban con sus gritos intempestivos.

Piensa en todas las señales conocidas desde hace millares de años: el aparecido, los pasos, la transparencia de los cuerpos, la luz que se enciende en la oscuridad... Pero él cree, no obstante, que la señal ha de ser más sencilla. Por ejemplo: la

sombra de esta pequeña mariposa que le anda por las páginas del libro. Todos los elementos que compusieron el hecho eran de materia doméstica y cotidiana: leía junto al balcón, como de costumbre. Una mariposa entró en el cuarto, cosa frecuente si se tiene en cuenta que los balcones de su casa dan sobre el arbolado de un jardín. El había seguido leyendo, entre tanto: la pequeña mariposa, que había ido directamente sobre la lámpara, regresó pronto de su vuelo y se dedicó a girar, muy alta, sobre su cabeza inclinada. La sombra iba de una página a la otra y luego dibujó unos círculos en el centro del libro. Federico trató de alejarla poniéndose en pie y agitando su mano derecha en el aire. Luego, volvió a sentarse. La mariposa volaba ahora atolondradamente, chocando contra las paredes. Federico prosiguió su lectura, pero muy pronto tuvo sobre sí de nuevo la sombra de la mariposa. Una idea repentina le acometió: ¿sería el aviso? ¿Era todo tan natural, por otra parte, y tan complicado! ¿A qué lenguaje responderían los oscuros signos de la mariposa? Entonces varió la silla a otro lugar del cuarto. Trataba de probar las intenciones del insecto. Efectivamente: la sombra perseguía al libro certeramente. Federico cerró el tomo y fué a depositarlo en la estantería del cuarto inmediato. La mariposa, tras unos giros en torno a él, salió tranquilamente por el balcón y desapareció.

Federico esperó unos minutos, pensativo. Después recogió el libro y, apagando la luz, fué a instalarse en la habitación próxima, cuidando de dejar la puerta abierta. Leyó un gran rato. Ya había olvidado el incidente de la mariposa cuando, de súbito, la pequeña sombra atravesó las páginas. Federico, estremecido, alzó su mirada. Allí estaba la mariposa otra vez.

—Bien, no leeré más—dijo en voz alta como quien acata una orden fastidiosa.

Instantes después la mariposa desaparecía.

¿Por qué pretendía aquel bichejo que él dejase de leer? Su intención estaba clara: no había venido a otra cosa. ¿Por qué no podía leer? No faltaba con ello a ninguna de sus obligaciones ni, que él recordase, estaba olvidando quehacer alguno. Indudablemente era la señal. Federico se sentó gravemente en una butaca.

Hacía calor. Los muebles brillaban suavemente y la pequeña cabeza colocada sobre el buró recibía la luz tan geométricamente que su cara, dividida en dos zonas, luminosa una y oscura la otra, semejava esas escayolas de las farmacias que intentan representar el dolor y el bienestar de un mismo rostro. De la calle subía un apagado murmullo adormecedor.

Federico se puso en pie silenciosamente, apagó la luz, salió al vestíbulo, recogió su sombrero y bajó las escaleras. Iba a casa de ella. Anduvo por la calle en un estado particular cuya clasificación le hubiese sido muy difícil. Era, sin serlo, como si marchase por un mundo en el cual se hubiesen hecho el vacío y el silencio. Preocupado, entró en el portal de la casa de ella. Sin saber cómo, con exactitud, se halló de pronto en el piso y, en seguida, dentro del «hall» de la casa. Recordó no haber llamado al timbre ni oído abrirse la puerta. Entonces retrocedió y se encontró otra vez ante la puerta, por fuera. Asombrado, oprimió el timbre, pero no se oyó la llamada. Esperó un rato y, por fin, quiso llamar con la mano sin obtener ningún sonido de sus golpes. Aterrado, creyendo haber ensordecido repentinamente, empujó la puerta con desesperación y volvió a hallarse en el centro oscuro del «hall». Pretendió entonces encender la luz, pero notó que no le hacía falta alguna. Echó a andar por el pasillo y, de pronto, se detuvo angustiado: tampoco se oían sus pasos. Aporreó una puerta cualquiera con todas sus fuerzas y no se oyó nada. Quiso gritar y gritó, efectivamente, pero sin lograr una sola vibración sonora del aire. Siguió andando. Detrás de una puerta se oía un llanto de mujer, intermitente y contenido.

El pasillo se resolvía al final en una pequeña anchura donde descansaba un arcón antiguo bajo un espejo. A la izquierda del espejo estaba el teléfono, junto a un farolito encendido. De súbito, al pasar delante del espejo, Federico se dió cuenta de que su imagen no había sido reflejada. Retrocedió y se puso ante él; no vió nada. El azogue devolvía la semioscuridad del pasillo hasta el final; con un cierto esfuerzo se adivinaban en la luna las cortinas rojas del «hall». Federico, pues, no estaba allí. Se buscó con sus propios ojos: no estaba. Alzó las manos y no se las vió. Quiso tocarse y no se tocó. ¡Dios mío! Una angustia sobrehumana le poseía. Sin darse cuenta penetró en el despacho, cuya puerta estaba cerrada. No había luz, pero era lo mismo. Lo distinguía todo con una exactitud minuciosa. Se desplomó sobre un sillón.

—¡Soy Federico!—gritó de pronto, pero un enorme silencio debió de atomizar su frase.

Trató de serenarse. Decidió meditar y recordó entonces la frase del poeta: «... y los muertos son quizá aquellos hombres que se han retirado para meditar sobre la vida».

Ramira, la vieja criada, abrió la puerta y encendió la luz en aquel momento.

—¡Ramira!—gritó Federico abalanzándose hacia ella.

Peró la sirvienta continuó imperturbable su camino hacia la mesa, como si no hubiese visto ni oído. Federico se interpuso entre la mesa y ella; Ramira dió unos pasos más y Federico, como si fuese de aire, se sintió atravesado por el cuerpo de la vieja, que proseguía su marcha. Un momento creyó percibir dentro de sí el resuello de la respiración fatigosa y el cansado latido del corazón de la mujer. Ramira había llegado a la mesa, y después de depositar sobre ella unos papeles retiró con la misma tranquilidad que había llegado y con esa peculiar fisonomía que desfigura a las personas cuando se creen solas.

Federico se acercó a la mesa y echó la mirada por encima de los papeles que acababa de dejar allí la criada. Estaban escritos a mano y se referían a él, a Federico mismo, mas no pudo entender una sola de las palabras allí escritas. Le sucedía ese fenómeno tan frecuente de cuando queremos recordar algo y, sin conseguirlo del todo, la paulatina aproximación de la memoria a su objetivo nos produce una excitación casi dolorosa. Federico estaba seguro de dar con el significado de aquel lenguaje alguna vez, aunque no lo tuviese más ante los ojos. Pero abandonó su intento y salió al pasillo. Detrás de una de las puertas seguía llorando alguien, una mujer al parecer. Federico se dirigió hacia allí y entró en la sala. La persona que lloraba era una mujer joven. Encorvada sobre el sofá, con las manos tapándose el rostro, la joven que sollozaba era ella. Federico no pudo por menos de precipitarse a su lado y arrodillarse exclamando:

—¡Elena, Elena! ¿Qué te sucede?

La mujer prosiguió sollozando y sin dar muestras de haber notado su presencia. Federico recordó su nueva condición y una sospecha cruzó su imaginación como un relámpago. Elena lloraba por él, por él que, indudablemente, estaba muerto en alguna parte.

—¡Elena!—gritó de nuevo sacudiendo a la joven sin resultado—. ¡Soy yo, Federico; estoy a tu lado...!

¿Estaría él realmente muerto? Una idea le sacudió de pronto y, abandonando la sala donde la muchacha lloraba, salió al «hall» y de allí a la escalera. Ya en la calle, corrió a su casa sin que nadie le estorbase. «No cabe duda—se decía por el camino—, la muerte de cada uno es tan suya como esa otra vida que la madre lleva en su seno. Crece dentro de nosotros y al madura hasta el final de nuestra existencia.»

«Pero—se preguntaba al llegar ante el portal—si yo estoy en verdad muerto, ¿dónde están los demás muertos de la tierra? ¿Acaso vagamos cada uno a nuestro antojo, personalmente?»

En su piso había una gran iluminación por todas partes. Todo se veía mucho más claramente. Federico comenzó a buscarse en cada cuarto a sí mismo. En la alcoba no había nadie; en el comedor su padre sollozaba también de bruce sobre la mesa, acompañado por su hermana y la sirvienta que de cuando en cuando, se llevaba el pañuelo a los ojos.

«Conservemos la calma—aconsejábase Federico entre tanto penetrando en el despacho—. Allí tampoco estaba él. ¿Había muerto fuera de casa?» (Hubiera deseado una muerte literaria, un entierro bucólico como el de aquel poeta francés que fue seguido desde la estación a las puertas del cementerio por un pastor y su rebaño atraídos por la marcha fúnebre con que la música del lugar le acompañaba.) Pero al cruzar el umbral de la puerta del cuarto de estar vióse allí dormido frente al balcón abierto, con el libro sobre las rodillas y sobre el libro la sombra volandera de una pequeña mariposa.

¿Por qué lloraban los otros, entonces? Le parecía ahora que sus facultades intelectuales se nublaban y, en cambio, que por su vacío ser comenzaba a correrle el vivo calor de la sangre. Se levantó con frío de la butaca, cerró la ventana consultando su reloj, no pudo por menos de reconocer que también la señal de la mariposa había resultado una señal falsa.

«En fin de cuentas—pensó—tal vez el ángel elija otro procedimiento para avisarnos. Tal vez tengamos cada uno una muerte creada por nosotros mismos». Entonces será verdad aquello de:

—«Voilà votre mort, monsieur.»

Y si lo es, la tomaremos tranquilamente entre las manos, reconociéndola en seguida como reconoceríamos a nuestro propio hijo.

LA DECORACION MODERNA UTILIZANDO MOTIVOS TRADICIONALES



Una casa vacía ofrece amplio margen para el análisis de su acierto. Porque los salones silenciosos pueden hablar con exacto lenguaje de intimidad, de buen gusto, de atmósfera hogareña, cuando su elección y sus motivos ornamentales fueron elegidos coordinando las normas estéticas con la humana huella del que pretendió clima y confort para dotar sus horas. La moderna arquitectura sabe adaptarse a las exigencias del terreno. y en los conjuntos de interior se huye de cuanto pudiera resultar ampuloso, recargado o excesivo, en fin. para estos salones de hoy que al gusto antiguo resultarían de tan parca dimensión

Decoracion





Seleccionados con impecable buen gusto, muebles y objetos, dan carácter a la moderna decoración. A esta moderna decoración que no quiere respetar las tradicionales costumbres de amueblar cada pieza con una escrupulosa intención de hacerla adecuada a un solo momento de cada día. Ahora, por ejemplo, no tiene ninguna importancia el comedor. Y en cualquiera de los saloncillos de intimidad, sobre una bella mesa, los paños de encaje y las finas piezas de la vajilla improvisan graras perspectivas para la hora de comer.

Decoración



Los cuadros y las alfombras dan a una casa su máximo prestigio—ha dicho un decorador inglés—. Sobre las paredes blancas, lienzos y espejos decoran con riqueza

Porcelana antigua, valiosa y magnífica, en estatuillas, tarros de botica, platos de fino dibujo y aún más delicado colorido. Las colecciones de cerámica son hoy estimadas



LO QUE LEEN LOS NORTEAMERICANOS

Por ANDRES REVESZ

A lrededor de diez mil obras se publicaron en los Estados Unidos en los dos años que precedieron su intervención directa en la guerra, y no sé si desde 1942 la salida de los libros se ha mantenido al mismo nivel. Como es natural, las novelas y cuentos ocupan el primer lugar, con aproximadamente un diecisiete por ciento; los problemas sociológicos y económicos figuran con la misma cifra (ocho y medio por ciento) que la literatura infantil; religión, ética y teología apenas les ceden el puesto en un país tan heterogéneo y tan preocupado de la Verdad como Norteamérica y se mantienen a la altura de los libros dedicados a la historia; las biografías son algo menos numerosas. Las obras técnicas también ocupan una honrosa posición; se nota que estamos en el centro de los inventos y la vida práctica.

La *fiction*, o literatura de imaginación, sigue regida por el sistema del *best-seller*, el libro que mejor se vende. Hay *best-sellers* que suben como espuma durante unas pocas semanas; pero luego caen de repente en el olvido. Hay, sin embargo, otros que se mantienen en su puesto privilegiado durante meses y años. *Gone With the Wind* (Lo que el viento se llevó) es uno de ellos. Pueblo joven, el norteamericano busca antepasados, nobleza, historia, raigambre. Se emociona ante la princesa india Pocahontas, y se decía que la esposa del presidente Wilson era su descendiente. Lo que para Europa es la Edad Media, con sus castillos feudales, es para los yanquis todo aquello que recuerda la fundación de la Confederación de hoy. Desde el buque *Mayflower*, que condujo al Nuevo Mundo al primer grupo de emigrados, perseguidos por su fe, hasta la victoria del Norte sobre el Sur secesionista y el mantenimiento de la unidad. Aquí conocemos muy poco de la historia de los Estados Unidos, y los episodios de su guerra civil no producen ni el mismo interés ni la misma emoción, que, por ejemplo, los de la Revolución francesa y la época napoleónica. La noche que se representó en Madrid la larguísima película sacada de la novela de Margarita Mitchell me convencí por las conversaciones



de los espectadores de que la parte histórica, y no esencialmente humana, los desconcertaba y los dejaba fríos. No llegaremos a comprender nunca cómo los mismos detalles puedan encantar y entusiasmar al lector norteamericano, y lo mismo se refiere a una novela de Louis Bromfield, *Wild is the river*. El afortunado autor de *Y vinieron las lluvias*, uno de los libros más leídos en España, nos conduce a la época de la guerra civil, rivalizando con la Mitchell; pero sus simpatías se hallan al lado de los del Sur, sin que cierre los ojos ante su decadencia moral. El yanqui (el verdadero yanqui es el del Nordeste, de la Nueva Inglaterra) es, frente al «sudista», un ser frío, fanático, austero, incomprensivo, una especie de John Knox frente a María Estuardo. El del Sur será menos grave y puro; pero sabe vivir, tiene corazón y humor. Siempre la diferencia entre Norte y Sur, más marcado y más verdadero que ante Oeste y Este. Nueva Orleans es el escenario de la novela, con su cultura francesa, tan diferente de la yanqui, sus noches subtropicales, henchidas de amores—un viaje fantástico el Mississippi arriba. Corrupción política y

moral, crueles intrigas, casas señoriales desvalijadas e incendiadas, epidemias, levantamientos de esclavos negros y guerra civil, forman el fondo para la novela al par histórica y social.

