



S U M A R I O

MESES DEL AÑO.

LA ANUNCIACION. GIORGIO FRANCESCO.

LA ANUNCIACION. LOPE DE VEGA.

«NATIVIDAD». EL GRECO.

PROMULGACION DE LA CARTA CONSTITUCIONAL DEL GASTRONOMO. PEDRO MOURLANE MICHELENA.

CONCEPTOS DEL JARDIN. RAFAEL DE ABURTO.

JARDINES.

EL TIEMPO. JUAN ANTONIO DE ZUNZUNEGUI.

CORNELIUS WANDERBILT.

DECORACION Y VESTUARIO PARA «LA FLAUTA MAGICA».

PAISAJES.

TRES PAGINAS DE UN DIARIO. ENRIQUE AZCOAGA.

LOS DUENDES, LAS SIRENAS Y EL COCO. DOCTOR CASTILLO DE LUCAS.

UN MUNDILLO EN SILENCIO. MARIANO RODRÍGUEZ DE RIVAS.

LA RIVAL (cuento). PILAR YVARS.

LOPE EN EL TEATRO ESPAÑOL: «LA DISCRETA ENAMORADA» MELCHOR FERNÁNDEZ ÁLMAGRO.

CINE.

LA MODELO EN LA PANTALLA. JAIME URBINO

SANTA MARIA DEL BUEN AIRE. ANTONIO ORTIZ MUÑOZ.

LOS ANIMALES EN LA PINTURA DEL GRECO. E. TODA OLIVA.

SANTO DOMINGO DE GUZMAN. RICCI.

ECA DE QUEIROZ Y LAS REVISTAS LITERARIAS. JUAN SAMPELAYO.

NIEVE. FOTO GONZÁLEZ UBIERNA.

SALAMANCA SIN ESTUDIANTES. RODRÍGUEZ ZUASTI.

MUSEO DE BELLAS ARTES, DE SEVILLA.

PINTURAS DE INVIERNO.

VIEJOS CUADROS. ESPERANZA RUIZ CRESPO.

LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES GRAFICAS. CECILIO BARBERÁN.

ACTUALIDAD NACIONAL.

ACTUALIDAD EXTRANJERA.

HUMOR. MEANA.

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 LOS TALLERES DE LA DELEGACION NACIONAL DE PRENSA Y PROPAGANDA DE F. E. T. Y DE LAS J. O. N. S.

PRECIO: 15 PESETAS



IANUARIUS



FEBRUARIUS



MARTIUS



APRILIS



MAIUS



JUNIUS



AUGUSTUS



SEPTEMBER



NOVEMBER



DECEMBER





La Natividad (detalle). El Greco



PROMULGACION

DE LA

CARTA CONSTITUCIONAL DEL GASTRÓNOMO

Por PEDRO MOURLANE MICHELENA

1765: He aquí la fecha de oro en que se abre el primer restaurán. La gastronomía deja de ser un feudo del patriciado. 1765: Luis XV reina desde hace exactamente medio siglo. Después de la Guerra de Siete Años, el anteojo de Euler ha sorprendido un cometa de humor vagabundo. La Corte, con todo, gira en el tiempo con la misma serenidad que los astros. El ceremonial toma de ellos la gravitación con que se atraen sin perder distancia los corazones. Al firmamento piden su regularidad los relojes y las alabardas palaciegas. Choiseul, con el pacto de familia, ha reunido a las cuatro ramas reinantes de la Casa de Borbón. Sí, pero el cometa precede a perturbaciones en la constelación de tronos de Europa. Por de pronto, la apertura del primer restaurán es la segunda Declaración de los Derechos del Hombre. Segunda decimos, aunque sea anterior en bastantes años a la primera. «La Tour d'Argent» no ha nacido en 1765, como tampoco «Aux Frères Provençaux», que será en los días del Directorio «Le Boeuf a la Mode», pero vence al tiempo y está donde estuvo. Nos espera en esa torre de plata el pato de sangre, numerado, y si nos toca el 172.271, que es el mejor de los capicúas, nuestra suerte está echada. Nunca un golpe de dados ha abolido el azar, y aunque nazcan mil veces mil auroras nuevas, no conoceremos mago que nos desimante esa cifra 172.271. A «La Tour d'Argent» prefieren algunos el «Laperouse», que está en el muelle de los Grandes Agustinos, entre olmos que se dejan arrugar por el tiempo. A ese muelle amarró el «Astrolabio» para que la arboladura se mirase en el espejo del Sena. Las dos fragatas con que Laperouse ensanchó horizontes: el «Astrolabio» y la «Brújula» están en París, en la sala VI del museo de Marina. Se perdieron las dos en el mar del Sur, hacia 1783; pero otro marino, Dumont d'Urville, las rescató y las trajo a Francia en 1828. No eran ya fragatas, sino sus restos mortales, a los que el zumbido del temporal que entra por el Sena reanima aún. Laperouse dejó sus huesos en la isla remota de Polinesia, Vanikoro, al norte de las Nuevas Hébridas. Pero el menú de la casa no se mustia ante el Diario de a bordo del navegante, que era del viejo arzobispado de Albí. Cuando a ese restaurán le reverdece los olmos la primavera, prepara una de sus especialidades el «Gratin de crevettes roses et de morilles», en el que el hálito del mar se mezcla con aroma de bosque. Con las trufas y las setas de Laperouse han soñado paladares de primera en la Normandía y en las Bocas del Ródano, en la Turena y en la Vendée, en la Gasconía y en Córcega. Pero si Laperouse es alegría en el muelle de los Grandes Agustinos, «La Tour d'Argent» es honor en el muelle de la Tournelle, donde antes de ser restaurán era un albergue fundado en 1596, siendo rey, en guerra aún con los españoles, Enrique IV. Cuando París toma rapé, toda Francia estornuda; cuando la Torre de Plata enciende

sus fogones, mil pueblos en Francia se empavesan con las banderolas de humo de sus chimeneas. La señora de Sevigné elogiaba ya de «La Tour», albergue todavía, el chocolate. Vino luego el pato de sangre numerado, y aunque nos espere con el capicúa posible, conoce ya el desvío de los que la postergan por morder luego de besar la langosta «Winterthur», que es otro de los hallazgos de la casa. Todo se renueva, y el viejo Frederic, con sus grandes patillas, duerme ya y no en un panteón de hombres ilustres. Pero sin carteles de desafío están ahí, en la calle de la Scala, Montagné, y en la Plaza de la Magdalena, «Larue», y en la misma ciudad que fluctúa y no zozobra, «Foyot y Paillard». A Montagné le debe la cristiandad esos rodaballos a la antigua sobre un mullido de pasta y esos consejos que nos son como un presente de onzas de oro. Montagné es un clásico de la mesa que continúa a Careme o al marqués de Cussy. -En «Paillard» le escanciaban a Eduardo VII sus vinos predilectos, para los que era si en los burdeos voluble, en los borgoñas constante, con el Musigny y el Martonne. El Señor, que pone diversidad en sus criaturas, la ha puesto también en los restauranes del París del siglo xx, a los que el xix no es ajeno. Los dos, el xix y el xx, en los que navegamos contra viento y marea, son los que el primer restaurán, el de 1765, que es el de la segunda Declaración de los Derechos del Hombre, presagia cuando el conde de Mirabeau tiene dieciséis años. De los que llevan sobre los hombros cabezas que la guillotina segará tienen: Malesherbes, magistrado cuarenta y cuatro años; Lavoissier, químico, veintitrés; la que ha de ser la señora Roland, once; María Antonieta, diez; Desmoulins, cinco; André Chenier, tres. Este niño, que es hijo de francés y de griega, nace en Constantinopla y será decapitado la antevíspera del nueve Termidor. Su vida ha sido corta, como él decía, para

Tout voir, aller partout, tout savoir, et tout dire.

Nicolás Lancret, que pinta ese «Dejeuner de Jambon» que VERTICE reproduce, ha muerto antes de la invención del restaurán. Ese cuadro está en la Pinacoteca de Chantilly. Este es pueblo famoso por su castillo, su bosque, sus caballos y sus encajes. Es el de la residencia del príncipe de Condé, de cuyos herederos es legatario el duque de Aumale, hasta que se la cede al Instituto. En Chantilly, el vencedor de Rocroi, de Friburgo y de Lens ofrece a Luis XIV la comida para la que llega tarde el pescado. Ante este infortunio, Vatel, que es el cocinero de la residencia, cocinero con espadín de ceremonia, se suicida. Esa muerte, se dirá años después, es una vela de armas. Sí, y Vatel se eleva con su pundonor al orden ecuestre. Es 1765: fecha de la invención del restaurán. Juan Francisco de Troy, cuyo «Dejeuner d'huitres» reproducimos, ha muerto también.



Los personajes de su cuadro, en la colación de ostras son más penitentes que libertinos. Una jícara de chocolate ni aun después de otra ni de otras dos quebranta el ayuno. ¡Una docena de ostras, preceda o siga a otras dos, tampoco! Textos cantan. A la colación, eso sí, seguirá un festín en el que les presenten uno tras otro cuarenta platos. Serán tradiciones de convivios reales los que acaso se invoquen. La nobleza de España emula en este punto a la de Francia, pero ni la una ni la otra comen docemente hasta fines del siglo XVIII. Habla el mariscal de Gramont de un banquete que el almirante de Castilla, embajador del rey de España, dió a la manera española. «Vi servir —escribe— setecientos platos, todos con las armas del almirante, que volvían a la cocina casi sin que se les tocara. La comida duró más de cuatro horas». ¿Setecientos? De cuatrocientos cincuenta se compone la merienda de dulces y pescados con que el conde de Benavente agasaja a Felipe II y a su tercera esposa, doña Isabel de Valois. El penúltimo plato, el cuatrocientos cuarenta y nueve, es una trucha de veintidós libras, y para llevar vitualla de tal peso alternan los pajes.



Los libros de cocina anteriores al siglo XVIII son para arqueólogos mucho más que para hombres de mesa. Tenemos en España uno, el «Libre de Coch», que maestre Rubert escribe en catalán en el siglo XV. Este Rubert es aquel Ruperto de Nola, cocinero de Alfonso V el Magnánimo en Nápoles. El «Libre de Cocho» libro de guisados nos interesa más que nos sirve. En su repertorio hay platos que no se pueden comer sino con la armadura puesta. Algunos de Martínez Montañó, el cocinero de Felipe IV, obligan también a vestirse o a forrarse de hierro. A Dionisio Pérez (Post Thebunsen), autor insigne de una «Guía del buen comer español», le contrariaban estos reparos a Nola y a Montañó. En el saber gastronómico era don Dionisio uno de los doce pares de Europa. Una tarde, en *El Sol*, le referimos el viaje de un ingeniero valco a Caen. Ya instalado el visitante en un hotel de la villa normanda, inquirió del dueño: «Las «tripes a la mode de Caen», ¿serán aquí una obra maestra?»

—Temía —repuso secamente el normando— esa pregunta. Hay aquí más de uno y más de dos que han dado la vuelta al mundo, como también al mundo del paladar, cuya redondez es tan vasta como la del otro. Cuando voy a su país no pido ese producto forestal, el bacalao, que ustedes cocinan a la vizcaína. En el Perigord el «foiegras» o las trufas, o en el Bearn la «garbure», o en las bocas del Ródano la «bouillabaise», sí son obras maestras. Aquí, lo nuestro, no son las «tripes a la mode de Caen». En el mundo del paladar hemos ido lejos y estamos de vuelta». Replicó don Dionisio como él sabía y nos dijo que la «bouillabaise» es un guiso catalán que la Provenza hace suyo. En la «Guía del buen comer español» sostiene que la caldereta de Asturias es una «bouillabaise» que mejora a la de Marsella. Los peces con que se prepara la caldereta son, además de los salmonetes y la lubina, escorpión, dorada, macete, pica, tífoso y barbudo. Los más de estos peces se crían en rocas costeras y en bajos. Les acompañan, como cortejo en la cazuela, langostinos, amasuelas y lapas.

Un hombre de mesa que ha vivido entre marseleses refuta a Dionisio Pérez:

«El secreto de la «bouillabaise» —nos recuerda— no reside en los sabores de veinte peces, sino en el sabor que agrega a los veinte un solo pez: el rascazo. Ese casi nada es el todo». Ya d'Escoffier lo había revelado, y de él nos quedan dos mil discípulos. Como Le Nôtre sobre sus arriates de rosas, o Fabre, sobre sus escarabajos, se doblaba d'Escoffier en su senectud sobre las ascuas de su cocina. Con el mismo terror y con la santa paciencia de d'Escoffier, se doblaban sobre el fuego los «chefs» de antaño y se doblarán, si es que Dios les asiste, los de mañana. Así sea y en su día les haremos en VÉRTICE un homenaje a todos.

De los platos de la Nochebuena en España, desde la sopa de almendra hasta el turrón, de tanta alcurnia, todo lo que hay que decir se ha dicho en cien libros, y no en cien, sino en cien mil notas de Prensa. Esta Nochebuena nos sorprende con la pluma en la mano, pero no con la de escribir, por la que queremos que caigan unas gotas de luz, sino con una de ave bien mojada en aceite para untar, que en este caso es ungir, el lomo ilustre del besugo que nos asan sobre parrillas con carbón de madera. Los años se van y el hombre mismo pasa; pero el besugo, y con él los ritos y las canciones de la Navidad de nuestra infancia, los de Irún, los de Fuenterrabía, los de Oyarzun, los de Vera del Bidasoa o los de Lesaca, quedan.











Nicolás Lancret

El almuerzo de jamón (Castillo de Chantilly)

CONCEPTOS DEL JARDIN

Por

RAFAEL DE ABURTO

ARQUITECTO

El hombre, ante el desierto, se sobrecoge. La insuficiencia material le hace desconfiar de la tierra y sus miradas se elevan hacia el cielo.

Por el contrario, rodeado de Naturaleza floreciente su espíritu se ensanchará con el paisaje. Se hallará satisfecho por los sentidos y despreocupado.

Pero si la Naturaleza adopta formas de jardín, su impresión será más intensa. Quedará cautivado o simplemente entretenido. El paisaje le está hablando.

Y el Paraíso es un espacio de ambiente extravagante, con formas de jardín, donde se halla la dicha completa (1).

Desde los tiempos del pecado original, el jardín se vuelve gran escenario, que resta impudicia a lo objetivo para convertirlo en alegórico.

El jardín es materia de inspiración, y tiene de pictórico, por lo que tienen de jardín los paisajes pintados, conjunto ideal de elementos idealizados.

Es motivo de ensueño, activado por su desconocimiento, e incitante por lo que tiene de lugar prohibido.

No haremos literatura de los jardines colgantes de Babilonia, pues quedaríamos cortos.

Mucho menos intentemos su descripción, por no develar sueños, que son como un premio a la poesía íntima de cada uno.

Para muchos el jardín es sólo un vergel de flores.

El jardín, todo Naturaleza y fantasía, alcanza su mayor atracción por lo que tiene de antinatural y concreto.

Por eso es también lugar por excelencia de las ilusiones.

Unas veces consisten en una simple pradera, poblada de estatuas en claro bosque. Las cuales son héroes que están quietos, porque los hemos sorprendido.

Otras son pequeños edificios encaramados, cuya misma inexpugnabilidad y lejanía los hace palacios. En ellos suena la cascada. Son los «órganos d'agua».

O grandes huecos que se abren en la cerca, «clairvoyees». De tal modo que donde terminaba el jardín se gana una perspectiva insospechada que se roba al paisaje.