La guerra de Secesión es el último gran acontecimiento histórico en tierra norteamericana, pues otras guerras se desarrollan fuera de sus fronteras. Para la novela con fondo público hay que remontar, pues, hacia otras edades o acercarse a nuestros días. No conozco ninguna *fiction* de consideración dedicada a la guerra contra Méjico, cuando la anexión de Texas; pero sí existe una, la novela de G. S. Forester, *The Captain from Connecticut*, que evoca la segunda lucha contra la Gran Bretaña, en los últimos años del reinado de Napoleón. La novela constituye un lazo entre el siglo diecinueve y el anterior, entre la histórica y la dedicada a los corsarios y piratas, género predilecto en Norteamérica. Entre los escritores que lo han adoptado por conocer los gustos de los lectores encontramos también a



Sinclair Lewis

épocas, con la predilección por escenas románticas a lo Espronceda o lo «Anthony Adverse», la otra tendencia, la que toma de preferencia temas de la inmediata actualidad. No nos referimos sólo a la presente guerra, como *The Moon is down*, de José Steinbeck, que trata la ocupación alemana en Noruega, sino a los problemas interiores de los Estados Unidos. La novela se acerca al reportaje, al *news story*, pues en forma novelesca presenta temas nacionales, sociales, raciales, que en otra forma no conseguirían tantos lectores. No sabemos cuánto tiempo durará la boga de la novela que podríamos llamar periodística. Es muy probable que el público se canse de ella y que vuelva a la *fiction* pura, a la simple novela de amor, sin sociología, ni relato minucioso de los ingresos con que cuentan los enamorados. Nuestro Don Juan Tenorio, por ejemplo, pertenece a una familia principal de Sevilla; con esto basta, y nadie pregunta de dónde saca el dinero que le permite no trabajar, y dedicarse a los viajes y las conquistas. La novela necesita mayor libertad de movimiento de la que le concede la política, la economía, la actualidad.

El *news story*, o novela de tendencia, no es nada nueva en Norteamérica. Upton Sinclair ha cultivado con éxito la actualidad política y social en sus novelas dirigidas contra los *trusts*, la explotación del obrero y la corrupción en Chicago. La gran crisis económica de 1929 acentuó la inclinación del público y del escritor hacia temas de interés inmediato. Pero ya antes de la fecha indicada encontramos las novelas de Sinclair Lewis, que por fin le valieron el Premio Nóbel, *Main Street* (*Calle Mayor*) y *Babbitt*, que si bien menos «actuales» que las del casi novelista Upton, reflejan las preocupaciones políticas y económicas del yanqui medio y son, por lo menos, a tal punto estudios sociales como novelas. John Dos

Daphne du Maurier, la autora de *Rebecca*, cuyo enorme éxito causa al par envidia y extrañeza. Margarita Steen, por su parte, mezcla las aventuras marítimas con el problema racial de mestizos y cuarterones. Los tres autores mencionados son ingleses; pero que al escribir piensan ante todo en el lector norteamericano, uo como Cronin, Huxley, Struther y otros, que son más típicamente británicos.

Contrasta con la huída hacia otras

Passos también empezó a escribir antes de la gran crisis su *Manhattan Transfer* data de hace cerca de veinte años; sus asuntos proletarios y su tendencia revolucionaria le han valido un gran éxito en Rusia.

Pero la primera novela periodística, o sea la exposición de un asunto del día en forma novelesca, salió de la pluma de Steinbeck. En *Grapes of Wrath* describe de un modo aterrador el destino de los agricultores de Oklahoma, que después de haber perdido literalmente su tierra, tienen que buscar nuevo hogar hacia otros horizontes.

La destrucción de arbolado—¡terrible advertencia para otros países!—ha acabado con la humedad, y en vez de lluvias beneficiosas, el suelo recibe la visita de huracanes que se llevan en forma de gigantescas nubes de polvo.

La tierra se ha secado, agrietado, convertida en desierto. «Crónica homérica de un avasta emigración—dice un crítico—que nos deja sin respiración, que nos destroza el corazón; documento vehemente de protesta y conmiseración.»

El éxito del libro determinó pronto imitaciones; la triste suerte de los braceros del Sur que viven en miserables cabinas; los obreros de fábricas menores de edad insuficientemente alimentados; los plantadores de tabaco en los alrededores de las ciudades del Sur, aristocráticamente refinadas. El negro Richard Wright levanta la voz en *Native Son* en favor de sus hermanos de raza.

Entre la novela y el reportaje casi desaparece la línea divisoria. Hemingway y Erskine Caldwell actúan del mismo modo en el periodismo que en el terreno literario. Los libros de Pearl Buck sobre China pertenecen a ambos géneros. Una novela de Nevil Shute (*Pied Piper*) relata la huída de un anciano caballero inglés de Francia ante los invasores.

La de Eric Knight (*This above all*)—un *best-seller* prodigioso—enlaza la guerra actual con las futuras reformas sociales en la Gran Bretaña. Reportaje mezclado con literatura; mientras la de alto nivel espera días menos agitados. Steinbeck y Knight son ahora más activos que William Faulkner y Thornton Wilder.



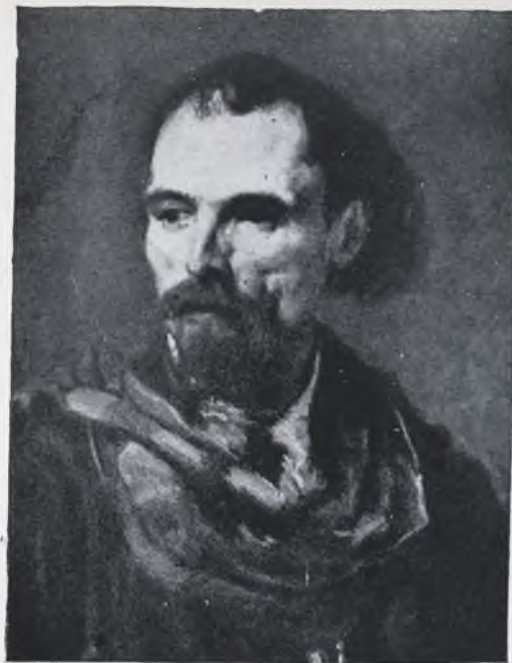
Pearl Buck



Luis Bromberg

MOTIVOS

DOS RETRATOS



Francisco Domingo: Retrato



Palmaroli: Cabeza

Por ENRIQUE AZCOAGA

Se ha definido mucho, en el puro terreno estético, la significación y las distintas maneras de realizar un retrato.

No ha habido—ni hay—escritor a quien le preocupen los problemas artísticos que haya vencido esta tentación. Sin embargo, cuando se repasa el vasto paréntesis que tiene por límites el prerrenacentismo y el impresionismo maduro, por ejemplo, se observan con facilidad los distintos y variadísimos «conceptos» que se desprenden de los retratos realizados. Comprendiéndose que los pintores, al reclinar sobre la unidad física del retrato su verdad más profunda, la conquista última, entrañable, que el artista en el retrato se propone descifrar, no han perseguido la misma verdad. Al extremo de que si el resultado de un prerrenacentista encierra en una nobleza vigorosa la más íntima expresión, un buen retrato impresionista utiliza la integración plástica fundamental, como el cauce abierto, más que el formal rigor necesario, para poner una expresión en fuga o en libertad.

Hasta el romanticismo, para un pintor, la nobleza, la gravedad, los valores que pudiéramos llamar dramáticos del ser, eran los que en un retrato debían quedar bien acusados, para que el mismo se considerase. Desde el romanticismo, con el imperio de la sensibilidad sobre todos los valores creadores y vitales, el objetivo del retratista varía sin remisión. El pintor considerable de los siglos XVI y XVII ve al hombre como un orden vivo, eternizado plásticamente, cuando los pinceles logran reorganizar en su aventura ese orden humano admirable y su causa principal. El pintor romántico y los pintores que en la historia le siguen ve al hombre como una grandiosa posibilidad permanente retratado suficientemente cuando en el retrato se aprisiona, en vez de su ley viva, su calor. El buen retrato mayor no tiene temperatura, o la tiene en un plano de cosas poco humano. El retrato contemporáneo—para abarcar con esta palabra desde el romanticismo a nuestros días—luce la temperatura precisamente como su mayor vanidad. Pero no cabe duda que los excesos libertarios en lo plástico nos han llevado a considerar «retratos» a conjuntos de manchas sin el vigor necesario para resultarlo. Y que en estos momentos que la pintura se busca de verdad, desengañada de originalismos mezquinos, señalar retratos en los que un artista conquiste para su tiempo lo que los pintores mayores conquistaron o trataron de conquistar, sin olvidarse de una sensibilidad, de un gusto, de una manera de apreciar las cosas actual y presente, tiene un interés.

La nueva disposición del Museo de Arte Moderno luce, entre otras virtudes, la lección de algunas pinturas recientemente adquiridas por el mismo. Entre las obras que en su seno figuran como novedades, queremos hoy señalar una *Cabeza* de Palmaroli y un *Retrato* de Domingo Marqués. Estos dos pintores nuestros, muy poco estudiados, derrochan preocupación de retratistas—aún más el segundo que el primero—para ejemplo de los pintores actuales. Y, sobre todo, muy dentro de las preocupaciones de su tiempo, intentan organizar con una vigencia im-

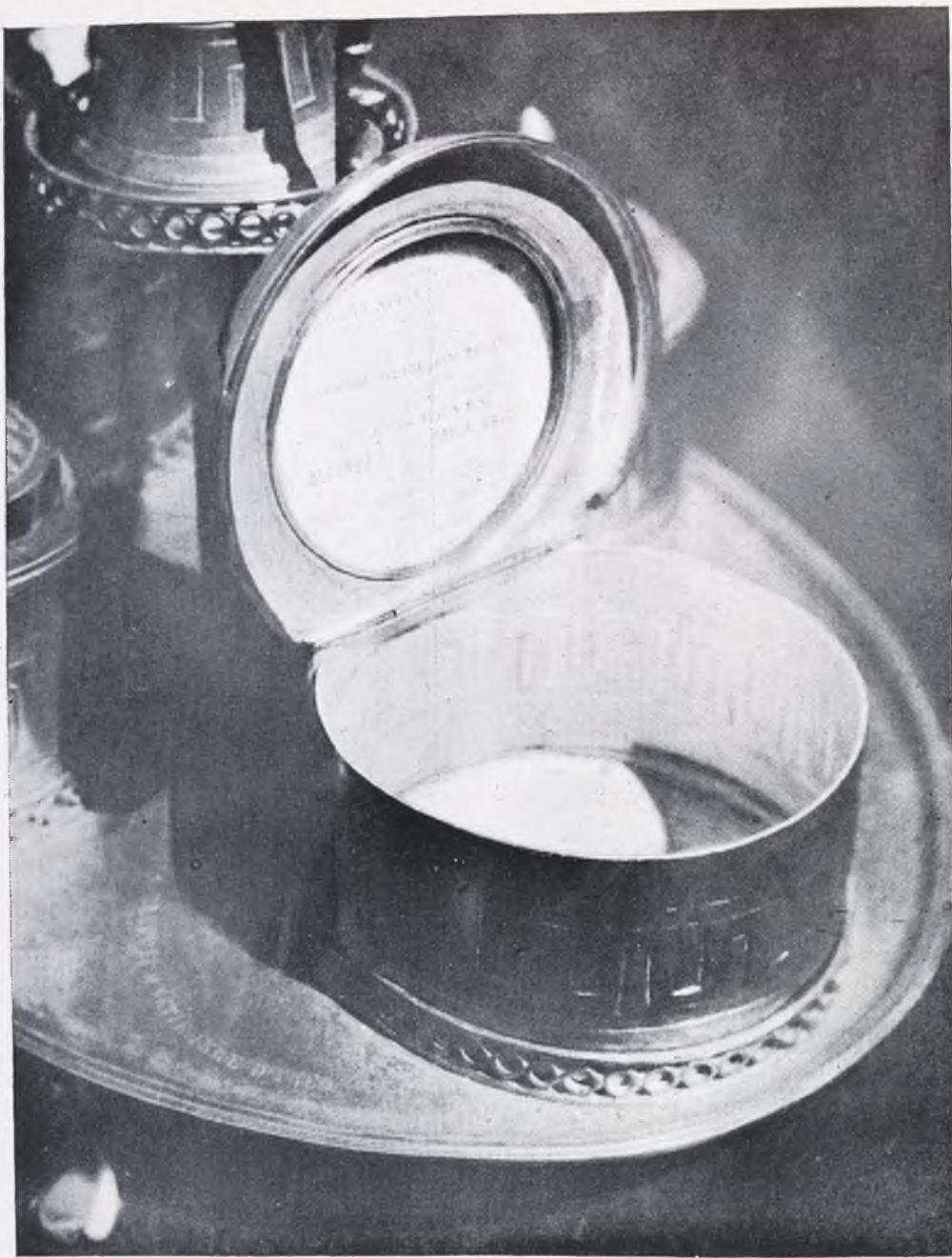
presionante conquistas revelaciones, hallazgos, matices, de indudable singularidad.

Palmaroli no se limita a resolver el retrato de su figura, refiriendo su orden plástico a una simple constante viva. En su obra lo que hay de nebuloso viene en función de una extraordinaria riqueza en la percepción, y señala en la embriaguez gozosa con arreglo a la cual el lienzo está concebido una penetración considerable por parte del pintor. Esta *Cabeza* tiene como base fundamental de su orden la ternura conquistada. Palmaroli—como tanto pintor actual, bien dotado de sensibilidad, aunque no muy rico de medios expresivos—encadena a esta constante muy bien vista las otras razones vivas, que tanto determinan en su creación. Pero...

Francisco Domingo llega a mucho más en su *Retrato*. Este pintor extraordinario, en esta obra prodigiosa, «mete en cintura» lo que Palmaroli en el suyo conquista, y confiere a la evidencia plástica una mayor verosimilitud. La mujer de Palmaroli tiene carne de sueño, mientras que el hombre de Marqués, en su *Retrato*, «cuajaron» en un orden jugosísimo y recio, lleno de lozanía y de vigor considerables, lo que cuando no tiene la plenitud que su obra, queda en pintura como una «adivinación». Si de la *Cabeza* podemos decir que es «buena», del *Retrato* hay que decir que tiene el empaque de lo «justo». Para analizar inmediatamente cómo los retratistas pueden salvar el tremendo peligro del hermetismo formal.

La riqueza entrevista más que conquistada por Palmaroli en su *Cabeza* no puede decirse rotundamente. El artista utilizó un procedimiento vagoroso, encantador, lleno de un enorme lirismo, condenado a esa soñada calidad con que su hallazgo figura en la creación. Si Palmaroli hubiera deseado—como lo deseó y logró con el suyo Domingo Marqués—ordenar de una manera clásica la mayor riqueza conquistada por su condición neorromántica, es posible que los resultados no hubieran podido elogiarse como ese balbuceo maravilloso con que se valora su *Cabeza* excepcional. Porque quizá no valoraba el vigor, el poderío ordenador, bien claro en Marqués. La necesaria revisión integradora a que el plástico contemporáneo debe someter lo conquistado, desde el punto y hora que por su distinto concepto de retratar, puede surgir el problema de contar con un material mucho más rico que cualquier pintor anterior a él en la historia, incapaz de integrarse con una eficacia capaz.

Palmaroli luce en su cuadro un «concepto del retrato» que siempre elogiarán quienes aman sobre todas las maneras de pintar aquella que alguien ha llamado «pintura abocetada». Francisco Domingo Marqués con su *Retrato*, se nos muestra como un tremendo pintor contemporáneo, desde el momento que se dirige en presencia del retratado a la conquista de sus virtudes sensibles más que a la captación de sus valores dramáticos; pero señala con su prodigioso (Continúa en la pág. 75)



*Escritorina que fué llevada desde Mallorca al Real Sitio de El Pardo, y sirvió para firmar las Capitulaciones Matrimoniales de Don Alfonso XII y Doña María Cris-
tina de Hapsburgo-Lorena*

SI ESTAS COSAS HABLARAN

Por AGUSTIN DE FIGUEROA

Si estas cosas hablaran!, suele decirse, expresando así un sentimiento de emoción y curiosidad ante ciertos objetos que proceden de una época lejana. Las cosas guardan, misteriosamente, una huella invisible de manos que las acariciaron. Las cosas encierran secretos, y un aroma sutil, y un calor, y un roce de aquellos seres percederos que las poseyeron.

Siempre me he sentido inmutado ante esos lechos, heredados de generación en generación, donde sucesivos seres han nacido y han amado, donde otros han padecido antes de dormirse para siempre.

Lechos que escucharon tenues vagidos infantiles, apasionadas palabras de amor y estertores de agonía. ¿De qué obsesiones guardan secretas confidencias? ¿De qué cuerpos desaparecidos conservan imperceptible huella? ¿Qué insomnios y qué ensueños cobijaron? ¿Qué delirios? ¿Qué dolor o qué ternura?

¿Habéis visto esos costureros de palosanto que usaban nuestras bisabuelas para bordar con primor y con afán a la luz del quinqué? ¿Y esas finas jécaras de porcelana que llevaban a sus labios las damiselas románticas? ¿Y esas butacas, hoy a la moda y sin embargo desplazadas en los salones actuales, nostálgicas de crinolinas y polisones?

Adquirí yo en cierta ocasión un cuadrado que representa un perro de aguas bordado en cañamazo, con la siguiente dedicatoria: «A su querida mamá en el día de su santo.—*María Virtud.*»

¿Acaso esta jovencita de 1860—María Virtud—no dejó parte de su espíritu paciente, abnegado, y de su existencia en esa ingenua labor? Pues bien; si las cosas humildes, anónimas guardan ese misterioso encanto de lo pretérito, determinados objetos, por ir asociados al recuerdo de personajes famosos o de un hecho histórico, cobran infinito prestigio e incalculable valor. Y es, entonces, el piano que tocó Chopin en Valldemosa, el traje con que murió *el Espartero*, un día de primavera remolado el sillón en que Menéndez y Pelayo presidía tertulias literarias, la perla peregrina que adornó el cuello de sucesivas reinas de España, el lecho en que Napoleón maduraba sus planes estratégicos o descansaba de sus batallas, la pluma con que Zorrilla escribió *Don Juan Tenorio*, el arpa que pulsó María Guerrero... Y tantos otros objetos que sugieren, ya lo hemos dicho, una emoción, condensada vulgarmente en estas palabras: «Si hablaran!»

¡Si hablara, por ejemplo, la bella escritora de plata que me llegó ante la vista! Se compone de cinco piezas y un platillo, con tres fechas grabadas, y fué regalada en abril de 1808 al presbítero don Ignacio Bas y Bauzá por su mayor amigo don Gaspar de Jovellanos.

Abril de 1808. La primera fecha, tan próxima a otra inolvidable: el 2 de mayo. 1808. Época turbia y borrascosa para España. Un rey caduco. Un príncipe ambicioso y desleal. Ma-

Luisa, la reina italiana, preocupada por la suerte de Godoy, caído. Goya deja al desnudo, en lienzos inmortales, el alma del egregio trío.

Antes de regalar a un su amigo tan hermosa escribanía, Gaspar de Jovellanos se sirvió de ella durante varios años, en sus horas—que fueron muchas—de trabajo. Imaginad al hombre ilustre, sentado ante su mesa de despacho, la pluma en la mano, el espíritu tenso, la frente meditativa, y la mirada fija de cuando en cuando en la escribanía, cuyo fino contorno sobresale entre montones de papeles trascendentales.

Setenta y dos años más tarde se firma uno de los documentos más interesantes del siglo XIX, documento que pone fin a una norma despótica que era afrenta y baldón de la sociedad civilizada. Me refiero a la abolición de la esclavitud en la isla de Cuba.

Una firma..., una simple firma..., un gesto tan breve... y miles de seres oprimidos recobran una libertad que nadie jamás debió disputarles. Una firma, y los hombres de raza negra, injustamente sometidos, recobran el albedrío propio de su condición humana y ven asegurado el porvenir de unos hijos dignificados, libres.

Para firmar el proyecto de ley ordenando que cese el estado de esclavitud en Cuba, Alfonso XII moja la pluma en el tintero que perteneció a Jovellanos. De la tacilla argéntea sale el plumazo liberador. Así lo atestigua el marqués de Alcañices, duque de Sexto, jefe superior de Palacio y montero mayor de S. M

* * *

El dueño, a la sazón, del precioso y revalorado objeto, don Cayetano Socías—que lo heredó sin duda del presbítero Bas y Bauzá—, pensó que la escribanía que sirviera para firmar un documento histórico no podía permanecer apartada y oscura, como una escribanía cualquiera sin historia ni prestigio.

Es el 22 de enero de 1838. Los principales monumentos de la Corte están iluminados con festones de gas. Madrid arde en fiestas. Verbenas en el Prado, carreras de caballos, elevación del globo *Intrépido* en los jardines del Campo del Moro, cañas. Madrileños y forasteros contemplan, boquiabiertos, el fantástico surtidor de la fuente de la Puerta del Sol. El rey se va a casar. El rey joven y popular se va a casar, enamorado, por añadidura. Esto se sabe, se percibe, se comenta. Hay en la atmósfera madrileña un aroma nupcial. Y el pueblo canta una de esas coplas más descriptivas que toda una página de Cantú o de Pirala:

*Quieren hoy con más delirio
a su rey los españoles,
pues por amor va a casarse
como se casan los pobres.*

¡Como se casan los pobres!
El pueblo quiere decir en esta estrofa que no influyen en las bodas reales razones de Estado ni gestiones de cancillería. El amor asoma a los ojos del rey mozo; se deja adivinar en la sonrisa dulce de la princesa de Orleans.

En el Real Sitio de Aranjuez tiene lugar el otorgamiento de las escrituras de capitulaciones matrimoniales con motivo del regio enlace.

La escribanía utilizada para suprimir el peso de ominosas

cadena sirve ahora para atar con vínculos indisolubles. ¡Pero cuán leve esta cadena de amor! ¡Qué suave el yugo simbólico!
¡Y con qué ilusión va a perder su libertad el rey enamorado!

*Pues por amor se ha casado
como se casan los pobres.*

El eco de la copla, llena de promesas, se extinguió—¡ay!—en labios populares. Es otra copla la que canta, apenas transcurrido un año, el pueblo de Madrid:

*¡Dónde vas, Alfonso XII,
dónde vas, triste de ti!*

La reina joven, la reina sin biografía, ha muerto en la flor de su juventud dichosa. La reina que hubiera sido famosa y caritativa, y consejera, sólo ha tenido tiempo de entregar su corazón antes de que un mal implacable detenga su ritmo. Una^s reinas han sido sublimes, otras abnegadas, otras discretas, otras discutidas. De Mercedes sólo queda un aroma de belleza malograda y juvenil, un patético perfume de primer amor; el dolor de morir, asociado al prestigio de la juventud.

*Cuatro duques la llevaban
por las calles de Madrid.*

De nuevo la copla popular, que ha subrayado en España todo acontecimiento memorable, se extingue, pasa.

El rey doliente, que en señal de dolor se cortara el pelo al rape y llorara amargamente su felicidad perdida, va a casarse de nuevo. Es una archiduquesa de Austria—distinción suprema y buen sentido—la que va a ocupar el Trono. Llega de Viena—Práter frondoso, Corte severa, ritmo de vals—y sonríe, sin presentir el peso de la corona que va a ceñir.

Y de nuevo, para el otorgamiento de capitulaciones matrimoniales, que esta vez tiene lugar en el Palacio de El Pardo, entra en escena la famosa escribanía de plata, la misma que presidiera antaño el escritorio de Jovellanos, la misma que fué empleada para poner fin a la esclavitud, la misma que sirvió para firmar los esponsales del rey mozo con la reina efímera.

Me hace pensar esta escribanía en una novela francesa de E. Estanié, *Les choses voient* («Las cosas ven»). Es la historia de pasiones e intrigas y vicisitudes, de todo cuanto presenciaron en el curso de numerosos años los muebles de una casa.

«¡Si las cosas hablaran!»
Pues bien, por una vez, en esta novela, son las cosas las que hablan.

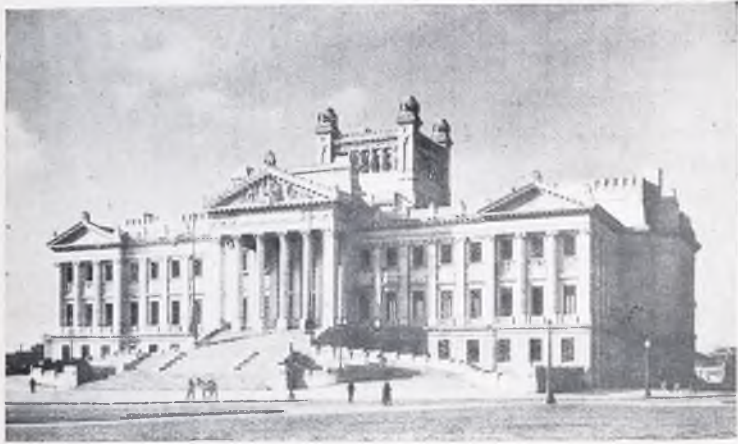
¿Y por qué no referirnos también a las *Perlas de la Corona*? Esa película en que Sacha Guitry nos expone con interés palpitante las diversas circunstancias en que pasan de unas manos a otras, a través de sucesivas generaciones, unas joyas históricas.

¿La historia de los seres no va casi siempre unida a la historia de las cosas? Pero estas últimas tienen una condición que no sé si podemos calificar de privilegio: su facultad de subsistir a los seres humanos.