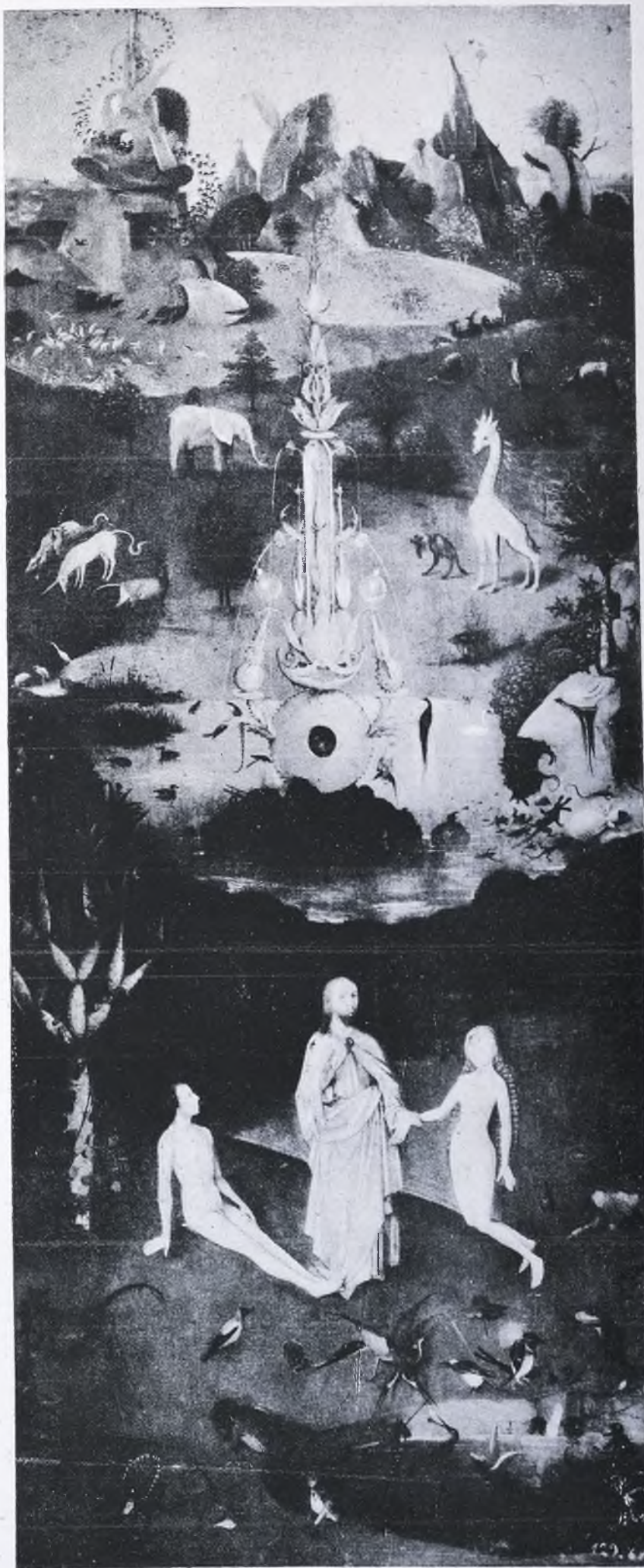
O laberintos que llevan, dilatando la impaciencia, a un templete donde espera el amor.

Y, en fin, los «parterres» de verdura y agua, que son los que se encargan de suscitar admiraciones desinteresadas.

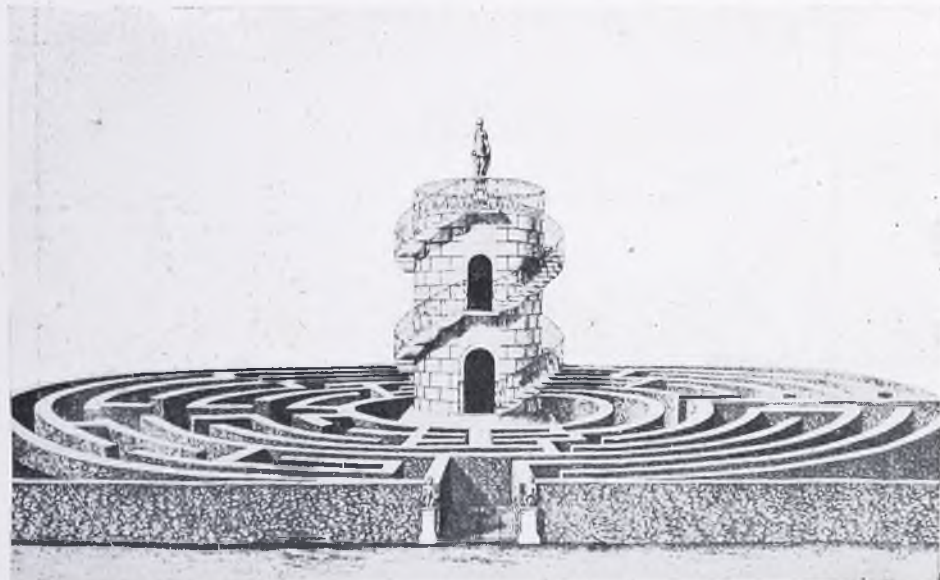
Todo esto nos hace pensar que el hombre, insatisfecho de la Naturaleza como fuente de emociones, crea Arte.

Y echando mano de los elementos de aquélla, y auxiliado por la geometría, plasma sus intenciones, creando el jardín.

Pero el arte de los jardines se llama Arquitectura, lo cual implica además otros conceptos distintos a la simple contemplación de ellos.



El jardín como escenario. Paraíso terrenal.—Jerónimo Boch



1. El jardín como marco de la sensualidad. Victoria de la virtud sobre el vicio. 2. Mantegna, Efectos secundarios: El Laberinto. 3. Los héroes sorprendidos, Versailles

El jardín conocido es tan remoto como la construcción de palacios, y vino su creación como una consecuencia de éstos en el paisaje.

La necesidad de organizar la Naturaleza por el hombre en un mundo en general más amable es también axiomático.

Diremos entonces que jardín es la organización del terreno adyacente al edificio de tal modo que sea su complemento arquitectónico.

Si con esto se pierden sugerencias inmediatas, se gana, en cambio, precisión en los conceptos.

Y el jardín, sólo con esta misión que implica un equilibrio entre la idea y la forma, alcanzará su más elevado lenguaje.

Tomemos como primer ejemplo el «septimontium» romano, cuajado de villas con sus inseparables jardines.

Se sabe que Lúculo tuvo la suya sobre el Pincio, no lejos de donde hoy se encuentran las de Borghesse y Médicis. La de Salustio se encontraba en el Quirinal; la de Mecenas, sobre el Esquilino; las de Domiciano y Calígula, en el Vaticano.

La descripción la debemos a Plinio el joven, que si deja el aspecto externo envuelto en la incertidumbre, nos hace conocedores plenamente de su composición.

Traza geométrica con eje de simetría. Magnitud proporcionada. Jardín acogedor que enmarca al edificio y le presta su funcionalismo.

En una palabra, que están de acuerdo con la definición.

No interesa, por otra parte, el aspecto externo de un jardín para considerarlo.

Queda establecido que todos los jardines tratados aquí son de indiscutible atractivo. Y con la civilización van ganando en amplitud, grandiosidad y belleza.

Contemplándolos, por la fuerza de las imágenes parciales no se acierta a comprender el conjunto.

Sería lo mismo que juzgar a una mujer pecando con ella.

Huyamos de su seno, y meditemos fríamente sobre el plano.

Hay acciones que nos hablan a nuestros buenos instintos y otras a nuestras malas inclinaciones. Ambas nos satisfacen. Igualmente en el Arte.

Evidentemente hay que clasificar las emociones. Para ello tomemos su procedimiento emotivo y olvidemos los resultados.

El procedimiento es el jardín en su conjunto. El plano de conjunto expresa la intención de una idea, o sea la causa.

Y la causa perseguida expresada geométricamente, como es el caso de los jardines, es de la misma índole que sus efectos.

Y para eliminar dudas en los sorprendidos, recurramos a las comparaciones irrumpiendo en los espacios de indudable encanto que podrían servir de apartado consuelo.

El Renacimiento italiano toma de Roma sus formas y composiciones, pero la idea que preside es completamente distinta.

En efecto, sobre toda manifestación romana pesaba la idea del Imperio y las creaciones renacentistas obedecen a esfuerzos aislados.

Roma inventa y construye: templos, palacios, teatros, termas, tumbas, murallas, puentes, arcos de triunfo, circos, etc...

Para cada necesidad una forma, considerada hasta nuestros días como insuperable.

Al Renacimiento le sobran formas, por tener que satisfacer un programa menor.

Momento peligroso éste, en que contando con tanta solución se ha de servir a unos fines limitados.

Y sucede que el clasicismo romano se manifiesta por el equilibrio de la idea y la forma.

Mientras en el Renacimiento las formas son bellas; pero muchas veces se explican por sí mismas.

Los mismos bajorrelieves en idénticos frisos. En Roma tienen un lenguaje trascendental. En el Renacimiento solamente «hacen bien».

Aquí, los artistas se immortalizaron por las obras que dejaron; pero no siempre se puede decir lo mismo de las causas, príncipes y Estados que las motivaron.

Pero es en villas y, sobre todo, en jardines donde verdaderamente los procedimientos antiguos pierden categoría para quedar en meros recursos de decoración.

Hoy, los vemos abandonados a su indudable encanto; sin embargo, siempre fué evidente eclecticismo más al servicio de caprichos, que no de necesidades (2).

Tomemos la villa D'Este, notable ejemplar del siglo XVI.

En el jardín, un eje principal de simetría, al fondo del cual se destaca el palacio.

Y otro eje perpendicular al primero, cerrado por dos exedras.

El palacio, con el mismo fin de pantalla que las exedras dentro del jardín, queda incorporado a su composición.

El jardín, por tanto, lejos de ser un complemento del edificio, es una organización de orden superior.

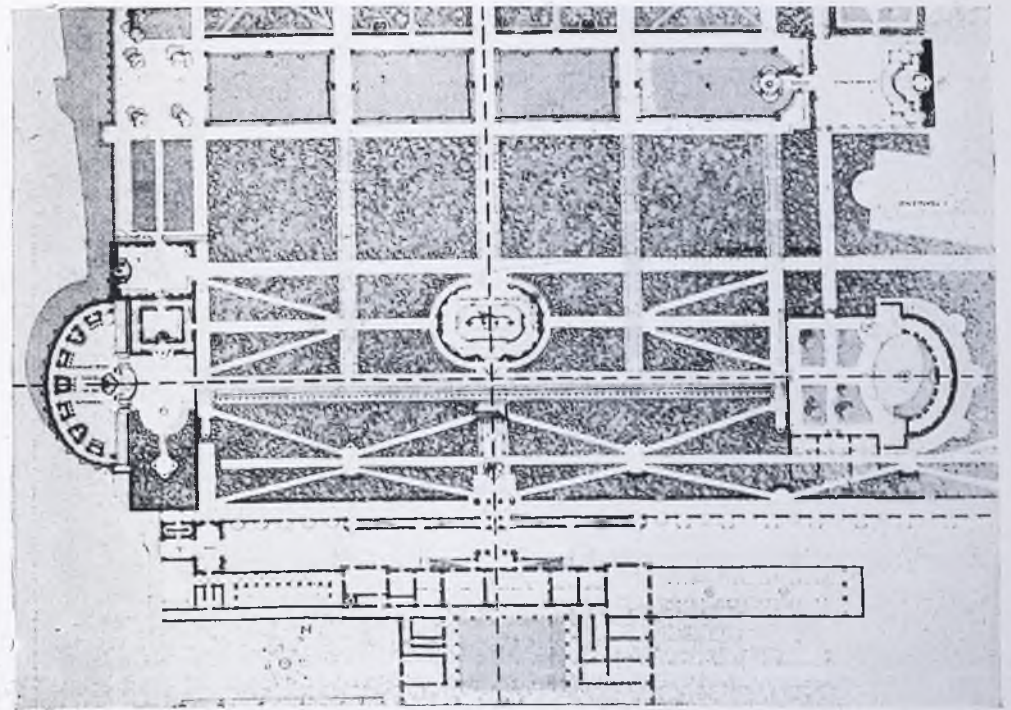
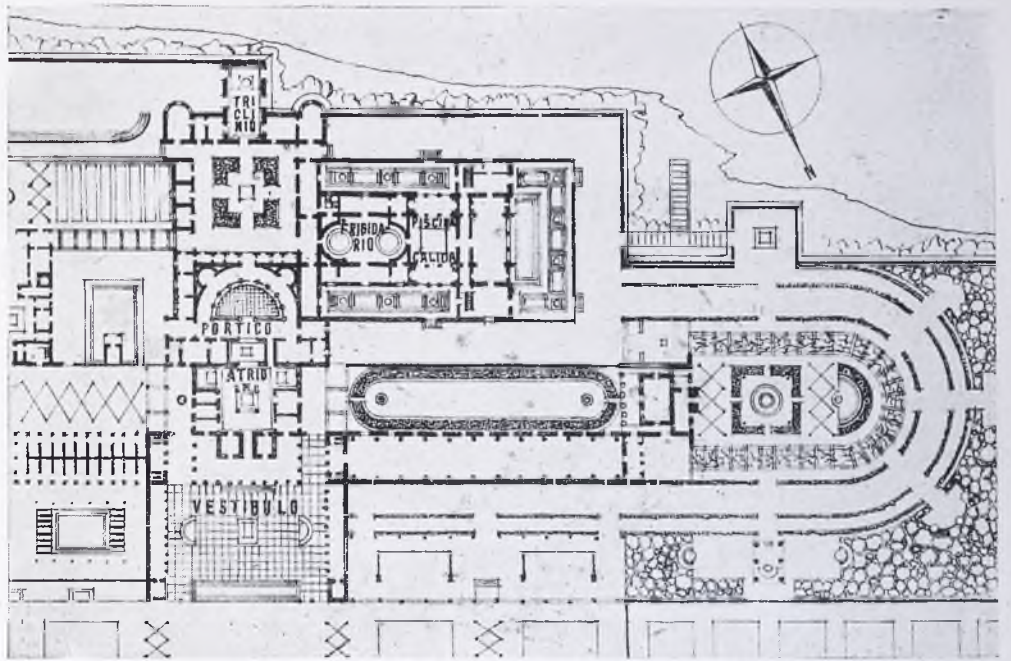
Y las exedras, que regatean la significación primordial del edificio, ¿qué otra misión tienen como no sea el decorativo? (3).

Muchas veces alcanzan gran acierto estético; pero con ellas se rompe el equilibrio a favor de la forma y dejan de ser manifestaciones clásicas.