LO ESPAÑOL EN AMÉRICA

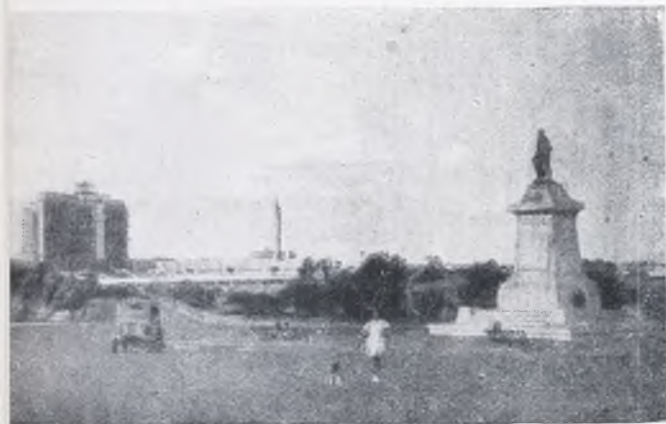
Por GERMAN FERNANDEZ FRAGA



El Palacio legislativo



«La Carreta», otro de los bellos monumentos



Parque de los Aliados, con la imponente figura del Hospital Clínico



Aquí va mi homenaje al Uruguay, rumbo a España, como un naufrago en regreso, cargada de pampa y mojada de río, con un pavés pletórico de orgullo. Hispánica quiere ser la intención hispánica también el alcance, para borrar, si se puede, ese decir marrullero de la política, que tiene lenguaje confuso y acariciado con fuerza de garra a los hombres que ensayan un drama, capaces de servir de motivo para una inquietud calderoniana.

Pamperos son y se llaman aquí los vientos que barren y pulen las aristas de las calles y que alisan las deformaciones de los montes en la gracia ondulante de todas las playas. Pamperos corren ahora por la calle española, esa que está formada por los bloques de los siglos y cimentada por la labor constante—en trabajo, en amor y en honradez—de los hijos de España. Pero apenas si del pampero sentimos el silbido agudo, que pasa por nuestro lado en afán de aturdimiento. Rechazamos el castigo, porque nos protege la diaphanidad de nuestros proceder justos y de nuestras acciones limpias.

¡Mallhaya quien osare hacerle daño al Uruguay! Frase de español dicha en castellano limpio. ¡Mallhaya dos veces, digo yo, si osado, a más de serlo, fuera hombre de España!

Pero eso no ocurrirá.

Aquí, el español, se sabe buena familia, pan para la misma mesa, agua para la misma sed, canción para el mismo camino, verso para la misma inquietud.

No saldrá de mano española la piedra que rompa el cristal, porque si eso fuera posible, se quedaría en la intención. Mano española también contendría a la fea catapulta.

*

Es la castellana, de todas las lenguas, la única tal vez que no se presta para recorrer camino, usando la sinuosidad o utilizando el recoveco. La lengua española, que dijo casi siempre la última palabra, empapa en el alma cristiana la verdad de su verdad. Y al convertirse, ya libre, en expresión, busca una muerte dulce, aquella que viene porque, voluntaria, quiere enterrarse en el corazón del hombre.

Al corazón hablamos siempre, que no a la bolsa. Quijotes fuimos y Quijotes somos. Quijotes seremos, porque para perder esa gracia, Dios tendría que dejarnos de su mano. Yo soy de los que creen que la condición quijotesca del español, igual que en el protagonista, achaques nos dió, y pesares y aun disgustos, más que satisfacciones. Por puro quijotismo somos capaces de perder. De perder lo material, se entiende, porque derrota española en ese campo, es clara victoria de otro sentimiento, que no entienden quienes no hablan el cervantino idioma.

España, que ya sabía de molinos que no eran ejércitos, es capaz, por quijotismo, de perder un Imperio contra las olas bramadoras, aunque Felipe, el II y el más grande, diga después que enviara su Armada a luchar contra los elementos. Perdimos América porque no hemos querido ganarla en materia, y al ganar el espíritu le llaman algunos perder. Pero seguiremos perdiendo—ganando también—, porque jamás sentiremos amores interesados. No supeditaremos nunca la gloria de nuestra honra a brindar protecciones interesadas.

Para España, el Debe y el Haber son la Conciencia y la Razón. Con la razón a favor y anotando en la conciencia las deudas, hispana España posible el milagro de las pampas y de los ríos, esto que ella se le niega, tal vez porque ríos y pampas son objetos utilizables para la codicia.

*

Algo de todo eso pasa con España ahora. No importa que siempre la palabra que identifica a nuestro ser suene con el bronco de la hidalguía. No importa que lo español haya sido, y sea, sinónimo de nobleza. No importa tampoco la historia prieta que nos ha dado alcurnia. Ahora, revuelto el Universo, rotos los diques de la dignidad humana, destrozada la razón, se pretende aquí, nada menos que levantar la monstruosa especie de que España es un instrumento o un satélite. ¡Como si pudiera serlo un pueblo que tanto sangre derramara por este Continente y abonó con huesos la tierra que el esfuerzo iba ganando! ¡España, satélite, cuando fue España!

Vista aérea del Estadio de Montevideo



Puerto del Buceo y edificio del Yacht Club del Uruguay

paña la que más pueblos y hombres hiciera y pariera para la libertad!

Asusta a algunos—a nosotros, en cambio, nos admira—la planta de origen hispánico, vencedora de siglos, que se yergue hacia los cielos, en una afirmación vertical de supervivencia. Hoy, en medio de un confusionismo suicida, América se va dando cuenta de su realidad. Sabe bien que un hombre hispanoamericano puede no sólo sostener, sino blandir, la misma espada del Cid o la lanza de Don Quijote. Se acabó la improvisación y el gesto romántico y puro de un Bolívar, de un San Martín o de un Artigas, peleando bravamente por un trozo de tierra—razón poética, razón española—sin preocuparse de hacer valer el fruto bendito de la victoria. Los treinta y tres orientales fueron treinta y tres locos de Patria. Para algunos, no españoles, desde luego, la playa de la Agraciada, donde desembarcaron para jurar ser libres o muertos, no pasa de una bella escena de ópera, con música de fatigas y canto de espadas. Para mí, que por español los quiero más, aquello fué la boda del hombre con la tierra, nupcia campera con cortejo de potros rodando por la pradera y la cuchilla, suelta la rienda, el ijar sangrante, al galope de corazones palpitantes, que había hecho caso justo al clarín de la raza despierta.

*

Ya no hay aldeas en América. La mano del hombre hizo posible el milagro de una realidad que se adivinaba. El verso de Lugones y el de Zorrilla de San Martín, la paleta de Blanes, la prosa de Rodó, de Enrique Larreta, de Alfonso Junco o de Riva Agüero, el cincel seguro de sus escultores, la palabra ardiente y castellana de sus hijos, la canción triste del gaucho, que espera en su retiro de tierra, entre mugir y balar de esperanzas (Continúa en la pag. 75)

El Obelisco



Artigas, padre de la Patria

GENEALOGIA Y HERALDICA

POR EL

DOCTOR RODOLFO REYES

Parece paradójico que un hispanoamericano, y más un mejicano, escriba sobre el tema que va a ocuparnos, y que lo inspira nada menos que la creación en Méjico de una Academia mejicana de Genealogía y Heráldica.

Como otras muchas veces, es faro para nuestro pensamiento el del máximo hispanófilo mejicano don Toribio Esquivel Obregón, que a su consciente casticismo une singular cultura y sensibilidad exquisita.

España dejó en América tanto y tanto que sería difícil discernir qué es lo máspreciado; pero desde luego lengua, conciencia cristiana y familia son las principales herencias recibidas y conservadas.

Dice en el discurso inaugural de esta Academia el gran maestro, y dice bien: «Entremos a la casa, y allí nos encontraremos con la verdad social, y cómo bajo el sistema federal o central, bajo Santa Anna o bajo Juárez, la madre continúa siendo española, amando heroicamente a sus hijos, enseñándoles nuestro idioma y las oraciones transmitidas a través de los siglos desde la época romana; la veremos sufrida y abnegada, tal como fueron su madre y la madre de su madre en sucesión secular.»

Y esto es verdad absoluta, categórica; la verdad social es cada día la que se impone sobre todas las estructuras jurídico-políticas, y radica en la familia ante todo, que en toda nuestra América ha de ser de cepa hispánica si no renunciamos a nuestra tipicidad, que de perderse ya nada quedaría esencial que valiera la pena de defender.

La constitución natural, que es la inmortal, radica en la familia. El orgullo genealógico es perfectamente compatible con las más amplias doctrinas igualitarias, y sólo por una estúpida reacción en nuestra América, a raíz de las guerras civiles de independencia, se creyó que era preciso renegar del abolengo español, con lo que, como dice nuestro escritor, «la idea de patria quedó así debilitada al divorciarse de la idea de raza y del culto de los antepasados».

La patria contiene territorio, lengua, espíritu, fe, costumbres; es una suma, una síntesis, que debe tener acción, directriz y empresa propia, sin que sea lícito arrancarle ninguno de los factores que la forman, y que han de constituir patrimonio al propio tiempo que deber de sus ciudadanos.

Corroer el idioma (no enriquecerlo con ciertas aportaciones lógicas), olvidar las esencias espirituales de abolengo, renegar de los antepasados, es igual traición en proporción que entregar un territorio.

En Méjico—seguimos al escritor citado—apenas se conocen las ejemplares vidas de los condes de Regla y Valenciana, los Oñate y Fagoaga, los marqueses de Aguayo y de las Rayas, los de Sierra Gorda y Bucareli y tantos otros que dieron sillares magníficos al edificio de la nacionalidad.

Los pueblos que no reconocen el poder de la familia, de la genealogía, del abolengo, no como fuentes de derechos y privilegios, sino como ejemplos, responsabilidades y emulaciones, carecen de empresa nacional y no son patrias.

«La Historia en manos del genealogista es la investigación tranquila y la exposición exacta; la religión es para él el depósito de la fuerza moral y la familia, el sagrario en el que se conservan, a pesar de todo, las virtudes de la raza.»

No sólo los nobles tienen genealogía, y todo hombre puede ser *ascendiente* sin saber ser *descendiente* y se labra a sí mismo su propio escudo.

¿Cuántos podrán ostentar la grandeza de un título como el primer noble de la Nueva España, Hernán Cortés? A él, al darle la corona española el marquesado del Valle de Oaxaca, le

dió, según el vulgar aforismo, «una sopa de su propio chocolate», ya que el gran extremeño, según lo afirma la leyenda, pudo contestar a su rey, que le preguntaba quién era: «Soy aquel que dió a la corona de Su Majestad más tierras que las que heredó de sus mayores.»

Toda patria, al decir de Ortega Gasset, es una empresa, y «la empresa que es la patria mejicana (lo mismo que las hermanas de América) es la conclusión de la conquista para el ideal del imperio espiritual y convivencia que habían abordado nuestros mayores. Pero para ello necesitamos fortalecernos interiormente, desenterrar nuestras virtudes, ir a los cimientos de nuestra sociedad, a nuestra familia, para, al ver su grandeza, sacudir ese complejo de inferioridad que nos enferma; reconocer que son anchos, profundos y sólidos sus cimientos, y darnos cuenta de que el edificio planeado por nuestros padres tenía que verse a través de todos los meridianos de América, de polo a polo.»

Y así es, en efecto, la concepción propia de nuestra América íntima, la de Isabel la Católica y de Vitoria y Suárez, es la interdependencia, la fusión humana, no el aislamiento ni la conquista.

La genealogía y la heráldica dan el camino para la máxima esencial de conducta que es el *Conócete a ti mismo*, ya que conocerse es medirse, ver los antecedentes: es medir las posibilidades para la continuidad, para la unidad consigo mismo, que la necesitan los pueblos lo mismo que los hombres.

Nuestro mundo hispánico es preciso que sienta cada día más que la mejor imitación del tipo ajeno es inferior al cultivo completo del tipo propio, y es necesario que vea en su senda inmensa en latitud y en intensidad todo lo que ha sabido recorrer, todas las unidades que ha dado a las cimas de la Humanidad en todos los órdenes de las actividades creadoras; para ello, una Academia como la que acaba de establecerse en Méjico puede ser muy interesante, porque así como los norteamericanos, por ejemplo, cuidan como restos excepcionales en su país de débil abolengo tesoros históricos que sembraron los hispanicos en tierras de Texas, Nuevo Méjico, Arkansas, California, que Méjico perdió a su favor, nosotros desperdiciamos tanta y tanta huella, tanto y tanto tradicionalismo fecundo en todas las manifestaciones de la capacidad humana. Muchas veces hemos contado cómo allá en las sierras del Michoacán, cerca del Pacífico, una vez recorríamos las cumbres en una cacería y de pronto un indígena que nos guiaba se descalzó su *huarache* (especie de sandalia de cuero) y posó su pie dentro de un círculo de piedras que guardaban un barro húmedo, y a nuestra pregunta de que nos explicara por qué hacía tal, nos contestó: «Es la huella del *padrecito* que hay que revivir.» El «padrecito» fue el inclito Vasco de Quiroga que hace siglos pasó por allí catequizando y civilizando, y esa huella de su planta, que merecería un monumento de mármol y bronce, es revivida por cada indígena agradecido que pasa... ¡Tal es el abolengo humilde y grande de los que no tienen escudos y cuarteles!

Y en materia de abolengo y heráldica pocas omisiones superan el descuido para llamarse ingratitud, como la de que Hernán Cortés no tenga ni en Méjico ni en España la representación y el recuerdo que se merece. Esa Academia mejicana de Genealogía y Heráldica lo primero que tiene que hacer es lograr que se fije bien claramente, como ya lo intentaron no hace mucho algunos diputados, el saldo del padre del actual mestizaje mejicano, hijo del abrazo de Cortés y la Malinche, y que España y Méjico señalen su heráldica nacional, el papel que le toca a tan magna figura.



GENESIS

*En el principio era... Esto y aquello...
Dios camina creando seres y cosas.
Por la nariz del búfalo sopla un resuello
que dispersa un enjambre de mariposas.*

*El revés de las cosas también es bello,
porque Dios con su verbo las hizo hermosas...
Trompa dió al elefante, giba al camello
y un lenguaje de aromas les dió a las rosas.*

*Tempestades, bonanzas, céfiros leves,
aves, bestias, montañas, el mar profundo...
Frente al caos, las selvas son cual jardines...*

*Eruptivos volcanes, perpetuas nieves,
y allí está el Ángel Malo legando al mundo,
contra Abel, la quijada de los Caínes.*

ADRIANO DEL VALLE

ORBITA PANTEISTA DE LA COSECHA

Por TRISTAN YUSTE

Todos los años, cuando los podadores van desposeyendo a los árboles de ramajes secos e incómodos y llega el mes de la germinación, sienten—el primer latido de la primavera me lo grita—que el capitán Thamus mintió en Palodes quizá por ser invierno.

El gran Pan no ha muerto. Pan, la geografía helénica, tersa y mediterránea, pimpollice anualmente por febrero en San Matías, en esos gentiles días en que el sol despeja al horizonte de nubes invernizas y las muy galanas copetudas cantan en los campos secanos volando desde los junciales en flor que hay en las riberas de los ríos, a los surcos de la besana donde palpita la gravidez de la gleba.

Pero antes, muchísimo antes, pastores y brujas ventean su venida y salen a recibirle. Las brujas, con esa su acostumbrada guasa, escandalosa y mágica, de mujeres histéricas, lo buscan entre los machos cabríos del campo pastizal, triándolo a fuerza de repetir el sonsonete de este canto estrafalario:

*Ni éste, ni ése, ni el otro,
ni el que está bajo el caldero roto.*

Y en localizándolo, vestido de escarchas tardías, muy coruscante y recio, aupándose por montes y ladera, le rinden un desenfrenado tributo sabático en el que la cicuta y el muérdago cumplen el ritual de las plantas malditas.

Luego vienen los pastores, rabadanes y pegujaleros, los cuales glorifican su hallazgo rendidos y contentos por la grandísima suerte de que el ganado, su ganado ricacho, pueda rasurarle ese su bozo des-punteante y verde para adquirir ambos el suficiente mocerío. Pero el mocerío no se logra nunca así, a las buenas. El mocerío viene, para ganados y plantas, con el tiempo primaveral y sus buenas y pluviosas maneras, porque, en viniendo buenas, Pan toca en la siringa de los cañaverales, una musiquilla retozona acompañado por toda la pajarería celeste, tonada que despulsa las entrañas telúricas de nuestro planeta en las que se apoyan, temblando de júbilo, esas sus patas nerviosas de chivo sensual y peludo deseosas de lanzarse a la vida. Entonces es cuando Pan, afianzado en la Naturaleza resurrecta, brinca del fresco prodigio germinal al verano oloroso y maduro, donde se enciende y derrite en el tórrido agasajo de un sol delicioso. Deslumbrante signo bajo el cual las plantas se agostan y se endiosa y paganiza la carne, presintiendo otra carne vecina y potente, en una apoteosis de plenitudes y harturas de mieses y frutos.

Por fin le llega a Pan el cansancio, el orgullo de sentirse craso y el generoso y despreocupado ademán de tirarlo todo por la ventana durante la vendimia, en un solo día de borracheras magníficas y espumeantemente locas, para quitarle al otoño que empieza ese su regusto melancólico y mórbido de naturaleza desfallecida y dorada, traída por el viento sensitivo y crepuscular de octubre con sus hojas cayendo sin peso, sus flores tristes de un olor exhausto y su cielo de un azul amadísimo.







Retrato en las candilejas del circo
OLEO DE VÁZQUEZ DÍAZ

SUGESTION DE LAS ARTES SUPERADAS ANTE LAS OBRAS DE VAZQUEZ DIAZ

Por MANUEL PRADOS Y LOPEZ



Nada hay tan peligroso como dogmatizar en arte. La técnica puede ser un freno y un yugo de disciplina; pero no una horma tiránica, inflexible, ni un reglamento frío, extraño a todo género de razones sentimentales. El hombre vibra ante la belleza de muy distintas maneras según su propio temperamento; pero también según su propio entendimiento de la vida, que es razón del ambiente de cada época. Lo importante, pues, lo exigible en la obra artística es la sinceridad. No desdeñemos ninguna manifestación de arte por rara, por desigual a lo sancionado, por falta de subordinación a un canon o a un modo de realizar preestablecido, aunque éste haya sido admirado universalmente. El arte es afán, ambición, inquietud.

Sin embargo, en ninguna actividad como en las artísticas se limita tanto el derecho a producirse con libertad. Cada artista o cada crítico suele ser no ya fiel a una concepción estética, sino fanático de ella. Es lamentable, porque si en arte no somos comprensivos, ¿en qué vale la pena serlo?

Recuerdo, al fijar estas notas, la obra y las obras de Daniel Vázquez Díaz. Y el recuerdo se me ofrece como ejemplo. He oído acerca de dicho pintor varias y autorizadas opiniones; pero el lugar común, la frase hecha y hasta la idea hecha han agrupado en dos bandos beligerantes a los hombres capacitados para opinar. No es discreto simplificar tanto el caso artístico, ni reducir el problema a una fórmula elemental y atrabiliaria de discusión. («O muy bueno, o muy malo y porque sí» no persuade). Si es un pintor o un crítico muy notable el que fustiga radicalmente la obra de un artista célebre, uno termina por dudar de la autoridad de ese pintor o ese crítico; porque el artista que logra la realidad de una fama o la recompensa indiscutible de la atención pública merece de la camaradería o de la crítica el respeto de una cierta meditación de preopinante.

Creo yo que ante los lienzos de Vázquez Díaz el peligro de incurrir en el extremismo demoledor es más inminente que el de caer en el asentimiento bobalicón de los que opinan acerca de lo que ven y no entienden por lo que oyen y no razonan.

Me imagino situado ante los cuadros de Vázquez Díaz de distintas épocas. Tal imaginación tiene un fundamento que nadie se atreverá a negar: Vázquez Díaz es un pintor español representativo, señero, significativo. No siento afanes, ni prejuicios de crítico; por el contrario, una sana curiosidad, un noble deseo de entender. Estoy, pues, aperebido para comprender sin esfuerzo. Mi predisposición comprensiva ante cuadros tan distanciados en años entre sí aguija mi curiosidad y, por fin, aviva mi sorpresa. Se alborotan las aguas de mi reflexión, y, ya serenadas, las obras de Vázquez Díaz aun me sugieren ideas de inquietud estética que ponen en riesgo la eficacia de mis meditaciones.

*

Vázquez Díaz es un pintor extraordinario que no debe ser catalogado entre los «ismos» de la sencillez. No hay facilidad subjetiva ni en sus dibujos, ni en sus paisajes, ni en sus figuras.

Los dibujos están contruidos sin ambages y sin otras preocupaciones que las específicamente plásticas. Los cuadros tienen como una pátina peculiar, que, al parecer, intenta velar las formas. Se dijera que el autor ha tendido un velo de espíritu sobre los seres y las cosas: castos vendales de desnudez espiritual, unas veces; manto místico y, sin embargo, realísimo, otras, que atenúa la crudeza de los colores y acusa plásticamente—no ideal ni caprichosamente—la presencia del aire en los paisajes y la presencia del alma en el contorno de los volúmenes carnales, el halo de los retratos y la malla de niebla y de ensueño que recata los desnudos.

Vázquez Díaz ha superado con una buscada y lograda simplificación discreta del artificio pictórico una técnica realista redundada de su propio conocimiento de la forma, la luz y las calidades; redundada también de su propio saber de artista y acaso de su propio temperamento.

El artista que dibuja como Vázquez Díaz no puede desconocer ningún secreto de la plástica constructiva y expresiva. Lo que sí puede hacer y hace es satisfacer su deseo interpretador con cierta reducción de planos y matices. Lo sistemático del procedimiento ha podido ser considerado como intento impresionista; nada tiene que ver el empeño de Vázquez Díaz con el recuerdo de facilidad desconcertante y frívola que es un recurso de ignorancia o de impotencia. En Vázquez Díaz están entrañados el conocimiento y el dominio; los triunfos del oficio bien aprendido. Pero, ¿es que no puede concedérsele al artista que lleve a su obra algo más que la perfección técnica? ¿La luz de la propia alma, por ejemplo? ¿Es que no se le debe aplaudir el anhelo de acumular sobre lo fielmente trasuntado la fidelidad íntima a una manera peculiar de sentir, si esto se logra con los medios naturales del arte que cultiva? Yo creo que no sólo se debe aplaudir eso, mas también seguirlo, emularlo, buscarlo como remedio heroico de sinceridad.

La ambición de verdad que al artista impulsa no debe tener como meta la posesión de la técnica, sino la superación de la técnica. Y, una vez en tal punto, darle una misión educativa, orientadora y captadora. Cuando la técnica splende en una obra simplemente perfecta, encanta, pero no seduce, no inquieta, no sugiere. Cuan lo sugiere e inquieta, entonces, sólo entonces, el arte tiende a lo sublime.

Se me dirá que no todos los artistas son capaces de lo genial. Conforme. Y al mediocre estorbémosle desde luego la insensata pretensión de parecer gigante. Pero al artista como Vázquez Díaz reconozcámosle su intención, su desvelo y su mérito como legítimos.

Y aprendamos todos cuantos aspiramos a expresar y a mejorar nuestra expresión que el destino de la cultura no es el de acumularla para lucirla, deshumbando a las gentes, ni tampoco el de plegarse al favor de la incultura o de la sendocultura cargada de prejuicios y ahogada por el estancamiento, sino el de emplearla con sinceridad honda y aun recatada con humano y cristiano sentido de sencillez: con elegancia, en una pa'abra.

JORGE SAND NO ESTABA ALLI...

Por ESPERANZA RUIZ-CRESPO

Cinco años faltan para que se conmemore el centenario de la muerte del gran músico y hombre desvencijado que se llamó Federico Chopin. En octubre de 1849, poco más de dos años después de su ruptura amorosa con «Jorge Sand», físico, pobre, cansado de sus fastidios, se fué...

Mientras los ojos se le vidriaban, mientras las manos temblorosas se iban amaratando y quedándose heladas, varias mujeres rodeaban su lecho, velando doloridas su agonía: Luisa, su hermana, una sobrina; la princesa Czartoryska, la condesa Potocka, la princesa de Viemie, la hija de «Jorge Sand»...

Pero ella no estaba. Año y medio antes la había visto por última vez. Y ahora, sus ojos tan inquietantemente asomados al Más Allá, la buscaban vidriándose entre las sombras, Y se cerraron sin haber conseguido recoger su gesto de dolor, su angustia.

La condesa Potocka cantaba, entre sollozos, una suave canción de Bellini. Un conmovido acento dictaba las palabras de su canción. Todos los pechos respiraban con igual dificultad, y apenas si extrañaban las intermitencias, las angustias del agonizante.

Horas tétricas, largas, sin dimensión. De vez en cuando, los párpados del moribundo se levantaban con esfuerzo sobrehumano, y sus retinas, tan apagadas, interrogaban el cerco de rostros femeninos buscando aquel que le negaba sus lágrimas, su conmiseración...

No llegó Aurora hasta la habitación del enfermo. La voz de la condesa modulaba entristecidas melodías; la de Chopin aun pudo exhalar la nostalgia final:

—¡Me había dicho tantas veces que moriría en sus brazos...!

Y no habló más. Última página de una vida preciosa para el arte, de una enigmática y brusca historia pasional.

*

Hablar del grande y espectacular amor que vivieron el gran músico y la famosa novelista es bastante atrevido a estas alturas. El tema se ha estudiado y debatido mucho. Y es muy difícil encasillar un sentimiento que cada espíritu juzga con el personal criterio de su romanticismo o de su frialdad.

A los dieciocho años, antes de salir de Polonia, Chopin sostuvo unas relaciones tan exaltadas y platónicas como su edad imponía. Ella se llamaba Constanza Gladkomouska y era cantante. A los veinte, él salió de su patria y ella se quedó allí. No volvieron a verse. A otra cosa.

En Dresde, Chopin conoce a María Wodzinska, que tocaba el piano—seguramente bien—y que pintaba—probablemente mal—. El padre de ella se opuso; por entonces ya Chopin «prometía»... no ser eso que se llama un buen partido. Era pobre, era músico, estaba enfermo, y tenía un carácter triste.

Todo esto sucedía en 1836. Precisamente en el mismo año que llegó a oídos de «Jorge Sand» el nombre de Federico Chopin. Aurora Dupin supo de un joven pianista polaco, compositor, además, que en París estaba llamando la atención con sus conciertos; música de profundo sentido romántico, hondamente espiritual, riquísima de matices...