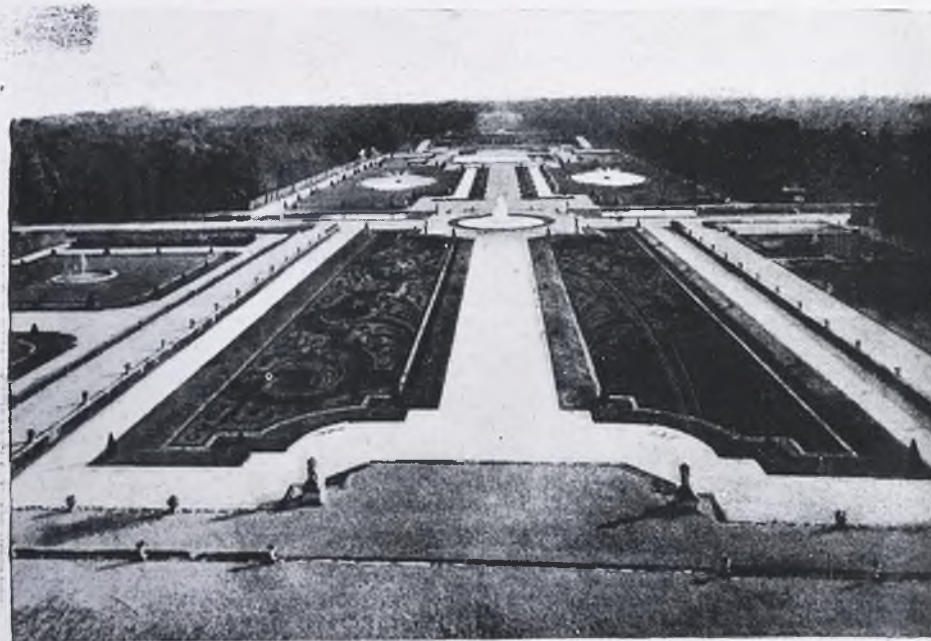
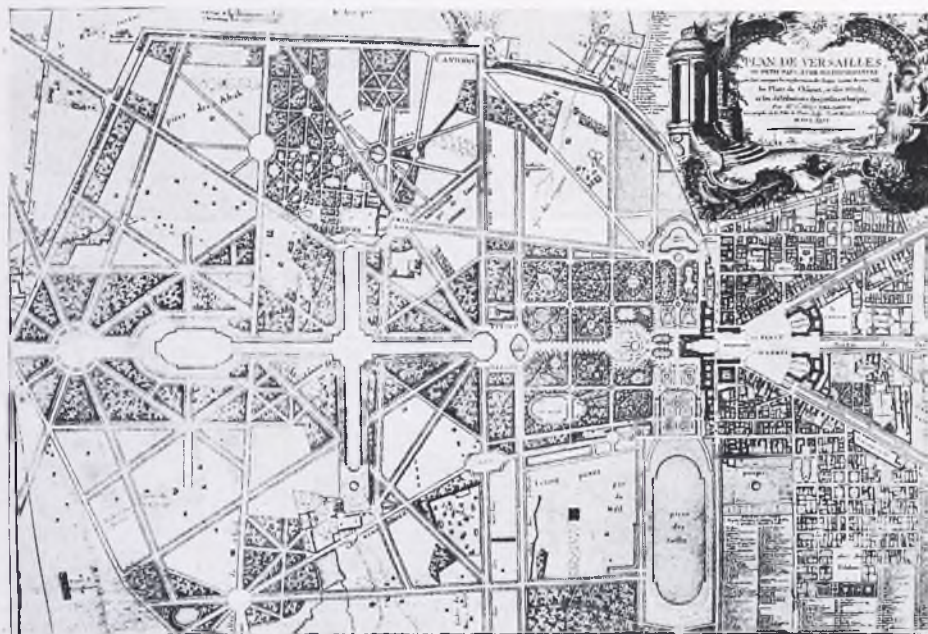
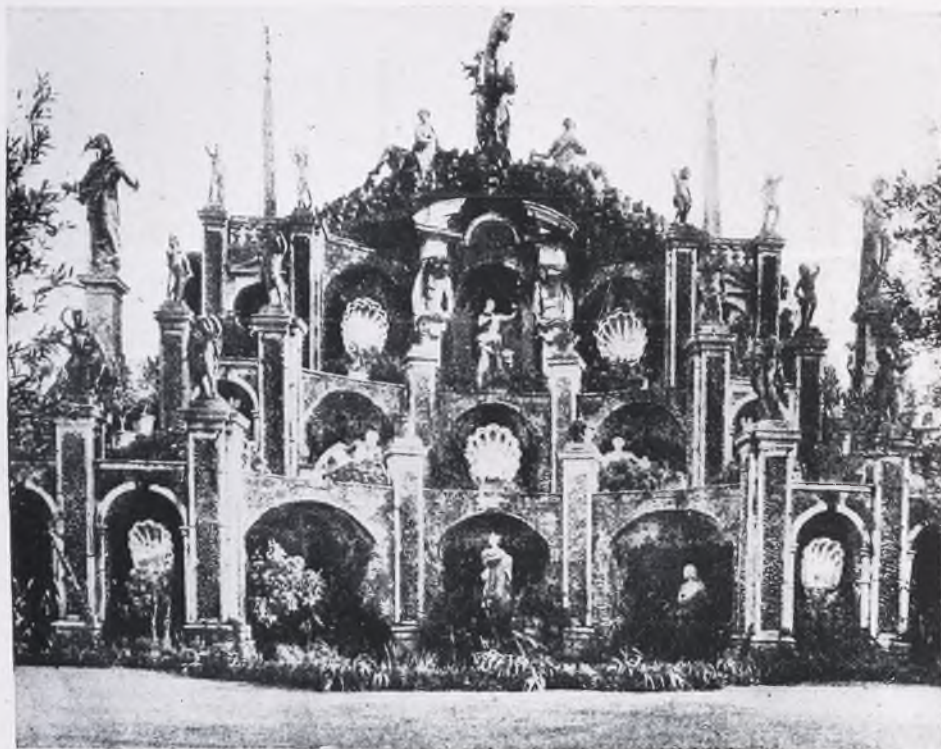
Adoptan las composiciones de altares, de arcos de triunfo; pero allí no hay más religión ni más homenaje que el de las formas vanas.

En fin, se trastocan categorías. Se prostituyen formas y la persecución de emociones degenera en vicio.

Versalles es otro ejemplo. Aquí tampoco ha equilibrio. Pues si las formas obedecen a un



1. Ejemplo clásico, la Villa Laurentina de Plinio. 2. Planta de la Villa de Este. 3. Perspectiva de la Villa de Este



1. Apoteosis de las formas. Altar de Isola Bella. 2. Planta general de Versailles. 3. El Horizonte dominado. Vaux-le Vicomte

afán determinado, éste no justifica tampoco tanto esplendor.

Pues ya lo hemos dicho. En Roma, si se levanta un templo, es para mayor gloria de un dios. Si se erige un monumento a un hombre, se refiere a un hecho o hazaña de él.

Lo mismo que si se construye unas termas o un circo, o un jardín, todo implica necesidades sociales consagradas por la civilización.

En cambio, en Versailles se trata de satisfacer una necesidad castigada por las doctrinas: la soberbia. Aunque venga investida por el cetro, manto y peluca de un soberano.

Versalles representa el más grande conjunto de efectos, alcanzados por las más alta jardinería.

Pero también es el mayor monumento permanente erigido no a una hazaña, que es ocupación de héroes, sino a la ambición enfática, que es pre-ocupación de mediocres.

Es un francés quien por profesar el desequilibrio contrario al creer que «la vivienda es una máquina para vivir» ha concretado mejor la circunstancia.

Copiemos a Le Corbusier: «Louis XIV n'est plus le successeur de Louis XIII. C'est le Roi-Soleil. Vanité immense. Au pied du trón, ses architectes lui apportent des plans vus a vol d'oiseau qui semblent une carte des astres; axes immense, étoiles, le Roi-Soleil se gonfle d'orgueil. Les travaux gigantesques s'exécutent...

¡ Aquí los jardines sí son un complemento del edificio, pero del edificio «máquina monstruosa para gobernar».

Su trazado hábilmente dispuesto, obedeciendo desde luego a un eje, se abre en perspectiva de tal modo que incorpora el horizonte sin límites a su composición.

Como una gran avenida que por no tener fin por un lado, abarca el mundo. Muriendo por el otro a los mismos pies del soberano.

Parece como si el Rey-Sol, poniendo ruedas a su trono, fuese a emprender, seguido por su pueblo, una marcha triunfal a través de un mundo de antemano preparado para festejar y embellecer su paso...

El género versallesco como máximo halago que la Naturaleza podía conceder, cundió, algo así como el otorgar títulos de nobleza, entre los favoritos de Luis XIV.

Vaux-le-Vicomte se ejecutó para Fouquet. Pero su gloria fué efímera como la de su dueño.

Clagny, encargado para restregar a madame de Montespan. Quien reinó en el corazón del monarca hasta que madame de Maintenon, gobernanta de los hijos de aquella, la sustituyó (4).

Hasta que el mismo rey se cansó de la inmensidad de Versailles. (Continúa en la pág. 87)

(1) Paraiso viene del persa «faradaica», que quiere decir jardín.

(2) Necesidades materiales y espirituales.

(3) Una de las exedras llamada «La Rometa», estaba compuesta en un principio por un conjunto de pequeños edificios, reproducción exacta de los principales monumentos de la Roma antigua.

(4) De él no queda más que algún grabado de la época y una delicada descripción debida a la pluma de madame de Sevigné.



El órgano en el bosque



El triunfo del agua



Monasterio de El Escorial





VERSAILLES



NO SOLAMENTE LOS SERES HUMANOS HAN RECORRIDO DURANTE LA PASADA GUERRA EL AMARGO CAMINO DEL EXILIO. LAS OBRAS DE ARTE, TAMBIEN. VEMOS AQUI UN CORTEJO DE PRODIGIOSAS ESCULTURAS FUERA DE SU MARCO ARTISTICO HABITUAL, DISPUESTAS A RECOBRAR EN LA PAZ LOS PLINTOS QUE LAS SOSTUVIERON ANTE LA ADMIRACION UNANIME DE LAS GENTES

E L T I E M P O

Por JUAN ANTONIO DE ZUNZUNEGUI

¡A y, cómo pasa el tiempo!, suspiran con melancolía esta o aquella mujer, este o aquel hombre. ¿Pero es que de verdad el tiempo pasa? Los doctores de la Edad Media pretendían que el tiempo era una ilusión, que su transcurso, que hace suceder el efecto a la causa, no era debido más que a la naturaleza de nuestros sentidos y que el verdadero estado de las cosas era un presente inmutable.

El tiempo está quieto, el tiempo no se mueve. Es como un friso gigantesco. Somos nosotros los que pasamos y nos movemos. El tiempo es tal que una inmensa pantalla de cine y nosotros las imágenes que en ella se suceden y pasan.

El tiempo es la medida de la eternidad y cuenta para todos y realiza su obra sobre todos. Hasta cuando la sensación subjetiva es débil o nula tiene una realidad objetiva en la medida en que es activa y produce cambios.

Los antiguos se planteaban el problema del tiempo ante las mismas cosas inanimadas. Así, un monolito de piedra, ¿está dentro o fuera del tiempo? Dentro, respondían.

Y en cuanto al ser humano, nosotros sabemos que el tiempo realiza su obra incluso sobre el que duerme. Un médico norteamericano certificó el caso de una jovencita de doce años que se durmió un día y permaneció así durante trece años, y al despertarse no era ya una muchacha de doce, se despertó hecha una mujer, pues se había desarrollado durante el sueño. ¿Cómo podría ser de otra manera?

Asistimos a la muerte del padre, de la madre o del hermano. Está sobre la cama familiar, y en este momento ha pasado de la vida a la eternidad. Tiene mucho tiempo, es decir, no tiene absolutamente nada de tiempo, personalmente hablando; eso no impide que sus uñas y sus cabellos sigan creciendo hasta su total extinción.

¡Qué vértigo horrendo este del tiempo! Cómo debe sonreírse cuando oye a los pobres mortales decir: *Todavía, aun, de nuevo, siempre, para siempre, hoy, mañana, ayer.*

¿Pero qué locura es esta del tiempo? ¿Hay alguien que me responda?

Lo que nosotros llamamos tiempo es la medida de nuestro propio deshacimiento. Y vaya que sí existe, pues hay que ver cómo nos consumimos.

Pero mientras es uno joven, mientras es más el tiempo que hay de cara que el que hay a la espalda, el hombre vive en plena inconsciencia de su derroche; únicamente cuando es más el tiempo a la espalda el hombre empieza sus tretas y sus engaños y uno lo niega y hasta pretende quitárselo de encima. Cuenta el Padre Pedro Leturia, en su magnífico libro «El gentil hombre Iñigo de Loyola», que hasta San Ignacio se quitaba los años, y que en cierta ocasión que se necesitó saber su edad exacta, hubo que acudir a la aldeana que le crió en el caserío de Eguibar para poner las cosas en su punto. Y si esto hacen los hombres, para qué hablar de cómo luchan las mujeres contra él. Las mujeres han terminado negándolo, plantándose en la inmortalidad.

Pero él sigue enorme, quieto, corrosivo.

Reconozco que hablar del tiempo (hablar de los años) es una falta de buen tono. Pero empieza el año 1946, y el señor director me ha dicho:

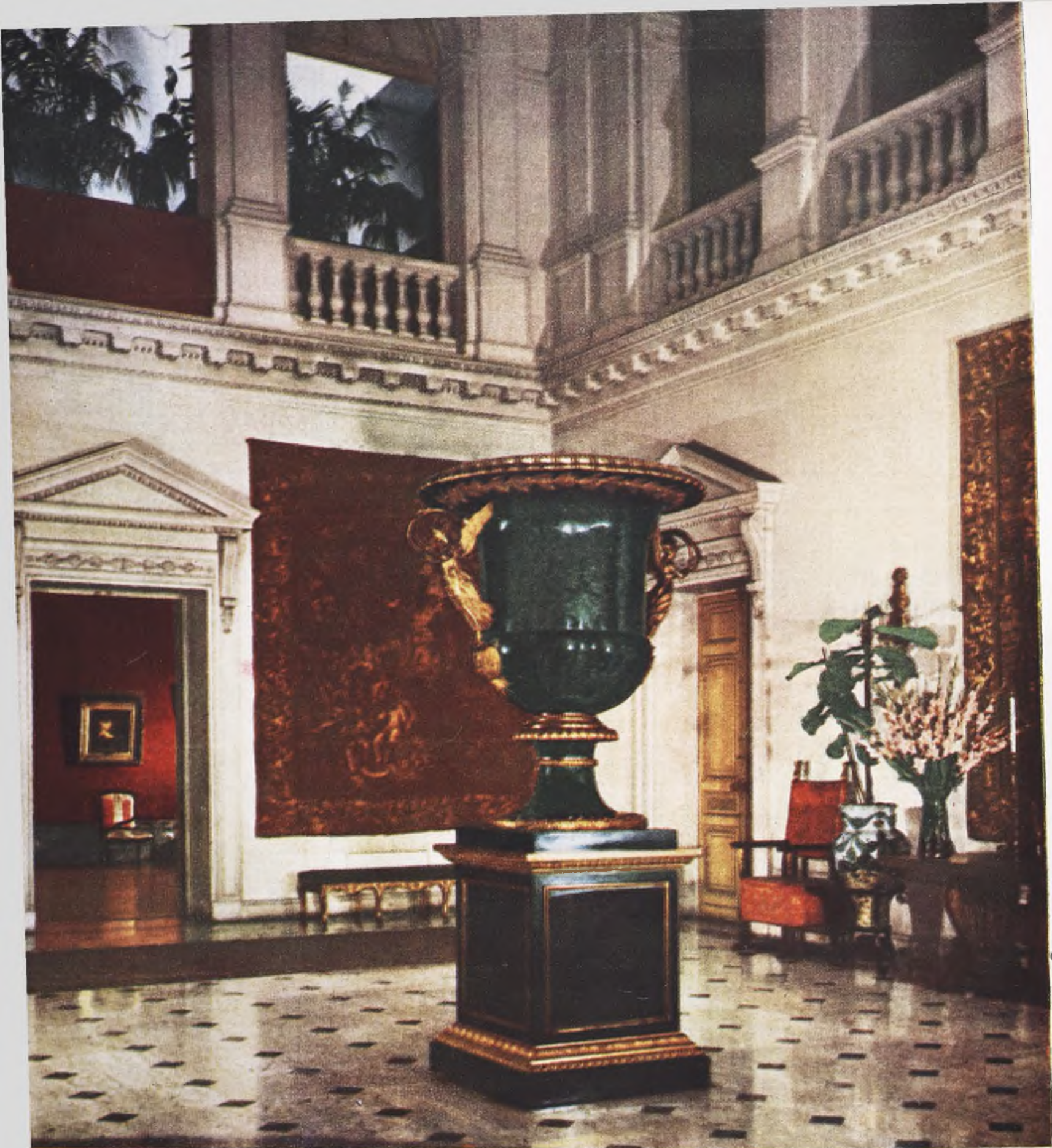
—Mira: van a ir unos grabados de los doce meses y no estaría mal hagas un artículo sobre el *Tiempo*.