Quiso, pues, conocer al artista. Y a otro gran pianista extranjero que en París vivía—el húngaro Franz Liszt—se lo pi-

dió. Liszt prometió complacer sus deseos. Pero Chopin confesó con cierto aire de desagrado:

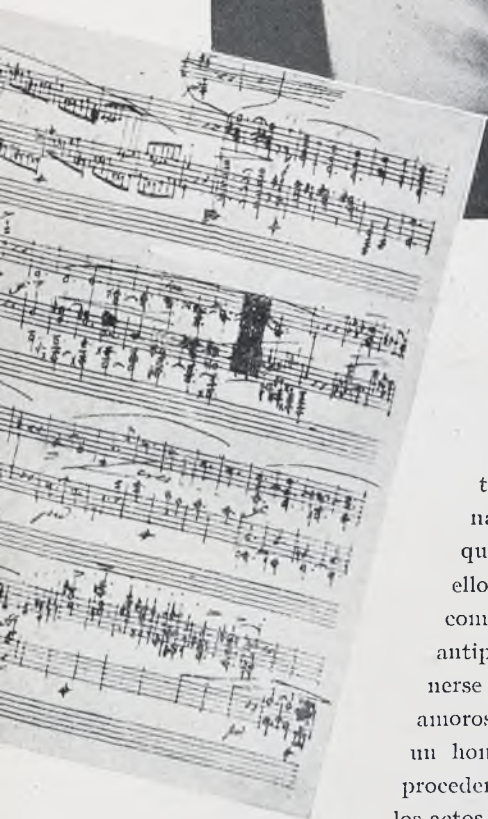
—Las literatas no me gustan. Y menos las que, como esa señora, a quien no conozco; pero de quien he leído una novela, tienen una personalidad tan... poco femenina.

Unos días después, en casa de la condesa Marliani, Chopin tocó al piano algunas de sus composiciones. Al terminar alzó los ojos y vió frente a él, serena y arrogante, una mujer que le clavaba la tenacidad de sus pupilas brindándole una sonrisa extraña. Era, naturalmente, «Jorge Sand». Diez años más tarde, en casa de la novelista, ya muy conocida tanto por las obras que tenía publicadas como por sus repetidas veleidades amorosas, su hijo Mauricio y Federico Chopin sostuvieron una enconada disputa. Ella dió la razón a su hijo. Chopin bajó la cabeza y salió de una casa que no volvió a pisar.

Pero en el transcurso de esos diez años habían pasado muchas cosas. Apenas se conocieron, el músico quedó preso en la órbita de aquella mujer singular. Enfermo como estaba, ella, que, según sus propias palabras, sintió siempre por él *une sorte d'adoration maternelle très vive*, le cuidó con toda su ternura, le ayudó a trabajar con fruto y...

Y ya se ha hablado demasiado de ese





amor. Ha y quien, como Liszt, que fué amigo de los dos, no vió en él sino «una atracción súbita y ficticia». Eran, dice, «dos naturalezas tan distintas, que no pudo haber entre ellos, realmente, sino incompatibilidad y secreta antipatía». (¿Puede sostenerse un estado de ficción amorosa tanto tiempo entre un hombre y una mujer que proceden libremente en todos los actos de su vida, y a quienes ningún vínculo legal ni social liga

y ata?) Aurora Dupín, novelista que, por lo que se ve, ganaba buen dinero, poseía un castillo en Nohant. A él acudió, varios meses cada año, Federico Chopin. Y allí, olvidado de conciertos y lecciones, olvidado de visitas y cumplidos sociales, en contacto con la Naturaleza, respirando el aire abierto del campo, no sólo reponía el desgaste de su cuerpo, minado por la tisis, sino que trabajaba en la composición de sus obras. A poco de conocerse, Aurora y Chopin fueron juntos a Mallorca. Allí, en la famosa celda de Valldemosa, pasaron un invierno que no hizo mejorar al enfermo; pero dejó grandes reliquias para gusto y rebusca de la literatura.

En su *Histoire de ma vie*, «Jorge Sand» habla largamente de su amigo. En la novela *Lucrecia Floriani* también le alude de modo transparente, bajo la máscara del príncipe Carol. Con frases recogidas en ambas obras puede hoy reconstruirse la semblanza del músico. Por lo menos, la semblanza del hombre que

ella vió. Era, dice, «un hombre bueno, sensible, exquisito en todas sus cosas; tan delicado de cuerpo como de espíritu; reunía las gracias de la adolescencia con la gravedad de la edad madura. Parecía un ángel de rostro encantador, de figura esbelta y pura, como un dios joven del Olimpo. Y expresión a la vez dulce y severa, casta y apasionada, que disponía en su favor y le hacía muy interesante a los ojos de las mujeres».

El mundo exterior no existía para él sino como una pesadilla a la cual trataba de sustraerse, agitándose entre la multitud; recogido en sus sueños, la realidad le disgustaba. Cuando era niño, siempre que tocaba algo cortante se hería; siendo hombre, no podía hallarse frente a otro distinto de él espiritualmente. El choque resultaba inevitable. Quienes no pensaban como él, eran a sus ojos lo mismo que fantasmas; su urbanidad, sin embargo, hacía pasar como afectuosa simpatía lo que en el fondo sólo era desprecio».

«Nunca tuvo una hora de expansión que no fuera seguida por muchas de retraimiento. Poseía un elevado concepto de la amistad y era muy afectuoso, como consecuencia de su buena educación y gracia natural. Sólo quienes nos hallábamos unidos a él por vivos afectos podíamos ver que su fondo era más amable que amante. Todas las formas de la cortesía tenían en él una gracia inusitada. Sentíase morir todos los días y la idea de su próximo fin la acariciaba con una especie de amarga voluptuosidad.»

Sí. Pero después de toda esa literatura, horrenda y falsa, se separan. La escritora, demasiado vehemente, «descubrió» un buen día que el pobre enfermo era demasiado insoportable. No faltan comentaristas del famoso *affaire* sentimental que atribuyen a la mujer una excesiva crueldad o un más que excesivo apasionamiento por el amor...

Dejemos a los muertos con sus secretos. Cuando Federico Chopin murió, «Jorge Sand» no estaba allí.

Ventura y signo del Castillo Real de Sinaia

Por R. LOPEZ IZQUIERDO

Lo primero y principal de lo que entonces contemplamos era el encuadramiento del paisaje a un todo vertical y uniformemente verde, desde los bosques de altos abetos y los macizos picudos del acebo a las esbeltas agujas del castillo implicadas en una airosa arquitectura de regusto alemán. Después, la historia romántica del edificio hecho a albergar a los reyes de cien distintas dinastías llevados hasta la frontera oriental de Europa cuajada de nostalgias, por la hospitalidad de príncipes rumanos, para olvidar en el austero paisaje de los Cárpatos el vórtice eterno, deshumanizado, inconcebible, del lejano Occidente.

El Renacimiento alemán se paró un momento, como un leal amigo extranjero, a reposar en la vertiente montaraz del Pelés, y quedó para siempre prendido a la gracia romántica del paisaje. Todo él es como un viejo cuento de Cristian Andersen con grabados al zinc llenos de hondura y de humanidad. Parece como si Valdemar Dae y sus hijas, unidos en la misma desdicha, y cuya historia nos contase el viento, hubiesen habitado aquí durante el tiempo de su esplendor máximo, rodeados de todas las riquezas de la tierra. Sinaia se ha asomado a los cuentos fantásticos con la misma facilidad y frecuencia con que se incorporó a la historia del reino que hace setenta años le erigió para reposo y solaz de esos cristianos príncipes de la Europa oriental en eterna misión de vigilancia del Oriente infiel y belicoso. Sinaia es en sí, efectivamente, un fabuloso cuento de hadas.

Se ha llegado hasta él por la ruta de Londres a Estambul dejando atrás la vieja Europa y viendo en feliz lejanía de promesas la prestancia y la luz de un Bucarest cultamente incorporado al mejor sentido de la latinidad. Ante Sinaia nos ha sorprendido lo más diverso del arte europeo, que, disperso por el real recinto, cuaja sus estancias, se empina hasta las torres y se expande luego por esos jardines verdes y dilatados donde las fuentes y las estatuas llegadas de Venecia, impregnadas aún del genio de los Romanelli, se internan en el bosque espeso donde cantan las aguas y cuaja el fruto rojo de los servales. Su grandeza, nada sombría, impresiona, no obstante, por la austeridad firme de sus líneas y la riqueza del interior incorporado a un depurado estilo alemán de la mejor época de su Renacimiento. El rey Carlos había realizado un sueño, dorado sueño de muchos lustros, a través de la inquietud guerrera de su Patria, clave y llave de Europa a un paso de la constante provocación turquí. Sinaia implica para los rumanos la más honda significación de su sentido histórico. Alesandri lo expresó así a sus puertas, en versos impercederos que rezan la verdad simbólica en la sobria cartela de bronce en la sobrepuerta central:

Nos, Carol, y nuestro pueblo.

Lo construimos con el mismo pensamiento y deseo.

En la guerra, mi Reino; en la paz, mi Palacio.

La reina Isabel, mientras, tejía y destejía en las estancias suntuosas y alpestres a un tiempo las prendas de su perfecta de princesa reclinada en amores de hogar y en desvelos de reina. Porque Carlos, aun cuando de lleno en el corazón del pueblo, no había dejado en modo alguno de pertenecer a ella, a «la reina», como familiarmente la llamaba.

La sobriedad rupestre del castillo real se fué cuajando poco a poco, digo, de los más bellos Gobelinos. Las arañas de cristal de roca, los fuertes candelabros de bronce puro fueron llenando estancias y haciendo del Pelés una fortaleza de la consistencia y de la misma dimensión de las montañas en



Cándida y alpestre belleza del Pelés, sobre el que está el Castillo Real de Sinaia.

está enclavado. Se va entonando la residencia de los monarcas de Rumania—armonía recóndita de verdadero hogar—acuerdo con el paisaje y con el clima. Dentro, la reciedumbre de los mil tapices y el sueño ligero de esas lámparas de cristal de cuarzo hechas en juego de agua y sol. Fuera, los montes altos y las ventiscas y el alegre retozar infinito de las linfas cándidas



Los altos abetos y las esbeltas agujas del castillo se funden en un todo vertical de fácil y expresiva belleza

frías que van al valle del Prahova. Después llegaron a exornarlo todo, cubriendo de belleza salas y galerías los Rubens y los Rembrandt; los Sánchez Coello, los Poussin y los Procaccini. Llegó la gracia colorista de Durero y la expresión bucólica de Roos; la inquieta religiosidad de Juan de Juanes y el fervor de Navaretta y del Rosso del Rossi. Llegó también la exégesis profunda de Van Dyck expresando a Jesús en el huerto olivero de Palestina y la oración sublime de Dominico *el Greco* pasando por luz viva los mejores azules, los más profundos grises, los más brillantes de sus amarillos. Con él llegaron Tintoretto y Clouet, y Botticelli y Sauzio, y Muri-

lo y Vasari, y Teniers y Moro; Zurbarán, el Correggio, el Veronés y el Tiépolo; Ribera y Fray Angélico... Poco a poco, el castillo real de Sinaia, empinado en su otero de céspedes, fué llenándose del genio universal de todos los tiempos. Se fué haciendo museo lo que apenas comenzó como un retiro agosto, como un albergue o pabellón de caza simplista, bur-

gués casi, en medio de las altas montañas cuajadas de hielos y de nieves eternas y siempre dispuesto a la hospitalidad de los causados príncipes europeos. Allá por las postrimerías del siglo XVII, Miguel Cantacuzino fundó a los pies del actual emplazamiento un monasterio de penitencia. Los monarcas ruma-



La riqueza del interior incorporada al estilo alemán de la mejor época de su renacimiento



De la colección real de Rumania, Leonardo Bassano: Retrato de gentil hombre

Francisco Francia: Virgen con el Niño



nos, siglo y medio más tarde, hicieron de Sinaia, de la regia morada alpina, un recogido templo para el arte en el que toda Europa, gozo y estilo, palpitaba unida.

El castillo real, perdido en las montañas de los Cárpatos, vigilado eternamente por la cumbre blanqueada del Bucegi, parece retener eternamente en el sueño sin fin de su existencia todo el espíritu de amor y sentimiento de Carmen Sylva, esta romántica princesa blanca y rubia de Wied, a la que el Destino convirtió en la primera reina de Rumania. A tenor de su real austeridad, a la sombra del recuerdo imperecedero, reinó después y ocupó del palacio las mismas estancias, contemplando el eterno paisaje cuya visión se pierde y muere en el frío escarpado de las montañas, otra princesa rubia y blanca. Esta había llegado de Edimburgo—nostálgico, verdeante y tímido—para enlazarse con amor ejemplar y verdadero a la real persona de Fernando de Sigmaringen, uniendo a él su destino y ambos uniéndose al destino sombrío y alegre a un tiempo, bello y dramático, de esa eterna Rumania, capítulo vivo en historia pura del más fabuloso de todos los cuentos.

Rumania y Sinaia se abrazan en una convergencia eufónica, y ambas a dos son igualmente simbólicas y representativas. La nación es la eterna vigilia en la agitada vida y el eterno avatar de la historia y de la geografía. Sinaia, el centro cordial de la nación, la nación misma, es la eterna paz otorgada a la misma existencia de los monarcas que unge Dios para el gobierno de los pueblos. En Rumania, índice de amor, de inquietud y de gloria, y en Sinaia, reposo de amor y de quietud, se trazó siempre la gloria imperecedera al mejor servicio de un valiente y laborioso pueblo. Sus cuadros, sus tapices, sus lámparas, la asombrosa estructura de sus ricas maderas, son, como la corriente de cultura espiritualidad europea y diversa, llevados a los montes nativos para sentar en ellos principios de verdad inmarcescible y pregonar en el umbral mismo de tierras infieles de cuanto es capaz un mundo cristiano incondicional siervo de la Altura Divina. A ella, en la persona y en el corazón de sus reyes, se eleva cada día la prez rumana. Desde este mismo castillo alto y erguido como los abetos de

la Ialomitza, al lado de las aguas cantoras del río Peles y de ese monasterio que piadosamente fundara Cantacuzino y que todos los días de Santa Catalina echa al aire transparente y fino de la montaña la broncínea lengua de sus cinco campanas, haciendo rebotar los cánticos por encima de los prados de suave verdura y del espeso ejército de las coníferas, y de las altas agujas verticales del castillo, y del otro gracioso castillo de Pelisor, rodeado muy cerca de una espléndida vegetación subalpina... Y de todos los recuerdos candorosos de esa corte familiar y hogareña austera y rigurosa, solemne y sencilla a un mismo tiempo, de los príncipes de la joven, heroica y unificada Rumania.