*Anni e bicchieri di vino
non si contano mai.*

«Los años y los vasos de vino no se cuentan jamás», dicen los venecianos; y a una dama muy distinguida oí decir en cierta ocasión que de la edad (léase tiempo) no estaba permitido hablar más que en las cárceles y en los cuarteles.

Pero aquí están los doce meses del año, con los doce grabados, para que hable de ellos algo. Y ante la presencia de los doce meses, que se me echan al cuello como un dogal, enero, febrero, marzo, abril, mayo, junio, julio, agosto, septiembre, octubre, noviembre, diciembre, no se me ocurre nada más que decirles:

¡Adiós, muy buenas!



Mrs. Cornelius Vanderbilt
640 Fifth Avenue

New York

El gran hall donde Mrs. Vanderbilt recibe a los invitados a sus bailes y recepciones más ceremoniosas. En 1915, cuando la antigua mansión fue reconstruida, el general Vanderbilt, que poseía una excelente biblioteca arquitectónica, trazó los planos básicos de este vestibulo. Las paredes son de piedra de Caen; los tapices del siglo XVII, de Bruselas. Pero su ornamento más característico es un ánfora de ocho pies de altura, de brillante malaquita verde, que forma parte de una famosa pareja y fue adquirida, ya pieza única, en 1880. (La otra figuraba en el palacio de San Petersburgo, del zar Nicolás)

EL SALON DE BAILLE.—Es bello y de líneas sobrias. Se usa para las recepciones más ceremoniosas. Todas las Navidades los amigos de la familia han danzado al rápido ritmo de la música. Es uno de los salones de baile particulares de mayor tamaño del país, y su brillantez estriba en su maderaje oro y crema, así como en los cuatro enormes candelabros y en los ocho apliques de cristal de roca.

GRAN COMEDOR DE CEREMONIA.—De una suntuosa elegancia y notable por sus dimensiones, puede acomodar a cincuenta invitados si se sientan a una mesa larga, y a cien si se sientan en mesas pequeñas. Las paredes, artesonadas, de un verde suave. Los cortinajes y tapicería, de terciopelo veneciano, y el tablero de la chimenea, de mármol vetado. Son de una belleza singular la inmensa alfombra de Savonnerie, el magnífico reloj Luis XV, de bronce dorado, y las decorativas fuentes murales, de mármol de siena rojo.

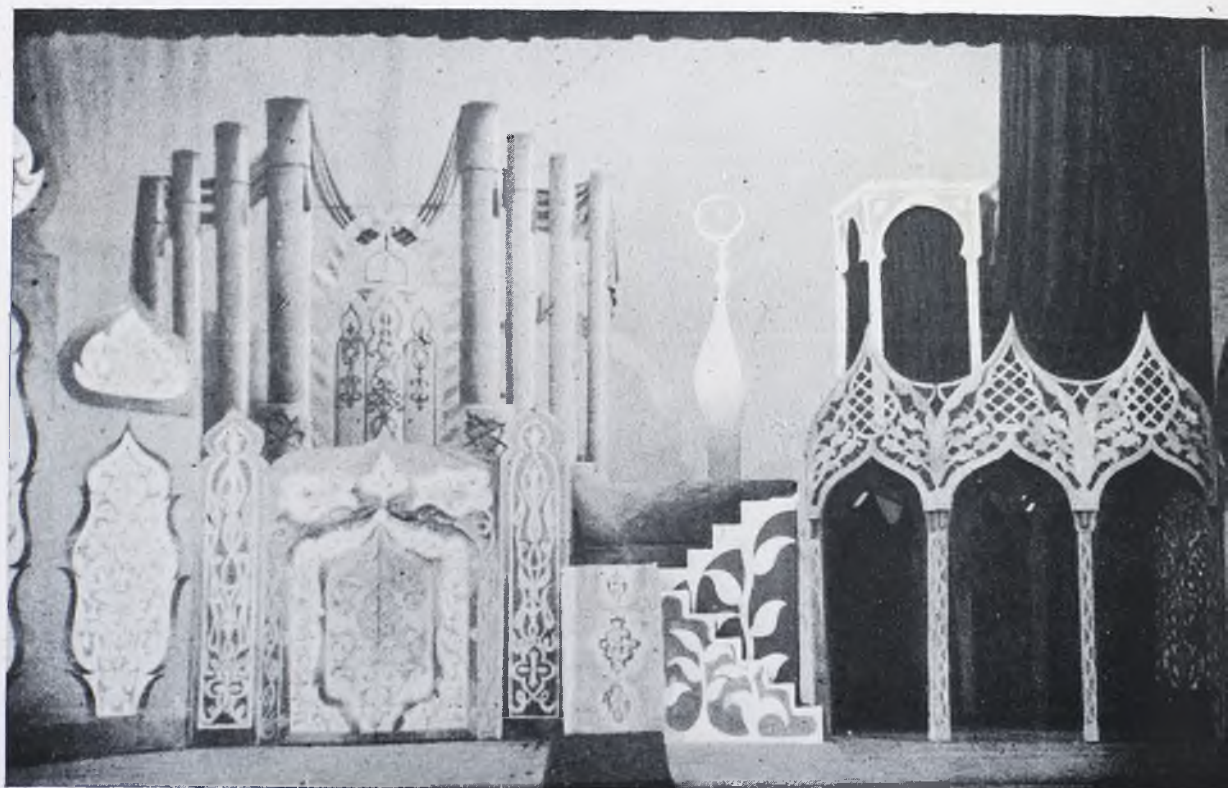




Decoración y vestuario para "La flauta mágica"

Recientemente se ha montado en el teatro María Guerrero, con la cooperación de los Comisarios del Teatro y de la Música, una representación espléndida de «La flauta mágica», de Mozart.

La interpretaron admirables cantantes: Lola R. de Aragón, Raimundo Torres, Kjolner y Chano Gonzalo. Y como realizaciones de esta importancia no son frecuentes ahora, traemos muy complacidos a nuestras páginas el decorado y los figurines que para la bellísima obra dibujó el gran artista Víctor María Cortezo.







Luis Escobar, director del Teatro Nacional, nos dice lo siguiente, a propósito de su versión de «La flauta mágica»:

«Quizá he procedido por eliminación. El texto de «La flauta mágica» es reiterativo sobre la música maravillosa de Mozart. El autor preveía muchos decorados distintos: bosques, templos, palacios...

A veces se ha representado la obra con los decorados contemporáneos a su estreno. Pero como aquí carecíamos de tradición y había que hacerlo todo nuevo, he preferido simplificar la escena en lo posible. En un solo decorado, con diferentes lugares y planos, podía hacerse toda la representación. Suprimí el texto hablado casi por completo, y lo sustituí por una mímica que permitía seguir el argumento, también muy simplificado, reducido a una lucha entre el Bien y el Mal.»

(Fotos Alfredo Anguita.)



(Foto WEIN GORNY)





Viejas estampas de aquellas cacerías en que el paisaje castellano servía de fondo a unas damas llenas de lujo y perifoneos, a unos caballeros que tomaban por pretexto la escopeta para satisfacer vanidades...



Paisajes de invierno

TRES PAGINAS DE DIARIO

Por ENRIQUE AZCOAGA

LUNES, 1...

Esta noche he comido con un falso escritor. No importa su nombre, siempre al pie de una obra ligera y banal. Lo que nos importa es la invitación a la vida burguesa que nos ha hecho. La teoría sostenida por este hombre menor.

Para mi amigo, los que nos reducimos a lo indispensable no tenemos un claro sentido de la vida. «Vivir —me decía— en pisos modestos, cuando el hombre medio tiene casa de más de mil pesetas, supone un fracaso.» «Defendamos nuestro fondo insobornable. Pero como ya está bien claro que no podemos ser Baudelaire, o Goethe, o Shelley, aprendamos la lección de la vida que nos da el filisteo triunfante, sin ser filisteos.»

No; no pude preguntarle: «¿Y tú qué sabes si yo me encuentro con fuerzas para ser como ellos?» Pero mientras comíamos y charlábamos de cosas intrascendentes, a lo lejos se me presentaban Shelley, Baudelaire y Goethe como mis hermanos mayores, como únicos focos de atracción. Su consejo, bien claro, nos prohíbe, a los que hemos elegido un camino literario para nuestra diaria superación y perfeccionamiento vivo, desorbitarnos con lo que los hombres llaman «problemas», y no pasan de ser «subproblemas» respetables. No puedo dar mi vida por la lucha material, por la conquista de situaciones risibles, por lo que se llama en esta época en decadencia triunfo social. La madurez que busco me sirve como piedra de toque para adivinar lo inmaturo, la falta de estilo del tiempo en que vivo. Y cuando contemplo a personas que, como mi amigo, montan toda su existencia sobre la conquista desenfrenada de los bienes materiales, no sé qué pensar.

Por otro lado, sólo un falso escritor puede decir con tranquilidad lo de que no puede ya ser Baudelaire, Goethe o Shelley. Sería pueril escribir que en la obra yo aun espero alcanzar una cima comparable a las suyas. ¿Pero no es suficiente con que en la vida sintamos resonar el mundo en nuestro corazón de la misma manera? ¿No basta, para establecer una norma de conducta, remansar en nuestra posibilidad el mundo, con parecida dimensión a como la remansaron los poetas mayores?

Esto es lo que un falso escritor como mi amigo nunca podrá comprender. El desprecio por lo social, o el no aprecio del triunfo falso, no proviene, como él cree, del resentimiento, de mi origen humilde. La aversión decidida, el desprecio absoluto por la pompa del mundo, se produce precisamente cuando con la esperanza de una obra gigantesca y plena vivimos contentos como hermanos menores de los poetas extraordinarios, de los escritores que nos admiran con su caudal.

El falso escritor, queriendo que su vida supere en conquistas materiales o sociales a la de sus contemporáneos, no sólo se desorbita, sino que «entretiene» su angustia (esa angustia tremenda que a todos nos corroe cuando pensamos que no llegaremos a ser como Shelley, por ejemplo), cual una hiperestésica ambulante. El falso escritor, que no es generoso, que no está lleno de ternura y amor por los demás, ignora lo que supone, a pesar de todo eso, sentirse desterrado. Y es que no escucha la llamada profunda de sus hermanos mayores. Es que no atiende el consejo misterioso de lo que en vida llegó a ser tan necesario para matar toda literaria vanidad. Cuando nosotros le decimos que quizá con nuestra crítica orientemos a los demás en el amor de lo sublime, de lo bello, de lo grande, sonrío escéptico y un tanto burlón. Desde el momento que no necesita fundirse con los demás en una admiración alta; desde el momento que confunde el triunfo con la gloria.

MARTES, 2...

¡Oh, sí, amigo mío! El color de mi obra, el acento de mi obra, la madurez de mi obra y, por tanto, de mi vida, tienen a esta hora de la tarde, en que el sol rueda bueno y apagado por toda la ruina del mundo, como a un excepcional modelo. ¡Qué plenitud más extraordinaria la del día concluido! ¡Qué resignación cumplida tienen estos instantes en que mi cuarto de trabajo, como un hermano más que como una novia, me pide que le contemple, que lo sienta, que no escriba nada para los hombres y que sorba silencioso su remansada plenitud!

He llegado a él dispuesto a trabajar incansablemente. Me ha alegrado —y siento dejarlo aquí escrito— que la cinta de mi máquina haya desaparecido carcomida por un servicio que tanto le de agradecer. Un orden simpático, la fisonomía de taller reposado de toda la estancia, me han invitado a descifrar con cualquier pretexto mi intimidad y mi tópico. Pero por el ventanal entra la tarde cumplida y gozosa. Las siete de la tarde de este otoño imposible son una cosa muy seria para que yo las olvide por una divagación sobre lo gallego o por una crítica teatral, y prefiero constatar la sorpresa que constantemente me produce este momento único. Al mismo tiempo que te cuento, lo que envidia, lo que me admira, esta muerte resignada y bella; esta fatiga diaria, para mí maravillosa, que no quiere otra gloria que la de cumplir su misión.

Porque es que yo no sé si mi vida de hoy es mi vida o una vida que no me representa. Yo no puedo, como la tarde, cuando llega la noche, mirarme en los ojos de mi cauce y verme conoado, posible, maduro, excepcional. Siempre creo que todo el «ejercicio» vital a que me he dedicado durante veinticuatro horas me ha desorbitado, ha deformado mi vida, la ha hecho ser de una forma que no la corresponde. Y como desde otro punto de vista yo no puedo ofrecer como el día un ámbito inabundable en el que he vivido nada menos que todo lo posible cósmico, con el color de la tarde, con este color que yo quisiera para mi existencia y para mi tarea, una tristeza enunciativa a borbotones anega mi corazón.

Sin embargo, amigo, así, así quiero mi obra. El poema, la novela, la obra de teatro, el ensayo, la prosa, el verso, si no tienen la gravedad dorada de esta tarde que se me va como si tal cosa, desembocándome en una soledad especialísima, no merece la pena, créelo. Hacer es un verbo adolescente, en el que yo no creo de una manera obsesiva. Pero hacer así, como la tarde hace y se hace, es harina de otro costal. Es morir todos los días de tan pleno. Es poder dormir con un sosiego con el que yo no puedo dormir. Porque yo no sé si a ti te pasará; yo veo el sueño, el sueño cotidiano, como la más espantosa de las cobardías. Desde el momento que cuando decido dormirme yo no me siento con este color, con esta densidad, con esta madurez con que la tarde se reclina ahora mismo en mi pecho...

Por otro lado, si yo no caigo como la tarde, ¿por qué escribo? Si yo no vivo como los días, ¿por qué la inmensa pedantería de dirigirme a quien inevitablemente me lea, aquí o allá?... ¡Ay, amigo, qué doloroso es esto de confesarse sintiéndose tan humilde, tan como los que nos leen, tan poco maduro, mejor dicho! Y qué necesario, sin embargo, el que yo haya visto una vez más morir la tarde, con la pluma en alto, madurando inclusive la tristeza..., aunque ahora mismo las circunstancias me obligan incansablemente a escribir y a escribir.

¿Quién o quiénes de los que me lean advertirán en la nota crítica, o en el comentario sobre el paisaje gallego, que mi alma se encuentra en este instante perdida, desorbitada también, en su profunda contrición?

MIÉRCOLES, 3...

Mi amigo R. M. ha puesto a mi disposición por unos minutos más de cincuenta acuarelas originales, pertenecientes a la colección I. G. y debidas al pintor Turner. No hace tantos días que esta misma persona puso otro puñado de acuarelas a mi disposición, testimonios del mismo espíritu; consecuencia de un alma que supo prestar a la Naturaleza la finura de su entendimiento cordial. La delicadeza se ha reclinado por unos momentos en la concha de mis manos. En pocas ocasiones he tenido tan cerca del pecho algo que es pecho, esencia, dedicación, entusiasmo transido de un artista genial. Probablemente, los amigos que me escuchaban elogiar con un entusiasmo torpe y nada calculado los resúmenes, las estremecidas experiencias de Turner, no comprendían que yo consideraba las acuarelas prestadas por mi amigo como horas del artista. Y que, sin saber por qué, cuando las sentía refugiadas en mis manos, el tacto me hablaba mucho del anhelo, del entusiasmo, de la tensión espiritual en virtud de los cuales se debieron pintar. (Continúa en la página 87)

FIGURAS DE LOS DUENDES



LOS DUENDES

ErEran unos seres fantásticos íntimamente ligados a la vida del hogar. No eran ofensivos ni dañinos; divertíanse en variar las cosas de sitio, en dar voces, en tirar piedras y hacer otras travesuras. Se dan en los desvanes y casas deshabitadas. Muchas veces, según los alquimistas, surgen de las retortas.