Ercole Roberti: Buen augurio

De Marion Davies a Heddy Lamarr o la decadencia de los cabellos dorados en el cine



Marion Davies

Por RICARDO VALLS

Desde que Anita Loos, encaramada en los escaparates de las librerías, lanzó su triunfal grito de «Los caballeros las prefieren rubias!», éstos se creyeron obligados—mera cortesía sin duda—a confirmar el criterio de la célebre escritora, dedicando sus preferencias a las muchachas de cabellos áureos.

Para las que no poseían la cabellera dorada, el porvenir se ofrecía terrible y desolador. «Guerra a las rubias!», se dijeron.

Y como un viejo proverbio de estrategia militar aconseja combatir al enemigo con sus propias armas, tomaron una decisión radical: ¡pintarse el pelo!

A partir de aquella inteligente resolución, el mundo entero vióse inundado de rubias.

Fué entonces cuando Anita Loos, arrepentida, sin duda, de su propia obra, lanzó su segunda novela: «... pero se casan con las morenas». El efecto que la aparición de esta obra causó entre las poseedoras de cabellos dorados—ya mistificados, ya auténticos—, fué desconcertante. Y los caballeros, perplejos también, se preguntaban:

—¿En qué quedamos? ¿Sabremos, de una vez, a quiénes debemos preferir...?

Pero como la señorita Loos, para dicha de la literatura norteamericana, no volvió a decir esta boca es mía, y ellos, por otra parte, no podían permanecer eternamente en aquella incertidumbre, resolvieron el clásico arrotorio a l'antico» y determinaron otorgar por igual sus predilecciones sentimentales entre las morenas y las rubias, sin fijarse demasiado en la autenticidad del color. Y renació la calma.

*

Uno de los sectores femeninos donde las cabelleras sufrieron más radicales transformaciones en virtud del primitivo aserto de la escritora yanqui, fué en el cine. Rompió el fuego Marion Davies, la dulce Marion Davies, que no vaciló en sacrificar a los imperativos de la moda el encanto de su bellísima cabellera de oscuras tonalidades. Fué luego Leila Hyams quien adoptó para sus cabellos el tono predilecto de los varones. Siguiéron luego Karen Morlay, Anita Page, Una



Marlene
Dietrich



Greta
Garbo



Dorothy
Lamour



Hedy Lamar



Vivien Leigh
en «Lo que el viento se llevó»



Ginger Rogers



Vivien Leigh

Merkel, Bette Davis, Virginia Bruce, Joan Marsh, Mary Karlyse y otras muchas, hasta llegar a Jean Harlow, que no conforme con teñir sus cabellos de rubio, implantó la moda del «platinado».

—Ser rubia nada más—decía Jean Harlow, la infortunada novia de William Powell—, es poco. Hay que ser una rubia excepcional, distinta...

*

De entonces acá—dos lustros corridos—, las cosas han cambiado mucho y, en el cine singularmente, mucho más. Ya no importa nada el color del cabello. Es el temperamento artístico, las facultades interpretativas lo que realmente tiene cotización. Gene Raymond, el galán «platinado», resulta hoy ridículamente grotesco. Y en cuanto a ellas, tanto da que sean rubias como castañas o morenas, con tal de que al situarse frente a la pupila escrutadora e inexorable de la cámara cinematográfica, acierten a plasmar la psicología justa del personaje que interpretan.

Greta Garbo, Marlène Dietrich, por referencias al cine norteamericano, no han necesitado jamás mistificar su personalidad ni el tono de sus cabellos para mantenerse en los primeros puestos estelares. Katherine Hepburn, «la fea sublime», puso de manifiesto, a su vez, que ni siquiera la belleza es indispensable para el triunfo.

Actualmente, ya en el cine continental, como en el de allende los mares, apenas si los cabellos dorados aparecen en las pantallas. Vivian Leigh, Louise Rainer, Merle Oberon, Olivia de Havilland, Hedy Lamar, Dorothy Lamour, Zarah Leander, Amparito Rodríguez, Imperio Argentina, Conchita Montenegro, no son rubias ciertamente. Todas ellas, no obstante, brillan en las pantallas de sus países respectivos como estrellas de máximo fulgor, no precisamente por la tonalidad de sus cabellos, sino por su indiscutible seducción física, sino por sus virtudes artísticas, más permanentes e indestructibles. Ginger Rogers, pelirroja auténtica, triunfadora junto a Fred Astaire en muchos films triviales, se nos muestra ahora en sus últimas películas con los cabellos oscuros. Preguntada acerca de esta evolución, dijo:

—¡Qué sé yo! Tengo la impresión de que mis cabellos rojos no armonizan bien con la calidad de los films que ahora cultoran distintos de los de la anterior etapa.

Ciertamente, estimamos el criterio de Ginger Rogers y en él

mos el fundamento de la decadencia de los cabellos dorados. El cine actual, más sólido, más fuerte, más ambicioso, precisa de heroínas menos banales que lo fueron aquellas que cifraban su triunfo fugaz en los áureos reflejos de sus bellas y en la seducción de sus gracias físicas.



Lucille Ball

ESCUELA DE MODAS EN STRASBURGO

«¿Moda en la guerra total?»,
solo puede preguntar aquel que no entiende
el carácter de la mujer y pasa con
los ojos cerrados por las calles
de las ciudades alemanas.

Si no pudiera ver con asombro
con qué elegancia se visten en el quinto año
de la guerra las mujeres alemanas,
aunque sea con medios más sencillos.
A cuidar este gusto, también durante
la guerra, se consagran las escuelas de modas.

Nuestras fotos, de una de estas
escuelas de Strasburgo, nos muestran
cómo las alumnas dibujan modelos.






Tardes invernizas, que piden el refugio
amable de un saloncito íntimo. Horas
grises, tan propicias al cambio de impresio
Pero el arte de la conversación no tiene
muchos adeptos entre las damas. Ellas, reunidas
prefieren, en nuestros días, el relativo



DIAS
DE
OTOÑO



y azar de sus juegos: bridge, póker, pinacle...
Mientras se estudian las jugadas, análisis
y elogio o censura de las toilettes. Sencillos
e impecables trajes de tarde, sombreros fáciles de
llevar y que no estorben la ligereza mental
ni las agudas miradas de las otras jugadoras...



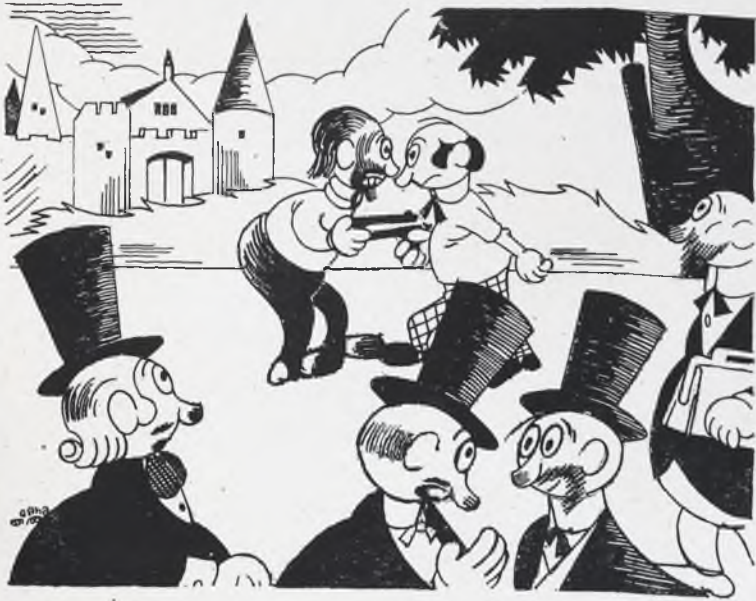
el lienzo quedaba tieso, despegado, inservible también, recortar, en la luz suave de los días lluviosos, la silueta bien cultivada...

Y porque todo se perfecciona, ahora, que llueve tan poco, los creadores de modas han acertado con el abrigo ligerísimo, de género suave, dúctil y, al mismo tiempo, perfectamente capaz de aislar las costosas toilettes de los estragos del agua.

Hubo un tiempo en que el cielo gris parecía entristecerse contemplando a las pobres mujeres salir a la calle convertidas en buzos. Impermeables de hule negro, horrendos, sin coquetería posible...

Vinieron después los falsos fantasmas. Los trajes se preservaban de la humedad con unos atuendos de hilo blanco, impermeabilizado, naturalmente... Con lo cual

HUMOR



DUELO A PISTOLA

—¿Cómo los coloca usted tan cerca uno del otro? Así se matan los dos de una manera cierta.
—No hay más remedio. Son miopes.



EL SERENO «TRASDIA»

—¡Las dos de la tarde! ¿Como vengas a dormir a horas tan intempestivas, no abro la puerta!



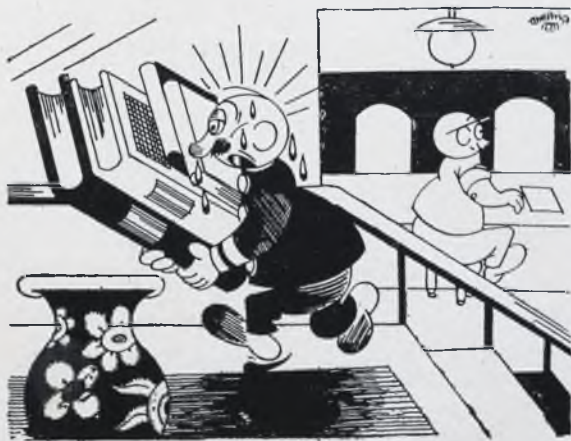
TRAGEDIAS DE LA VIDA

El señor que sale a la calle todos los días con sus zapatos relucientes.



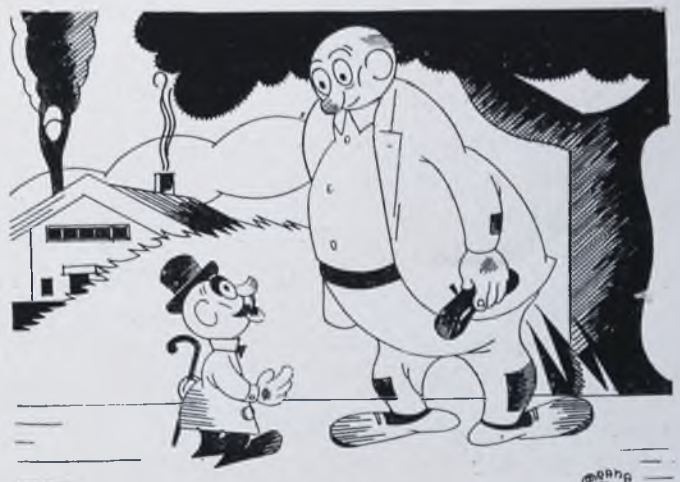
ATICO

—¡Así son las cosas de este mundo! Yo, sin una gota de agua para lavar la ropa, y tú, con hidropesía.



RAZONAMIENTO

—¡Vamos! ¡Y que digan luego que los libros son el mejor amigo del hombre!



GENEROSIDAD

—Anda usted mal de vestimenta, Virginia. Vaya a mi casa y que le den uno de mis trajes.

ACTUALIDAD NACIONAL



Los nuevos obispos consagrados últimamente, después de prestar juramento ante el Caudillo en El Pardo en presencia del ministro de Justicia.



El señor Lequerica, ministro de Asuntos Exteriores, con los embajadores de los Estados Unidos y del Brasil, examinando las obras de la Exposición Navarrete, instalada en uno de los patios del ministerio.



El ministro de Justicia en el momento de firmar el decreto de la Exposición Navarrete en el Ministerio de Asuntos Exteriores.



Los ministros de Guerra y del Trabajo en la toma de posesión general.