En Galicia se les llama el «trasgu», y se representan individualmente por un hombrecillo vestido de encarnado, cojo de la pierna derecha y de ojos verdes. Durante el día están en las copas de los árboles inmediatos a la casa que ocupan y tiran piedrecillas a los que pasan por debajo. Complácense también en beber la leche de las vacas, revuelven la harina, etc. En Castilla y en Extremadura, así como en Andalucía, se imagina a los duendes vestidos de frailecillos.

«Fernán Caballero» recogió de la tradición oral andaluza este cuentezuelo: «Había una vez unas hermanitas que se mantenían amasando de noche una faneguita de harina. Un día se levantaron de madrugada para hacer su faena, y se la hallaron hecha y los panes prontos para meterlos en el horno. Así sucedió por muchos días. Queriendo averiguar quién era el que tal favor las hacía, se escondieron una noche y vieron venir a un duende muy chiquito, vestido de fraile, con unos hábitos muy viejos y rotos. Agradecidas, le hicie-

ron unos nuevos que colgaron en la cocina. Vino el duende y se los puso, y en seguida se fué diciendo:

*Frailecito con hábitos nuevos,
ni quiere amasar ni ser panadero.*

El P. Fuentelapeña escribió en el siglo XVII un libro titulado *El ente dilucidado*, en el que se lee: *Questión única, en que se prueba que ay animales invisibles y que por la mayor parte lo sean los que se llaman duendes, trasgos o fantasmas.*

Tanto se creía en aquellos siglos en los duendes, que se consideraba que era de ley «que si una persona iba a habitar una casa y luego se enteraba de que en ella había duendes, podía abandonarla». (Caro Baroja).

Fuera de algunos casos en que los duendes eran maléficos, en general no eran molestos y aun se conranciaban con los habitantes de las casas.

De la leyenda de los duendes han quedado dos frases. Una alude a aquellas personas que aparecen en todas partes, de las que se suele decir: ¡ *Parece un duende!*. La otra se refiere a la desaparición misteriosa de las cosas: ¡ *Aquí han andado los duendes!*

LAS SIRENAS

Una copla popular define como son:

*La sirena de la mar,
que canta en el mar salado,
de medio arriba es mujer,
de medio abajo pescado.*

En otro cantar llega a dárseles carta de naturaleza y aun nos explica el origen de su estado:

*Serenita de la mar,
natural de Santander,
que por una maldición
la tiene Dios hecha pez.*

Esto de la maldición repítese en diferentes coplas de tierra adentro, como puede verse en éstas de la provincia de Segovia, recogidas por don Gabriel María Vergara:

*La sirenita del mar
era una pulida dama
que, por una maldición,
la tiene Dios en el agua.*

En Aragón ofrecen esta variante los primeros versos:

*La sirena de la mar
era una moza gallarda*
.....

Y es que también se cree que pueden vivir las sirenas en las lagunas y aun en los remansos de los ríos.

En Vasconia se identifican con las *lamias*. La idea del encantamiento es la misma, y aun se piensa que tal encantamiento viene de una maldición que fué lanzada por una madre contra su hija, muy desobediente, que se pasaba largas horas en el agua, peinando después su hermosa cabellera a la orilla del mar.

La fantasía popular imagínase a las sirenas o lamias (o si queremos hablar con la propiedad que exigía el Padre Feijóo, nereidas) cantando con voz seductora a la orilla del mar y de los lagos, al mismo tiempo que alisan sus cabellos con peines de oro. Si un hombre las sorprende, se esconden rápidamente, sumergiéndose en las aguas, en cuyo fondo habitan en hermosos palacios con tesoros fabulosos. En tierra adentro,

SIRENAS Y EL COCO

Por el Doctor CASTILLO DE LUCAS

como la *dona d'aigua* de las leyendas catalanas, aparécense junto a cuevas con pozos profundísimos.

Refiérense casos de lamias que fueron cogidas, transformadas en mujer por completo, que llegaron a casarse y fueron luego buenísimas madres. Pero nunca les podían decir ni «Jesús», ni «mujeres de agua», porque huían entonces abandonando para siempre el hogar, como se cuenta en Cataluña de la que se casó con el señor de Casa Blanch.

Algún viejo marino de las costas galaicas dirá que oyó cantar a una sirena en alta mar:

*Si ti quixieras oír
os meus millores cantares,
non sabrías si era eu,
ou a serena dos mares.*

También se creía antiguamente en la existencia del hombre marítimo o tritón, que era el macho de la sirena. Eran muy temidos entre las aldeanas cuando andaban de noche a la orilla del mar.

En el siglo XVII se habló mucho de unos *hombres marinos*. Por su celebridad merece citarse el que se llamó *hombre pez de Liérganes*. Era éste un muchacho denominado Francisco de la Vega, natural de aquella villa montañesa, que desapareció bañándose en el mar, siendo llorado como muerto por su familia. Al cabo de varios años fué encontrado en aguas de Cádiz por unos pescadores, que le cogieron con una red y le llevaron al convento de San Francisco de dicha ciudad. No sabía hablar y tenía la piel escamosa. A fuerza de días y de paciencia llegósele a entender la palabra Liérganes, y entonces se acordó que un fraile le acompañase hasta este pueblo, donde fué reconocido por su madre y hermanos, sin que él demostrara la menor emoción. Comía y bebía con extraordinaria voracidad y nadaba tan prodigiosamente que una vez que fué mandado a Pedreña hizo la travesía a nado y volvió. El Padre Feijóo pensó que era un caso auténtico de «hombre marino», pero a la luz de la ciencia moderna opina el doctor Marañón que era un típico caso de cretinismo, como lo prueba su mudez y falta de inteligencia y la ictiosis, que tal era la estructura de la piel escamosa de este caso. Además los enfermos de insuficiencia tiroidea resisten mucho tiempo en el agua, por la menor necesidad de oxígeno que tienen estos organismos de metabolismo tan bajo. Como opina el doctor Marañón, el caso del «hombre pez» es un auténtico mito, ya que los cretinos, por su inadaptación e inutilidad para el trabajo, hacen una vida errabunda. Recalaría en Cádiz el de Liérganes después de una vida deambuladora, mas nunca viviendo continuamente en el agua, como los fantásticos *tritones*.

EL COCO

Diversas figuras fantásticas utilizábase para provocar el miedo en los niños y obligarles a estarse quietos, a no llorar y a dormirse. Para unos lexicógrafos, coco quiere decir «negro». Para otros, derivándolo del griego, significaría «feo». En vasco, «ko» es convexo, y repetido, «ko ko», señala lo que es muy esférico, como un huevo o una cabeza pelada. La versión más lógica es que coco se deriva de cocinero, y como antiguamente los de este oficio tenían la cocina en la parte más lóbrega de la casa y, por si fuera poco, aparecían siempre tiznados, armados de cuchillos, trinchando carne para meterla en el horno o colocarla sobre la parrilla, o en otras operaciones del arte culinario que impresionaban la mente infantil, no tiene nada de extraño que se amedrentase a los niños con esta figura.

En ambas Castillas óyese esta antigua canción de cuna:

*¡Válgame Dios, mi niño,
qué sueño tiene!
Duérmete, ¡niño miol,
¡que el coco viene!* (Continúa en la pág. 90.)





UN MUNDILLO EN SILENCIO

LAS FIGURAS DE BARRO ESPAÑOLAS

Las figuras de barro españolas satisfacen ese gusto por un mundo diminuto de pequeños habitantes en un paisaje distribuido a nuestro antojo. Ya en el Belén devoto, en torno a la imagen del Señor, ya en estas otras figuras populares, revelan esa existencia palpitante y mínima que ha encontrado en el barro su mejor simulación. No es necesario acudir fácilmente a ese antecedente de tierra que hay en la carne humana, ni a esa otra tierra en que deviene el ser, para en este barro encontrar sin imaginación un trozo de vida.

Es el momento de la España pintoresca, cuando el Romanticismo nos ha llamado a escena, y debemos representar el papel que un mundo interesado nos exige. Pónese en juego una Andalucía de rostros tostados y trajes de colores, poéticos bandoleros de raras fechorías, en las que maldad y bondad se mezclan confusamente. Uno de los encargados de la producción

de estas figuras de barro es Cubero, en Málaga, quien logra expandir por el mundo, a través de los «monsieurs» les «voyageurs», estas personillas que observan los más variados horizontes desde las consolas románticas. El retrato se hace en un tono grave, y los grandes ojos negros, la barba cerrada, las patillas de hacha, la serena postura, conceden a la silueta un determinado empaque que sirve de contrapunto a la airosa figura de ella. La maja andaluza es de silueta maciza, mujer entrada en carnes, ataviada a la moda romántico-andaluza. En otras ocasiones se deshace este serio continente, y Cubero imprime a sus figuras graciosos gestos, ya el mozo palmeando mientras ella levanta los brazos y la pierna, dispuesta al baile.

Se buscan adrede los colores encendidos, los rojos, los amarillos, los azules, bien que entonándolos en mate, pues la carencia del brillo es lo que hace posible que estas figuras tengan



Por MARIANO RODRIGUEZ DE RIVAS

una especie de vida, sin esos reflejos que dan a la obra de arte una distancia ya implícita en su barniz.

La intención galante, incluso en ciertas veces pornográfica, se ha desenvuelto en este arte que también, como algunos libros y estampas, habían de sentir la persecución. Son esas majas que se levantan las faldas o que en posturas picarescas incitan y desafían los anatemas de la moral. Incluso algunas de estas figuras llegan a reservar sorpresas indecorosas a quienes en una más acabada pesquisa buscan por su interior la pintura de los detalles más íntimos. Es verdad que el vaciado de estas figurillas les hace ingresar en la no selecta clase de las obras en serie, pero no por eso dejan de tener una gracia singular; tanto más cuanto que el barro ha ido cediendo, con su débil materia ejemplar tras otro, constituyendo hoy los supervivientes verdaderas producciones casi únicas.



(Fots. Zaidin)

La rival cuento por Pilar Loays

Nadie supo cómo había sido. Un día, María Luz, la bailarina de moda, la que, como Ulises, había merecido el sobrenombre de «la de los pies alados», aquella que parecía siempre como envuelta en papel celofán, decidió, en pleno triunfo —el perfume de su juventud trascendía en todo su arte—, retirarse. No quiso aceptar homenajes, despedidas, beneficios ni nada de eso que es común en el mundo del espectáculo. Un buen día, serenamente, anunció a su empresario que no volvería a firmar contratos. Y desapareció.

¿Por qué se retiró María Luz? Un periodista inquieto lanzó el grito de un reportaje en el que se relacionaba la actitud de la gran bailarina con la muerte reciente de un violinista alemán. Pero cayó en el vacío... Sin embargo, era verdad. He aquí la historia de María Luz, misteriosa y fantástica como un cuento de Casella.

*

La sala de conciertos estaba totalmente llena. La seriedad pingüinesca de las etiquetas resaltaba junto a la llamarada de las joyas y la fantasía de los trajes de noche. Era el clásico público de los conciertos. Es decir: nadie allí entendía de música. Sin embargo, la melodía del violín había conseguido prender la atención de los espectadores, les había hecho olvidar su esnobismo. Se decía que de la figura delicada del violinista —que se reflejaba en la pata del piano de cola— expandía una especie de mágica atracción.



María Luz estaba en un palco proscenio. Sola. Le gustaba hacer eso para sentir mejor sobre sí las miradas de sus admiradores. Los conciertos la aburrían; sentía la música como algo plástico, como un medio para la danza. Mientras el violín sonaba, traducía en su interior las notas en movimientos. Sin embargo, pronto hubo, insensiblemente, de abandonar sus pensamientos para hacer una entrega total a la música. Se sintió sumergida en la armonía.

Desde el escenario, el violinista sentía como si hubiera algo extraño que gravitara sobre él. Otras veces, el arte apagaba en él todo sentimiento ajeno, todo otro pensamiento que no fuera el de la exacta interpretación. Pero aquel concierto era algo nuevo. Mientras tocaba —y notaba que lo hacía tal vez mejor que nunca—, se sentía intranquilo. De pronto, su mirada —que nunca se preocupaba del público— se cruzó con la de una mujer. Estaba sola, en un palco. Sus ojos profundos, grandes, se le grabaron inmediatamente en el cerebro. Los sintió gravitar sobre sí, aunque cerró los párpados. Y ya no pudo apartarse de ellos mientras el concierto duró. A aquella mujer dedicó todas sus interpretaciones; a ella fué a quien hizo las reverencias de saludo cuando el público, en pie —el público de los conciertos aplaude siempre, pero aquel día lo hizo con el corazón—, le ovacionó durante largo rato...

Cuando terminó el concierto, un grupo de admiradores le esperaba ante la puerta de su cuarto. Autógrafos, fotografías... De pronto, entre la gente, la descubrió a ella.

—¿Usted también quiere un autógrafo?

—No... Yo quiero solamente estrechar su mano...

Aquella noche, María Luz y el violinista Kurtz cenaron juntos. Aquella noche también nació su amistad. El prorrogó indefinidamente su estancia en España; daría varios conciertos más. María Luz, en cambio, rescindió un contrato para irse al Extranjero. Todos los días se veían.

Sin embargo, María Luz notaba como si algo misterioso les separase. Era como una sombra en el rostro de él. Como si a veces se encontrara muy distante de ella, en otro mundo. María Luz no llegaba hasta el alma del violinista; le defendía una tenue barrera invisible. Un día comprendió que aquel hombre no la pertenecería nunca del todo... Y, sin embargo, ella —tuvo que confesárselo así— estaba enamorada de él...

*

Una tarde, María Luz esperaba a Kurtz en un café de barrio —uno de esos cafés de barrio que aun quedan en Madrid, con sabor y aroma de otros tiempos, con espejos que multiplican la imagen como en afán de infinito—, donde siempre se encontraban. De pronto, entró en él una mujer que desentonaba con el ambiente. Era alta, pálida, de ojos misteriosos y profundos y elegancia austera. Su rostro era bellissimo, pero muy extraño. Parecía extranjera. María Luz sintió un presentimiento amargo, una mano de acero que le oprimía el corazón. Porque la mujer se dirigió a ella.

—María Luz —le dijo con una voz musical, rara, extrahumana, como venida de muy lejos—; Kurtz nunca será tuyo...

La bailarina casi no pudo contestar. Se sentía como petrificada.

—Yo siempre lo he deseado —prosiguió la dama— y dentro de poco será mío. Solamente mío. Y entonces no podrá ser nunca tuyo ni de nadie más...

María Luz comprendió —sin saber por qué, por un presentimiento— que aquella mujer tenía razón. Quiso combatirla, gritar, llorar... Pero no tuvo tiempo. La extraña mujer había desaparecido. Apenas si la vió subir en una «limousine» negra que se había detenido ante la puerta del café.

Cuando Kurtz llegó, María Luz se había serenado. Le fué imposible decirle nada. Quiso hacerlo, pero algo se lo impidió. Y tampoco lo logró en los días siguientes...



(Ilustraciones de J. A. de Acha)

No fué ésta la única vez que vió a la dama. Días después, en un recital de danzas, la distinguió sonriente en un palco. La bailarina María Luz hubo de suspender su actuación porque se sintió morir... Otras veces la volvió a encontrar; siempre notaba, de pronto, una mirada que la taladraba; se volvía, y la encontraba a ella con los labios plegados en desdoso gesto de burla, pero muda, silenciosa...

* *

Mientras tanto, María Luz notaba que Kurtz se alejaba espiritualmente más aún de ella. Notó que la palidez del violinista se acentuaba y que el brillo de sus ojos crecía en contraste con la oscuridad de las ojeras.

La actitud casi pasiva, resignada, de María Luz, se convirtió, de pronto, en celos, unos celos rabiosos, casi enfermizos, extraños. Quería luchar contra su rival, y se estrellaba contra lo desconocido. Se sentía impotente para vencer a aquella mujer. Se desesperaba, se conrumía. Y notaba que cada vez Kurtz estaba más lejos de ella... Quiso interrumpir sus relaciones, dejar de verle, pero no pudo...