El ministro secretario del Partido en el acto de imponer la Gran Cruz del Mérito Civil al delegado nacional del Frente de Juventudes, camarada Elola



El ministro de Asuntos Exteriores, señor Lequerica, pronunciando su discurso en el palacio de Santa Cruz ante los representantes diplomáticos hispanoamericanos el día de la fiesta de la Hispanidad



Consagración del nuevo obispo de Tuy, reverendo padre López Ortiz, celebrada en el Monasterio de El Escorial



Los ministros de Educación Nacional, secretario general y de Justicia, junto con el embajador de Chile, presiden la solemne imposición de las insignias de la Gran Cruz de Alfonso el Sabio, que le ha sido concedida por el Caudillo al insigne dramaturgo don Jacinto Benavente

ACTUALIDAD INTERNACIONAL



El observador de un bombardero alemán determina sobre el mapa el objetivo adonde se dirige



Un tanque norteamericano modelo «Sherman» con una pala en su parte delantera para eliminar los obstáculos que se pongan

Un soldado alemán contempla la cúpula de un tanque británico «Mann», que salió despedida por la fuerza de una granada



Antes de partir para sus largos cruceros contra la navegación enemiga, los cascos de los submarinos alemanes son minuciosamente revisados por buzos técnicos en estas labores



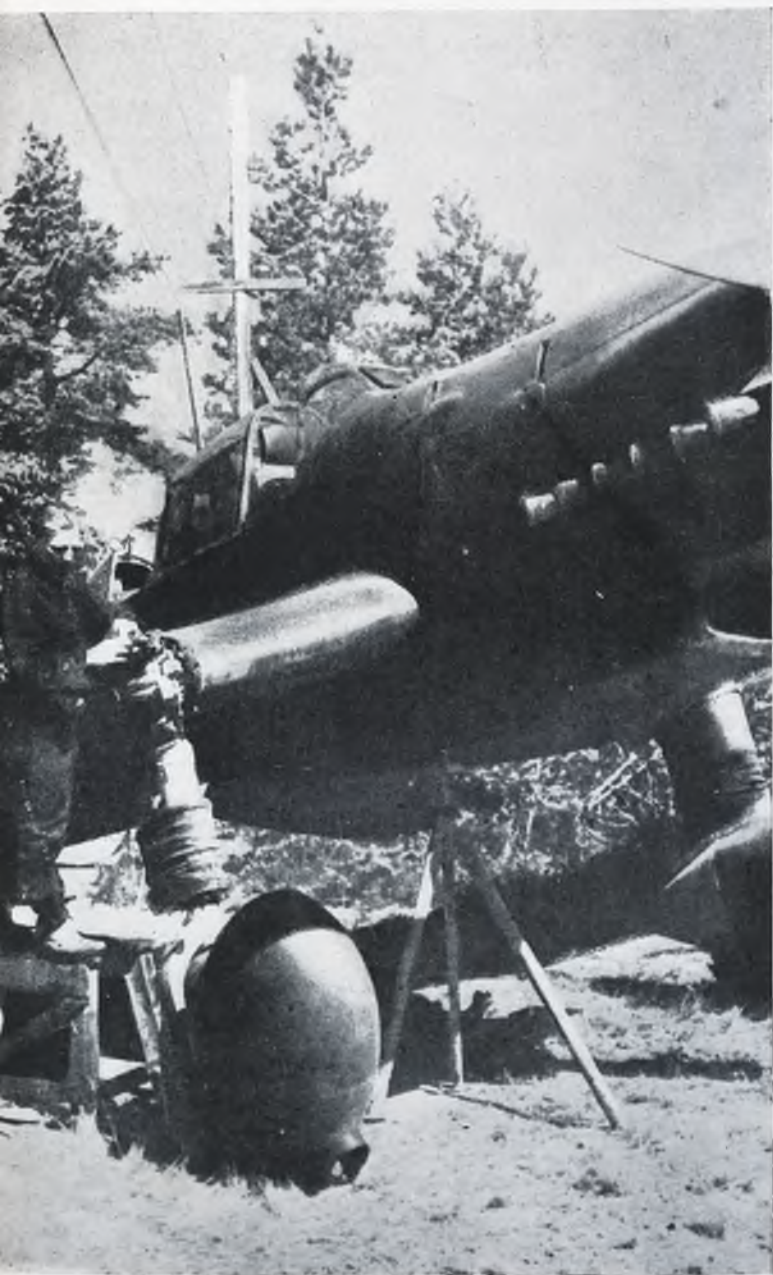
Obstáculos de hormigón destruidos por los norteamericanos para dar paso a sus fuerzas



La señora Churchill, el gobernador general del Canadá, Mr. Roosevelt, la condesa de Athlone, Mr. Churchill, la señora Roosevelt y el primer ministro del Canadá—Mackenzie King—durante las recientes conversaciones de Quebec



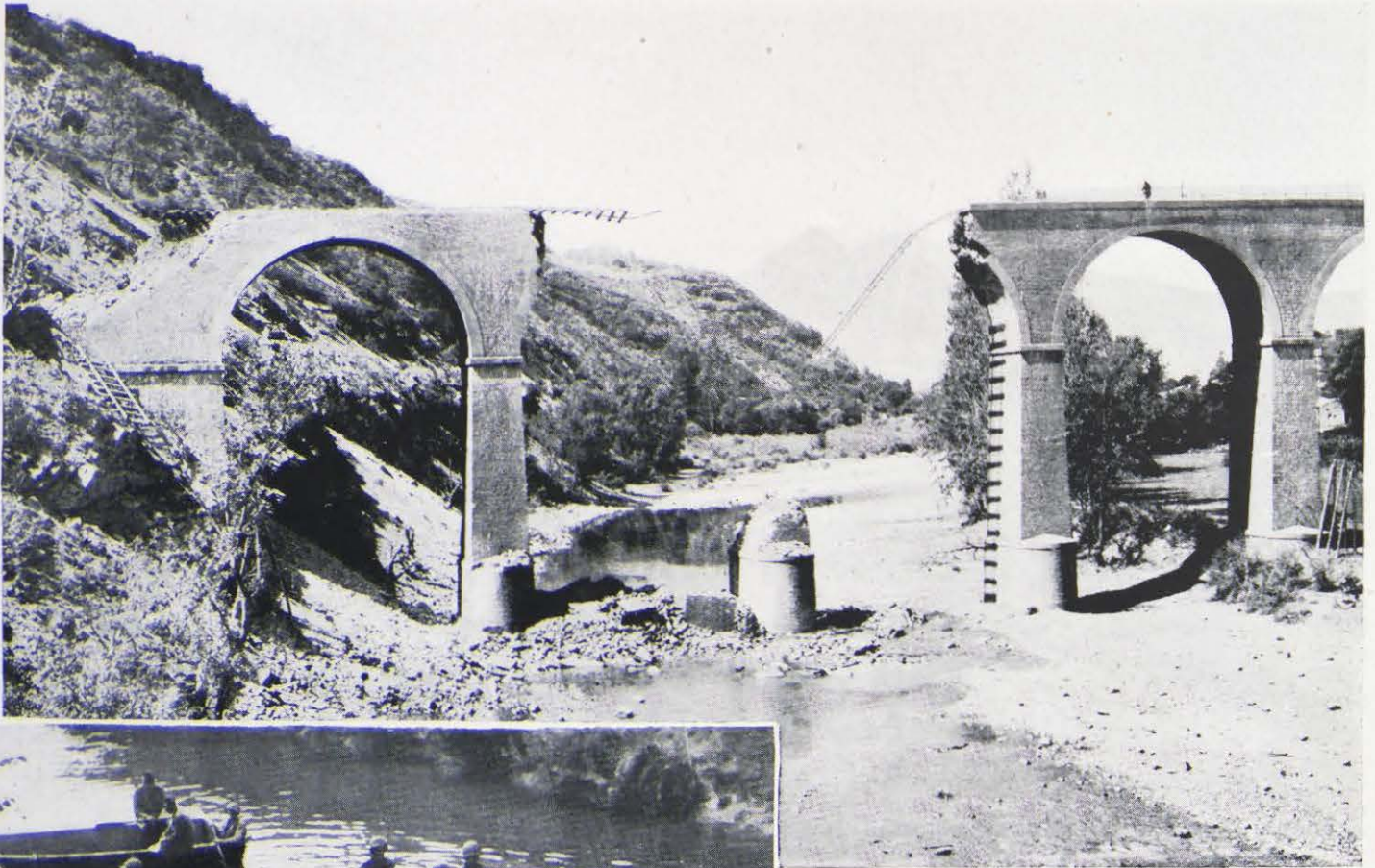
El mariscal Dill, el almirante Cunningham, el mariscal Brooke, el mariscal de la R. A. F. Portal y el general Hastings, jefes británicos que tomaron parte en las conversaciones de Quebec



Un avión modelo «Ju 87» averiado por un antiaéreo enemigo es reparado en un taller de retaguardia del frente



El Gran Almirante Doenitz pasando revista a un grupo de tripulantes alemanes de «lanchas explosivas» y «torpedos humanos»



Puente de ferrocarril en Francia destruido por los bombarderos de la R. A. F.



Tropas norteamericanas cruzando un río durante sus últimos avances a través de Bélgica y Holanda

ACTUALIDAD



Refugiados italianos rodeando un camión del Ejército canaliense a su entrada en la ciudad de San Pietro



Soldados del Cuerpo de Montaña británico realizando prácticas de esquí



Oficiales ingleses examinando las posiciones alemanas antes de iniciar un avance en el frente italiano



Ciudadanos franceses subidos a un jeep con su remolque y custodiados por tropas canadienses, alejándose de los peligrosos sectores del frente hacia zonas más seguras a retaguardia

TERNACIONAL



He aquí una nueva arma alemana de tripulación individual: una «lancha explosiva» navegando hacia su objetivo



Miembros del Comité Francés de Nueva York mostrando su júbilo al recibir la noticia de la liberación de Francia

LO ESPAÑOL EN AMERICA

(Viene de la página 45)

la voz de un alerta de gloria, han acercado y han fundido las palpitaciones del Continente, que formó con mano materna nuestra Doña Isabel. Gonzalo de Córdoba puede volver a cabalgar algún día, encamado en la recia figura de un hombre de esta América alucinante. Porque ahora, los pueblos de América, los hombres de América—de esta América española—, ya no se miran con recelo y acertaron a saber que las fronteras comunes tienen como bastiones firmes el verbo y la sangre. Ahora les basta con mirarse a los ojos fijamente y dejar sin rienda el corazón.

*

El día está cercano. Y cuando ese día llegue, España no será la artificiosa calumnia de hoy.

España será—Dios lo permita—, para los hombres de América, lo que siempre ha debido ser.

DOS RETRATOS

(Viene de la página 41)

retrato una exigencia, que los plásticos más sensibles actuales suelen desdeñar.

Esta exigencia pide que un «retrato»—o una pintura—no sea la síntesis lírica de un alma, sino una arquitectura estremecida por una savia tierna, delicada, sensible—esto no obsta—, resignada a este sanguíneo papel. En la *Cabeza* de Palmaroli mandan las virtudes sensibles, entrevistas por el pintor en su modelo, sobre las virtudes orgánicas de la pintura resultante. En el *Retrato*, de Marqués, riquísimo, sin embargo, de sensibilidad, de ternura, de vibración, de vida, se condicionan las conquistas logradas por el artista a un plan expresivo, en virtud del cual la riqueza conquistada llega a nosotros con una evidencia mayor.

Domingo Marqués coge lo logrado por Palmaroli—que es un esencialismo en fuga, temeroso del hermetismo—, y en lugar de mostrárnoslo con ese candor estremecido que tanto valora, sin embargo, la realización de aquél, la multiplica en esa

carne milagrosa que es calidad esencial de todo su tarea, para que el hombre actual comprenda el retrato como la unidad plástica en la que se descifran un mayor número de valores vivos que en los retratos clásicos, dentro de una disciplina formal y cromática, sin la que estos valores se indignifican, como se comprenderá.

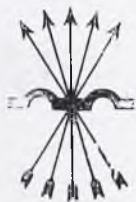
Porque encarcelar en una nobleza vigorosa la más íntima expresión, la constante determinante de un ser, fué el quehacer primordial de los antiguos. Pero la tarea de quienes deseen continuar y superar las conquistas neorrománticas e impresionistas ha de consistir en libertar ordenadamente—no de una manera fugada o hermética—todas esas verdades que Palmaroli descubre en su *Cabeza*, y las reclina mansamente sobre el cauce plástico de su figura, y que Francisco Domingo Marqués conquista, para fertilizar, para deshermetizar, para florecer la unidad plástica y engrandecerla, como se puede ver.

PORCELANAS ITALIANAS

(Viene de la página 22)

Otros muchos nombres de fábricas y artífices llenan este período glorioso. Italia supo infundir su propia personalidad al arte fascinante que en su declinación es melancólicamente saludado en dísticos latinos por Gioannetti, el último apasionado, que resuelve, ya en el crepúsculo inevitable, el hasta entonces insuperable problema de obtener la pasta con tierras italianas. Al morir el siglo, la industria decae por falta de medios y de las ayudas principescas. El vaso de Gioannetti, con su dolorido adiós, es el quejumbroso homenaje a un arte delicado y a miles de operarios desconocidos que si bien no pudieron levantar pedestales a sus nombres, supieron conservar y perfeccionar una tradición artística, la de la cerámica, en la que los italianos habían adquirido maestría.

La dignidad con que las fábricas italianas elaboraron sus piezas, el espíritu y el sentimiento artístico de la raza, nos han legado ejemplares magníficos que en colecciones y museos sostienen decorosamente su vecindad con las grandes obras del arte. Un florido plato de Cozzi, un armonioso vaso de Doccia, con su tapa calada; una taza de Vinovo con sus escenas de tapiz en púrpura, los caricaturescos grupos de Nápoles, son obras maestras que alcanzan la más alta cotización en la feria del buen gusto y en el mercado de las artes.



DELEGACION NACIONAL DE PRENSA Y PROPAGANDA

DE F. E. T. Y DE LAS J. O. N. S.

ADMINISTRACION DE SEMANARIOS Y REVISTAS

AFRICA - ESCORIAL - FLECHAS Y PELAYOS
FOTOS - HAZ - JUVENTUD
MARAVILLAS - MARCA - MAYO
MEDINA - PRIMER PLANO
RADIO NACIONAL - SER - VERTICE - Y

C A R R E T A S , N U M . 1 0

Cuidado con los enfriamientos



En todos los casos de enfriamiento es **Instantina** un excelente analgésico absolutamente inofensivo. Tome Vd. a los primeros síntomas 1 ó 2 tabletas sueltas en un poco de agua. **Instantina** corta los resfriados y sus dolores.

Consulte con su médico