María Luz se sintió distinta. Toda su indiferencia, su liviandad de antes, habían desaparecido para dejar paso a una nueva personalidad de mujer pasional y apasionada. La sangre latía con más fuerza en sus venas. Cada pensamiento, cada movimiento de su cuerpo le parecía que estaba inspirado por un amor ciego y loco...

* *

Un día, Kurtz no acudió a la cita en el café de barrio, en «su» café. Ella esperó largo rato. Al día siguiente, tampoco

pudo verle. Sentía un dolor agudo en su alma. Notó que había perdido para siempre a su amado. Pero no fué así; recibió un aviso del criado de Kurtz, donde le decía que su señor estaba enfermo, que fuera a visitarle. María Luz fué. Kurtz estaba muy grave. Nadie sabía, sin embargo, qué mal le aquejaba. Los síntomas eran desconcertantes. Una fiebre continua tenía sumido al violinista en el delirio, del que apenas si salía. La bailarina se instaló junto a él y no le abandonó. Fueron días angustiosos. María Luz pasó noches enteras junto al lecho de su amigo; muchas veces no le abandonó hasta que el sol, a través de los ventanales, lamía con su lengua de perro fiel el rostro del enfermo, cada vez más afilado... En cambio, María Luz llegó a pensar que aquel hombre le pertenecía para siempre. Todos sus temores desaparecieron. Se sintió novia y madre a un tiempo mismo. Otra vez volvió la serenidad. (Continúa en la página 90)

LOPE EN EL TEATRO ESPAÑOL

«LA DISCRETA ENAMORADA»

Por M. FERNANDEZ ALMAGRO

Es francamente absurdo que el teatro de Lope apenas se represente, no obstante ser su raíz tan genuinamente nacional, tan rica en popular sustancia. Porque no cabe desconocer que otros clásicos son de difícil acceso a la general inteligencia, como si se tratara de complicada selva a cuyo través sólo con algún esfuerzo cabe abrirse paso. Pero en el mundo de Lope, casi todo es jardín: un jardín encantador que halaga al sentido con sus flores y sus fuentes. Segura de hacer sentir tal efecto, la dirección artística de nuestro Teatro Español ha franqueado la entrada a ese mundo que tantos desconocen, al público siempre propicio, dígase lo que se quiera, cuando se le invita en forma.

Cierto es que el jardín del fácil símil anterior se ensombrece en alguno de sus parajes con recios árboles de tragedia, mientras que en otros nos sonrío, como en esta graciosa glorieta de *La discreta enamorada*, donde convergen los caprichosos caminos de una comedia de enredo. Y hay que tener una idea muy incompleta del teatro de Lope, y hasta de toda nuestra literatura escénica, para explicar el movimiento vivacísimo de *La discreta enamorada*, diciendo que parece un vodevil.

Los franceses, con haber inventado muchas cosas, no han creado la comedia de enredo a la española, que, naturalmente, tenían que ser los españoles quienes por primera vez la cultivasen. Pero si por el paralelismo de las obras literarias cabe explicar algunas, ésta de Lope nos llevaría a pensar en Alfredo de Musset, cuyo teatro, en su línea esencial, tiene mucho de juego, de coqueteo delicioso y femenino, de libre invención y humana experiencia. Sólo que Barbérine es francesa, y Fenisa, española, en el secreto de su espíritu, cualesquiera que sean las fuentes literarias de que Lope recogiese determinados elementos. En todo caso, sería italiana la traza de la rosaleda en que *La discreta enamorada* trenza sus alados pasos de corazón a corazón. Porque, eso sí: en obligado trance de clasificar *La discreta enamorada* como algo distinto a lo que realmente es —una auténtica comedia de enredo—, antes diríamos «ballet» que vodevil. De todas maneras, *La discreta enamorada*, a fuerza de española, universaliza un tipo de mujer que sabe ejercitar su iniciativa en las difíciles batallas del amor y ganarlas con ardid del más fresco ingenio. Sin que

se revele el secreto de la diversión estratégica hasta que Lucindo, el galán, se da por enterado:

... Pues con discreción tan alta
supo engañar a dos viejos
de edad y experiencia tanta,
y enamorada de quien
apenas le vió la cara,
le ha dicho su pensamiento
y se le ha encendido el alma,
bien le podemos llamar
«La discreta enamorada».

Sería ocioso referirse con detalle a un asunto tan conocido ya que incluso lo utilizaron los autores de *Doña Francisquita* para componer este libreto. Pero hay que hacer constar la soltura con que se complican en la trama Fenisa y su madre Belisa, en juego con el capitán Bernardo y su hijo Lucindo, para comprender la razón moderna, por no decir perenne, de esta agilísima comedia. No sería más ágil y risueño, repitámoslo, un jovial paso de danza. Y los que sólo conocen, por limitación de cultura, la faz adusta y grave de nuestro teatro, son los que ahora se sienten un tanto maravillados. Burla burlando, Lope toma el motivo dramático de los celos que él mismo —y no digamos Calderón— tantas veces ha elevado al plano de la tragedia, y aligerándole de peso en esta ocasión, se complace en una especie de picante prestidigitación teatral. *El mayor monstruo, los celos* no es sólo un título de una obra clásica determinada, sino una divisa o consigna capaz de abarcar un extenso sector de nuestro áureo teatro. Ese monstruo lo domestica Lope en *La discreta enamorada*, lo pone al servicio de intrascendente maniobra, que para nada roza al honor, y así le es lícito quitar importancia a la consabida metáfora del monstruo:

¡Oh, celos! Con razón os han llamado
mosquitos del amor, de amor desvelos...

Ese mosquito que pica inofensivamente el corazón de la farsa se convierte en mariposa, por lo que hace al verso, de encantadoras irisaciones. También el verso de Lope contribuye a mantener *La discreta enamorada* en lozana juventud. Y como don Agustín González de Amezúa ha puesto su docta mano en el texto con singular tino, la comedia brinda inestimable solaz sin sacrificio alguno de su autenticidad. Provehosa lección para refundidores... Por otra parte, la escenografía actual, lejos de contrariar, favorece extraordinariamente, por su dinamismo y color, a esta clase de obras. Cayetano Luca de Teña, Sigfrido Burman y el figurinista Burgos han colaborado en dar plasticidad a la versión que comentamos. Al acierto de lo plástico se ha ajustado el de los intérpretes. Realzada por Lope la virtud de la discreción, no es decir poco que se produjeron muy discretamente las actrices y los actores todos, con Mercedes Prendes en primer término, suave y traviesa, insinuante y florida, bien hallada en el jardín de Lope.





CINE

FOTOS DE CINE



Ann Sothern ha decorado personalmente y con extraordinario acierto su casa de Beverly Hill



Lovely Elaine Shepard, una de las nuevas y bellas trices de los Estudios cinematográficos norteamericanos



Ginny Simms, cantante predilecta de los soldados, sólo trabaja en la radio y la pantalla, sino que hace veces de alcalde en Northridge, California



Jack Gable comienza su primera película después de casi cuatro años de ausencia. Aquí lo vemos con Green Carson y Joseph Ruttenberg



De Haven aparece como la hermanita menor de George Murphy en una próxima película



Patricia Ann y Carole Lou Costello alcanzaron la emocionante experiencia de almorzar con la actriz Margaret O'Brien. El padre de las niñas, Lou Costello y Bud Abbot observan el trío



*Lauren
Bacall*



El actor de cine Humphrey Bogart prende un ramo de flores en la solapa de su esposa, Lauren Bacall



LA MODELO EN LA PANTALLA

Por JAIME URBINO

Sería interesante conocer con certeza si Norteamérica produce ídolos por generación espontánea o si son los mismos norteamericanos los que van creándolos metódicamente, a medida que los van necesitando para sus expansiones emotivas.

La experiencia y el buen discurso, sin embargo, nos inclinan a sospechar que los ídolos no nacen en Norteamérica por su cuenta y riesgo. Son los propios norteamericanos los que crean, elaboran y manipulan a los ídolos, situándolos en el tiempo y en el espacio con precisión prodigiosa, de acuerdo con la reconocida capacidad organizadora yanqui.

Para comprender bien esto, nada mejor que un ejemplo. El ejemplo de la voz de Sinatra, creación de las muchachas yanquis. Los servicios femeninos del Ejército americano no absorbían en el Pacífico y en Europa a tanta cantidad de señoras como soldados existían fuera de Estados Unidos.

De esta forma, llegó el momento en que las muchachas que quedaron dentro de los Estados encontraron escasamente emocionantes las cartas en «microfilm», y surgió la necesidad de inventar algo, de crear algo que encauzara los torrentes de ternura femeninos. Inventaron un hombre para todas; mejor dicho, una voz para todas. Crearon a Sinatra. Una voz que permitía suspirar con sinceridad a las radioescuchas:

—Debiéramos ser de hielo; así no sufriríamos tanto.

Pero los hombres han vuelto, y aunque algunos han regresado de Guadalcanal, también los hay que han regresado de Inglaterra, de París, de Italia. Muchos se han dejado en Inglaterra sus esposas inglesas. Otros han encontrado a sus antiguas novias no tan jóvenes como el día en que se despidieron de ellas, y además con un nuevo concepto sobre las cosas.

Por ello ha sido necesario crear una muchacha distinta a todas. Y para todos. Ha sido preciso recortar de una página de *Vogue* una imagen viva —operación nada difícil, tratándose de una antigua modelo de *Harper's* y *Vogue*— y probarla en la pantalla.

«Tener o no tener» es el casi-shakesperiano título de la película que ha abierto a la artista un departamento —un departamento generoso y amplio— en el archivo emocional de los norteamericanos. «Tener o no tener», eso es.

Pero ella, personalmente, se ha decidido entusiásticamente



por la primera parte de la sentencia: «Tener». Porque la ex modelo lo posee todo—por lo menos todo lo que se exige a una muchacha para triunfar en el cine con una rapidez escandalosa.

Sin embargo, cuando en el mundo existen (según nos dice el Instituto Gallup) diez millones de muchachas firmemente decididas a triunfar en el cine, no basta el tener todo —belleza, juventud, atracción, «glamour»—. Es preciso poseer todo y algo más. Que es justamente lo que esa mujer posee: la cualidad de ser una muchacha *distinta*.

Hay otra cosa aún: sus movimientos son ondulantes y desanimados, como los que pudiera producir una palmera indecisa. Antes de avanzar un pie, la vedette pesa los pros y los contras hasta decidirse.

A través de estos abatidos movimientos —cada uno es un tratado de prudencia y cautela—, se irradia una cantidad de energías que envidiaría el más orgulloso trozo de uranio. Hasta la última célula del cuerpo de la actriz posee corrientes de dinamismo que contagia a los espectadores.

Y los muchachos norteamericanos, siempre dispuestos a extraer lecciones de nuevas energías, salen de los cines pisando con más aplomo.

Aunque todo el mundo conoce la historia de los veinte años de la nueva estrella, las personas sensatas saben que es *ahora* cuando ha venido al mundo, reclamada por centenares de millares de americanos que exigían una mujer atómica para una era atómica.



... Piedra blanca y cubo de cipreses... Todo gira alrededor de una enorme columna central, eje y motivo primerísimo de estos jardines

SANTA MARIA DEL BUEN AIRE

Por ANTONIO ORTIZ MUÑOZ

En el gigantesco esfuerzo que el Ministerio de Educación Nacional despliega para el resurgimiento de la cultura patria, descuella el formidable impulso dado por el Departamento docente a las residencias estudiantiles. Por todo el territorio se esparcen los Colegios Mayores universitarios, que una acertadísima disposición resurgió del polvo del olvido y de la indiferencia para asignarles la delicada misión de formar íntegramente a la juventud española. Cada capital de distrito universitario cuenta ya con un Colegio Mayor estatal, construido y en pleno funcionamiento o en construcción. Incluso las Ordenes religiosas, a las que tanto debe la cultura patria, y las entidades particulares, se aprestan a edificar magníficas residencias estudiantiles, y cuyo celo estimula el Estado con generosas subvenciones.

Mas el Departamento docente no ha olvidado tampoco al

profesorado, torturado hoy por la escasez de viviendas que atormenta a los españoles. Y por todo el territorio patrio también se yerguen soberbios edificios destinados a residencia de profesores. El Consejo Superior de Investigaciones Científicas acaba de transformar en sede de investigadores el edificio que primitivamente ocupó en los altos del antiguo hipódromo el Colegio Mayor «Ximénez de Cisneros», antes de su traslado a la Ciudad Universitaria. Lindante con ésta se está levantando la manzana de casas donde vivirán los profesores de la Central.

Pero la más bella residencia de profesores con que contará nuestra Patria será sin duda alguna la erigida en Castilleja de Guzmán, pueblecito cercano a Sevilla. En el pueblo había un palacio. Lo hicieron en el siglo XVIII, al estilo de las magníficas haciendas andaluzas. Su fachada era primorosa, ar-

moniosa su fábrica, soberbia su decoración. Blanco, de una blancura inmaculada, el palacio era una mancha de cal viva sobre el verde lujurante de la campiña andaluza.

El palacio tiene un jardín. Debe su traza al más afamado maestro de la moderna jardinería europea: Forestier. Fue quien hizo la maravilla del parque sevillano de María Luisa. Los más bellos jardines de Europa salieron de sus manos. Pero, ¿cómo trazar este jardín? Joaquín Romero Murube, el poeta sevillano por excelencia, nos lo describe en su afiligranada «Sevilla en los labios». ¿Cómo había de ser un jardín que forzosamente ha de estar ligado por su vecindad con el recuerdo y la presencia en ruinas de una ciudad romana? (Se alude a Itálica, distante pocas leguas). Clásico. Allí, todo está medido y equidistante. Masas y volúmenes. Pero todo trazado en proporciones absolutas, es decir, ligándolo en sus perspectivas a los más remotos horizontes y a las más lejanas referencias. Una profundidad visual de un centenar de kilómetros por algunos sitios, gira alrededor de una enorme columna central, eje y motivo primerísimo de estos jardines. Piedra blanca y cubo de cipreses. Pinos viejos apresan un constante rumor de mar en la alta sinfonía de sus ramas al viento. Bajas geometrías en borduras, que no llegan a cansar como en ciertos trazos de Lerôte. Hay una balaustrada corrida sobre el monte, a fin de hacer miranda nada menos que sobre la ciudad. Desde allí podemos decir, con expresión desmesurada, que es un jardín organizado sobre el aire de Sevilla. Se ve a la ciudad debajo, compacta y diversa, como Barcelona desde el Tibidabo, Granada desde la Alhambra o Lisboa desde las colinas. Esta valoración de perspectiva en altura es difícilísima en Sevilla, y por eso la acusamos con deleite. Ya alguien ha dicho que porque no teníamos montañas interiores, hicimos alta —más que ninguna— nuestra torre, para que desde ella pudiera verse la ciudad a sí misma. La visión de Sevilla, que se logra desde el jardín de Castilleja de Guzmán, es única y, hasta ahora, casi inédita.

Con preocupación italiana trazó Forestier sobre el césped las avenidas de cipreses, estremecidos por la brisa del atardecer; los recodos cuajados de boj y las plazuelas circundadas por naranjos y limoneros. No predomina en el jardín —desnudo de estatuas— lo clásico ni lo romántico, porque en él impera la vida. Es lo andaluz —vida, luz, agua— lo que se impone.

La hacienda se ha reformado. A ella llegó el arquitecto sevillano don Juan Talavera, que tantas maravillas nos ha dejado en la capital de la gracia. El palacio es hoy una residencia de profesores y de artistas. Algunos vendrán de América a estudiar en la cantera de nuestra grandeza, sepultada en los legajos polvorientos del Archivo de Indias, la reivindicación de nuestra colonización allende los mares.

El hogar se llama de Santa María del Buen Aire. El nombre evoca lejanías de Imperio, epopeyas cumbres de gentes de la mar. Porque allá, en Sevilla, en los tiempos en que nuestras quillas surcaban todos los mares y se ensanchaba el mundo para los cósmicos anhelos de España, había una Universidad de mareantes y navegantes. Entonces era a vela la navegación y hacía falta un buen viento. Por eso, los hombres de la mar, antes de embarcarse, impetraban la protección de Nuestra Señora, que llevaba la advocación marinera. ¡Santa María del Buen Aire! Por eso también tal vez tuvieron buen aire las naves de nuestro Imperio.

La imagen de la Señora fué tallada como altorrelieve, en 1600, por el escultor Juan de Oviedo y de la Bandera. Duque Cornejo la convirtió en 1725 en escultura de bulto redondo y talló la parte posterior y algunos ángeles de la peana. Debemos estos datos al catedrático de arte de Sevilla don José Hernández Díaz, quien ha estudiado con todo detenimiento la riqueza escultórica de la provincia sevillana. Venérase la imagen en el palacio de San Telmo, que la munificencia de la infanta doña María Luisa legó para Seminario a la mitra arzobispal hispalense.

¡Residencia de Santa María del Buen Aire! Otro rasgo munitivo ha permitido su establecimiento cerca de la capital hispalense. Porque el mercantilismo había echado la vista sobre la hacienda de Castilleja. Proponíase instalar en ella una fábrica de conservas. Pero el Municipio sevillano salvó a tiempo el inmueble, y en un rasgo de generosidad lo donó al Departamento docente para residencia estudiantil.

Las reformas emprendidas por el Ministerio de Educación tocan a su término. Muy en breve se abrirá el nuevo Hogar. Por su emplazamiento bellísimo, por su instalación regia, por sus jardines maravillosos, será sin duda la mejor residencia docente de España.



... Pinos viejos apresan un constante rumor de mar en la alta sinfonía de sus ramas al viento...



... Hay una balaustrada corrida sobre el monte, a fin de hacer miranda nada menos que sobre la ciudad

LOS ANIMALES EN LA PINTURA DE «EL GRECO»

Por E. TODA OLIVA

Por qué apenas figuran los animales en la pintura de Domenico Theotocopuli? He aquí una pregunta curiosa, entre las múltiples que suscita la contemplación de su obra. Aun cuando a primera vista pueda parecer poco importante, quizá el empeño por contestarla adecuadamente conduzca a conclusiones interesantes para comprender mejor el personalísimo significado que *el Greco* quiso entrañar y hacer trascender de su pintura.

Desde las más remotas manifestaciones del Arte, los animales han sido objeto de representación plástica por casi todos los pintores. Algunos se hicieron famosos como «animalistas»; otros los utilizaron para estudio de dibujo y enriquecimiento de paleta; otros recurrieron a ellos para contrastes y rellenos de espacios. Fra Angélico concentra la domesticidad suavísima, en torno al misterio de la Anunciación, en una golondrina; Velázquez imprime movimiento a toda una escena mediante una grupa de caballo, o hace partícipe de un prodigio ambiental único a un mastín dormido, que en él queda fundido entrañablemente; con una sola cabeza de perro logra Goya infundirnos un escalofrío negro... Los ejemplos podrían multiplicarse. Y ahora pregunto: *el Greco*, ¿qué nos representa, qué nos dice a través de los animales? Aquel gran expresivista, ¿por qué no se valió apenas de esos elementos tan propicios y eficaces para el logro de matizaciones y complementos en la pintura?

Tratemos de averiguarlo, porque esa ausencia de irracionales es, según mi entender, debida a la personalidad peculiar de *el Greco*, original no sólo en lo que pintó, sino hasta en lo que dejó de pintar, precisamente para que definiese mejor su concepción hondísima y singular de la Pintura. Se podría decir que *el Greco* fué original por acción y por omisión. Y lo fué deliberadamente, con convicción propia, ya que de su formación y aprendizaje cabía esperar lo contrario.

Respirando todavía aires nativos, debió comenzar a aprender el modo cretense en el que lo bizantino se acusa tanto en la estilización como en el simbolismo, gustando representar, con fantasía oriental, «animalías» como motivos muy decorativos. Aun cuando *el Greco* se desprendió pronto de estas influencias primerizas, fué, sin embargo, para caer bajo otras más poderosas, las cuales parece debían haberle seducido en lo referente al tema de este artículo, como le sedujeron en cuanto a dibujo, color y composición. Aquel joven candiota que pintara a Julio Clovio, su protector en Roma, probablemente anduvo por la Italia pictórica con el espíritu saltando de uno en otro genio. Se maravillaría, por propio temperamento, ante la reciedumbre y la monstruosa fuerza expresiva del dibujo de Miguel Angel; aprendería la técnica material al lado del viejo Ticiano, y se sentiría atraído, indudablemente, por el colorismo rico, exuberante, y por la composición grandilocuente y magnífica del Tintoretto y los venecianos. ¿Por qué entonces no se dejó arrastrar por aquella pompa cromática que tanto

enalzaba el lujo, desbordando en ricas sederías y damascos, en brillantes joyas, abigarradas frutas, carnaciones palpitantes y fastuosos encuadramientos de teatrales arquitecturas? Pero es que a Domenico le tentó todo eso por un breve tiempo. Bien patente está en sus primeros cuadros: «Alegoría de la Redención», «Jesús echando a los mercaderes del templo», «Jesús curando a un ciego». Mas siendo así, no obstante, ¿dónde encontrar en sus lienzos las aves multicolores, los lustrosos caballos, los perritos que Ticiano, El Veronés, Bassano, Tintoretto, prodigan para contraste y deleite sensual en tantas escenas? Preocupado, como todo principiante, por los problemas del espacio en la composición, *el Greco*, que en sus comienzos amontona figuras y trata de equilibrarlas con edificios suntuosos, no recurre a los animales. Y ya en España, el pintor, cimentando la creación de su personalidad única, desdenándolos cada vez más, nos va mostrando la verdadera entraña y trascendencia de su arte.

Naturalmente, no pretendo decir que esa ausencia deliberada de irracionales sea la clave de la pintura de Theotocopuli, ni mucho menos. Pero quisiera persuadir de que, dada la personalidad artística plasmada en su obra, esa falta es lógica, aunque parezca extraña, habida cuenta su formación, modelos italianos y gusto de la época. Para ello veamos, sin pretensión de apurar la materia, los principales cuadros en que figuran animales, y observemos por qué y cómo los pinta *el Greco*.

El primer animal que salió de su pincel acaso sea un fantástico y retorcido dromedario, en la «Representación del Monte Sinaí» (en una colección de Budapest), donde sigue la tradición cretense bizantina, y que le ha atribuido Mayer. Más interesante es el asno de la «Huída a Egipto» (colección Mrs. Sterner, Nueva York). En esa composición, donde se acusa ya cierto miguelangelismo del trazo y el gusto por los escorzos, tan acentuado siempre en *el Greco*, el burrito está, comparado con las figuras, tratado con poca soltura, siendo su dibujo imperfecto y contrahecho su conjunto. Contrasta fuertemente con él el donoso simio del «Soplón entre un hombre y un mono» (colección de Wiesbaden), lleno de expresión y gracia. Pero precisamente ese animalejo será la clave que cerrará y corroborará la demostración que intento.

Sería curioso saber cómo se inspiró Domenico para componer su terrible monstruo en la «Glorificación del nombre de Jesús», o vulgar «Sueño de Felipe II» (El Escorial). Según la creencia popular, debió entrar mucho en su terrorífico aspecto la enemiga del pintor contra el monarca; mas yo pienso que *el Greco*, acomodándose al tema religioso, dejó volar su fantasía mucho más que su pequeño sentir personal. Se trataba de simbolizar el Infierno y no el resentimiento, y aun admitiendo entre ambos ciertos puntos de contacto, cuando Domenico tenía el pincel entre los dedos era un espíritu alto y nobilísimo, como lo prueba toda su obra, sin una concesión a la sátira ni a lo vil y bajo de la humana condición. Modo de ser que va explicando su postura ante los irracionales, cuando tiene que incluirlos en sus telas. Así, el corderillo pintado entre las manos de Santa Inés, en el cuadro «La Virgen, con las Santas Inés y Marta» (expoliado de la toledana capilla de San José y llevado a la colección Widener, de Filadelfia), es un animalito verdaderamente delicioso. Pero su delicia estética consiste en ser blanca llama con la que *el Greco* diestramente logra dos objetivos: lazo de unión entre líneas y colores y símbolo apropiado de la Santa Virgen. Pero el pobre, anatómicamente, es un imposible. Sus patas traseras se flexionan en la misma dirección de las delanteras, mientras en la realidad los remos de atrás se pliegan de modo inverso a las manos. Con genial despreocupación, *el Greco* sólo se atiende a la armonía estética, alterando el objetivo cuando con fantasías alcanza la Belleza apetecida.

Otras veces, los defectos son, a mi juicio, no por el motivo apuntado, sino por falta de estudio del natural, sobre todo en cuanto a animales. Y aun me atrevería a asegurar que en aquella famosa alacena que en 1611 mostrara Domenico a Pacheco, donde guardaba esculturillas de barro, cera y yeso, trabajadas por sus manos para bocetos y modelos de ciertos cuadros suyos, no vió el suegro de Velázquez ningún esculpido animal al servicio de los citados fines. Contemplando el famoso caballo del «San Martín partiendo la capa con el pobre» (cuadro que de la misma sutil manera fué a engrosar, como el anterior,



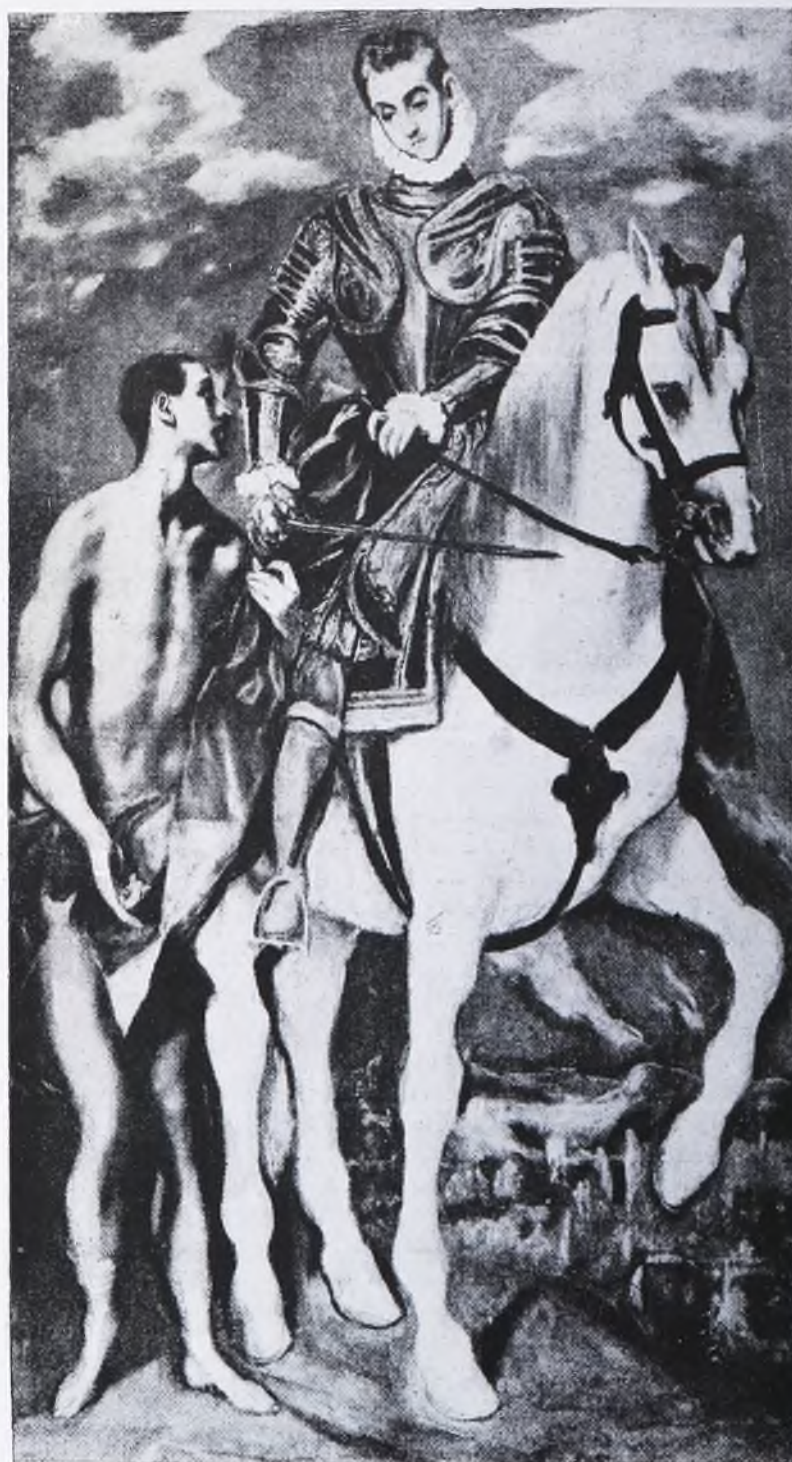
«El soplón entre un hombre y un mono»



«La Virgen con las Santas Inés y Marta»

la nombrada colección americana), salta a la vista el descuido con que *el Greco* trató tan noble bruto en su magnífica composición. Notemos en seguida la poca veracidad física: el dibujo de los miembros es falso e inseguro; el pecho, absurdo, y las orejas más semejan las de un mulo resabiado que las correspondientes a un fogoso corcel de un caballero. Pero un breve experimento óptico nos evidenciará lo más peregrino. Si se tapa verticalmente una mitad del cuadro, de manera que sólo se vean las patas delanteras del caballo, éste se halla en marcha y a buen paso; tapad ahora esta mitad, descubriendo la otra, y lo que queda del animal está en completo reposo. Esa conjunción fantástica es, casi seguramente, inverosímil. No hay caballo que esté la mitad brioso, la mitad parado. A quien contempla a este bruto le invade una sensación de inestabilidad y desequilibrio. ¿La quiso lograr *el Greco* precisamente para contraste con la serenidad maravillosa del Santo y el pobre, fundidos por la caridad que un acero separa y enlaza? ¿O se debió meramente a aquella falta de estudio de que hablaba más arriba?

Me inclino por esta última causa, aunque no abandonando la sugestión de la primera. Pero lo cierto es que todos los ani-



«San Martín partiendo su capa»

males de *el Greco* adolecen de semejantes fantasías. Dígalo, si no, aquel «monstruoso caballo, funesto don hecho a la casta Minerva», corveteando hacia la pseudo-Troya, o sea, Toledo, en el originalísimo «Laocoonte» (museo de Belgrado); o el que cruza, en lejanía, en la «Crucifixión» (colección Zuloaga, en Zumaya); y algunos otros, corderos y palomas, escapados a nuestra redada y perdidos en copias y réplicas de ese gran pintor de las repeticiones. Y paremos de contar. Porque en toda la obra original no encontraremos quizá más animales... Lo cual reaviva el problema: ¿por qué apenas los pintó *el Greco*? Y añadido, tras el breve bosquejo precedente: ¿por qué los que pintó los hizo, realista y anatómicamente, tan mal?

Creo contestar ambas preguntas con estas verdades: porque *el Greco* fué «pintor de almas», y siéndolo, fué el más grande sintetizador y sublimador del espíritu en la Pintura. No soy, ni mucho menos, el primero en sentar tales afirmaciones. Desde Rusiñol para acá, los más destacados «grequistas» han considerado a Domenico como artista espiritual, místico, psicológico, y es su gran biógrafo M. B. Cossío quien acertadamente le llama «pintor de almas». Pero le aplica tal calificativo sólo en cuanto a retratista. (Continúa en la página 88)



SANTO DOMINGO DE GUZMAN O CINCO SIGLOS DE ESCULTURA ITALIANA

Por G. B. RICCI

Con un milagro lleno de ternura e intenso sabor evangélico anúnciase la primera aparición de Santo Domingo de Guzmán en Bolonia, allá por el año 1218.

En el modesto convento de «La Mascarella» los dominicos, recién establecidos, no tienen qué comer. Rezan entonces al Santo Patriarca, y los mismos ángeles llevan pan en abundancia a las pobres mesas del refectorio reciente. Aun consérvanse en la pequeña iglesia de Santa María de la Purificación y Santo Domingo de «La Mascarella» las tablas de la mesa milagrosa.

Así se manifestó primeramente en la antigua y gloriosa ciudad, activísimo hervidero a la sazón de la gran civilización europea, el Patriarca castellano.

Pronto estableció su residencia en «San Niccoló della Vigne», un convento suburbano fundado sobre el solar de un antiguo cementerio, en el lugar donde está la iglesia de Santo Domingo. Allí celebró los dos primeros capítulos generales de su Orden, en 1220 y en 1221, y allá murió a 6 de agosto de 1221, a los cincuenta y un años de edad.

Tuvo la iglesia muchas vicisitudes y reformas a través de los siglos hasta llegar a nuestros días, dieciochesca en su interior y románica en la fachada. Pero lo más importante de ella, y un caso único en la historia del arte y en la hagiografía, es el arca del santo.

Entre 1265 y 1267, Nicola Pisano, el gran renovador de la escultura italiana, crea un arca decorada íntegramente de bajorrelieves, al estilo de un sarcófago clásico. La faja trasera, y en parte las laterales, fueron obra de un discípulo de Nicola, fray Guglielmo dell'Agne o da Pisa.

Las escenas de la faja delantera, bien visibles en la fotografía, representan dos famosos milagros del Santo, en los que se inspiró también, entre otros artistas, Pedro Berruguete: la resurrección de Napoleone Orsini, muerto a consecuencia de una caída del caballo, y el milagro del libro sagrado, que las llamas rechazan frente al asombro de los herejes albigenses. A los lados, Nicola y fray Guglielmo colaboraron, según parece, en la creación de varias escenas: el milagro del pan de los ángeles, la aparición de los Santos Pedro y Pablo a Santo Domingo, las aprobaciones de la Orden dominicana por Inocencio III y Honorio III. En las cuatro esquinas, otros tantos doctores de la Iglesia en altorrelieve. En el medio de las escenas frontales, una típica Virgen de estilo francopisano, de gracia algo amanerada en el ademán, en notable contraste con la clásica caída de sus ropajes.

Quizá el estilo de Nicola está aquí un poco falto de ese ritmo majestuoso que admiramos en los púlpitos de Pisa y Siena. Las escenas de los milagros, cuyos momentos sucesivos no se separan, sino que se desarrollan en un mismo cuadro, mantienen una alineación de las figuras de segundo término, mientras se descomponen en las líneas rotas de los grupos de primer plano, de vida dramática movida. Llenos de sugerencias clásicas

y paleocristianas son las tres figuras de herejes, ataviados con clámides griegas y tocados con gorros frigios, en la escena de la prueba del fuego.

Siguiendo en parte la parábola de ciertas corrientes artísticas italianas del siglo XIII, y más aún del XIV, la solemnidad clásica y románica de Nicola pierde su vigor y su masculinidad para caer en un gracioso decorativismo de orfebrería, de sabor gótico, en la obra de fray Guglielmo. Representa éste unasescenas de la vida del bienaventurado Reginaldo de Orleáns, un dominico a quien la Virgen vuelve milagrosamente la salud.

De todas maneras, el conjunto del arca, prescindiendo de todas las obras posteriores, ya aparecía como uno de los monumentos funerarios más dignos de su época, en su libre interpretación de los valores clásicos. Es muy posible que en medio de las tristes andanzas del destierro, la vista del solemne sarcófago en la soledad recoleta de la iglesia dominica sugiriera a Dante alguna modulación de su admirable canto XII del «Paradiso» —canto primaveral a España— en honor del «Santo atleta».

A lo largo de los siglos pasaron por Bolonia otros gloriosos maestros del arte de la escultura; descuella, águila entre todos, Iacopo della Quercia, de Siena, quien dejó en la Basílica de San Petronio su huella leonina, anticipación, revelación y decisiva inspiración para Miguel Angel en vísperas de acometer el gran trabajo de la Capilla Sixtina.

Por fin, al cumplirse los dos siglos del Arca, durante ese siglo XV, que es uno de los más prodigiosos del Arte italiano, se pensó en rematarla.

Niccoló d'Antonio da Bari, entre 1469 y 1473, labró la gran tapa del arca, curioso conjunto, lleno de gracia y armonía, de decorativismo gótico, elegancias renacentistas y dramatismo borgoñón. Es una especie de tejado decorado con escamas; por encima, una especie de arquitrabe, sobre el cual se apoyan dos volutas muy decoradas, las cuales, juntándose en la parte superior, sostienen un fuste de candelabro de estilo lombardesco (algo así como un «manuelino» italiano, pero de fondo renacentista). Los ornamentos, como se puede apreciar en la fotografía, son muy complicados. Dos guirnalda de frutos, unos ángeles y querubines y una pequeña corte: los cuatro evangelistas en ricos ropajes orientales, unos Santos, un Cristo muerto en el sepulcro. Arriba del todo, de pie sobre la bola del mundo, una admirable figura del Eterno Padre.

La cubierta fué sobrepuesta al Arca el 15 de julio de 1473; le faltaban unas pocas estatuas, y Niccoló dell'Arca murió en marzo de 1494, dejando todavía algo que hacer en su obra maestra, que le dió la gloria y el apellido.

Sabida es, especialmente después del definitivo estudio del doctor Gnudi, la importancia de Niccoló dell'Arca en la Historia del Arte, pues representa, en la Italia del Norte, la corriente tradicional de la gran escultura borgoñona, con todo su intenso dramatismo. Valga la impresionante seme-

janza estilística de la figura del Padre Eterno con la de Moisés del «Puits de Moise» en la Cartuja de Champmol de Dijon, obra maestra del famoso Claus Sluter. El gusto borgoñón del arte de Niccolò adviértese aún más en el busto de barro cocido, policromado, de Santo Domingo (en la sacristía de la iglesia boloñesa), de claro parentesco estilístico con ciertas obras de Jean de Juny, Juan de Juni; véase la tempestuosa «Pietà» de Santa María della Vita de Bolonia, del mismo Niccolò. Sin embargo, Niccolò no puede menos de recibir los influjos florentinos, siendo aún reciente la muerte de Donatello, y mientras trabajan artistas como Verrocchio, Pollaiuolo, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Giuliano da Sangallo. Así es que los motivos decorativos —los querubines y los ángeles, especialmente el portacirio de la izquierda— acusan un franco influjo florentino; un influjo de suave elegancia a lo Desiderio de Settignano y a lo Mino da Fiesole.

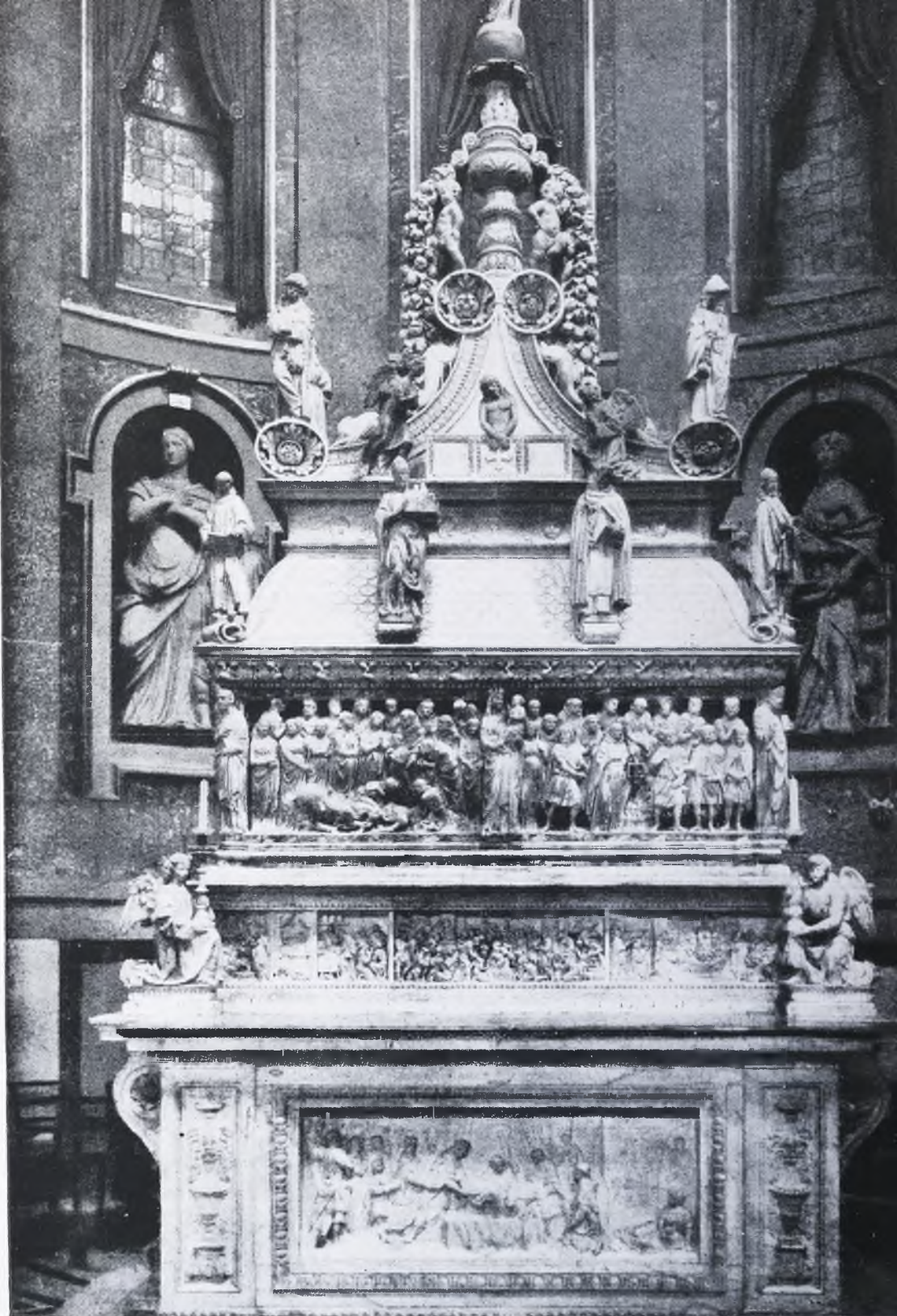
El mismo año de la muerte de Niccolò llega a Bolonia, huyendo de Florencia, un joven de diecinueve años, Michelangelo Buonarroti, cuya estancia en la ciudad deja huellas inmortales en el Arca. Pertenecen a su obra juvenil las estatuas de San Próculo, de San Petronio, protector de Bolonia (el segundo desde la izquierda en la fotografía), y el ángel portacirio de la derecha.

Ya se vislumbra, especialmente en el ceño del atlético portacirio, el futuro creador del David de los Esclavos y de las Alegorías sepulcrales de San Lorenzo. Miguel Angel, como nadie, sabe recoger la austera herencia de Iacopo della Quercia, cuyos tipos varoniles, de heroico porte, trata repetir en el ángel portacirio.

Mirando al blanco conjunto del Arca, de reflejos marfileños, casi cuerpo vivo y hormigueante entre las luces tamizadas de la gran capilla barroca que la encierra, separa un poco a poco en tan gran contraste entre siglos, escuelas, tendencias, influjos e inspiraciones. Observando mejor, no es difícil darse cuenta del más alto diapasón, que diríamos, de este contraste: el contraste entre los dos portacirios. Es el contraste de siglos entre la gracia elegante y decorativa de significación gótica y caligráfica y la tendencia plástica, que es el verdadero Renacimiento. Contraste que pudo llamarse Simone Martini- Giotto, Ghiberti-Iacopo della Quercia, Benozzo Gozzoli-Masaccio, Siena-Firenze. Contraste que para Miguel Angel pudo ser tragedia, fué para Niccolò dell'Arca equilibrio elegante y feliz.

Estas y otras sugerencias nos causa la vista del Sepulcro del gran Patriarca español. Pero aun no ha terminado la reseña.

Apóyase al Arca un altar marmóreo. La sensibilidad arquitectónica y detallista a la vez de los italianos hizo que otro notabilísimo escultor, Alfonso Lombardi de Ferrara, vigoroso recogedor de buenos influjos renacentistas, decorase la grada a la espalda del altar. Las cuatro pequeñas escenas entre los dos portacirios son un alarde de gracia pictórica y de elegancia renacentista. Los argumentos son de delicada inspiración: el Nacimiento de Santo Domingo; el Santo, niño



todavía, acostándose sobre el pavimento; el Santo repartiendo entre los pobres el dinero recaudado de la venta de sus libros; en el centro, una escenografía, muy poblada y acompañada, «Adoración de los Reyes».

Y, por fin, el frontis del altar, dibujado por Carlos Bianconi, de Bolonia, y labrado en Parma por Giuseppe Boni entre 1766 y 1770; cinco siglos justos después de Nicola Pisano y tres después de Niccolò dell'Arca.

Este cuadro, de académica escenografía (el academismo se hace la ilusión de poder superar dos siglos de barroquismo pictórico: en la Corte de Madrid se considera a Mengs como superior a Tiepolo), representa «el entierro de Santo Domingo»; con éste ciérrase la historia de la obra glorificadora, por la escultura italiana, del gran Santo español.

El arte del siglo XIX, definitivamente encaminada por otros derroteros, ya no hubiese podido añadir nada más.

EÇA DE QUEIROZ Y LAS REVISTAS LITERARIAS

Por JUAN SAMPELAYO

En el panorama de la literatura de los tiempos contemporáneos será sin duda en extremo difícil —bien puede decirse que casi imposible— el encontrar un hombre entregado a lo literario con más pasión por las nobles tareas de las letras que José María Eça de Queiroz, de quien un día de noviembre —el 25— se han cumplido cien años de su nacimiento en la Povoa do Varzim.

Desde los días de las tertulias coimbrasas, en las que Antero de Quental ponía fuego en las discusiones y los del Cenáculo lisboeta hasta su muerte en Neuilly cuando también lo hace el siglo XIX, no hay nada en la corta vida del gran escritor que no esté por entero absorbido y entregado a lo literario.

Soñó siempre José María Eça de Queiroz con fundar revistas, con crear órganos de cultura, que llevasen por todos los caminos del mundo la presencia de su Portugal. Y en ese anhelo, en esa necesidad de decir a Europa y a América lo que era su Patria, se juntan de vivo modo, de manera entusiástica, su patriotismo sin alborotos y su pasión literaria, que le hizo vivir siempre soñando con revistas.

En la universitaria Coimbra, la que riega el Mondego, aquella donde el rey don Diniz descansara siglos atrás de graves tareas del Estado, es donde sueña el mozo con la primera revista. El sueño de la revista, como el amor soñado con la divina Gabriela, fué eso tan sólo. Puro sueño. Y al igual que la bella bailarina no fué suya, tampoco vió surgir a la luz *O Pensamento*, que tal era el título pensado para la revista.

Muchas horas de tertulia en casa de las hermanas Camélias, con buen vino por delante, se consumieron en pensar en ella. El recuerdo de *O Pensamento* queda en *La Capital*, y allí es donde el soñador y poeta Arturo nos habla de esta gran creación.

As Farpas, que hay que unirla fuertemente a su vida y a la de su gran íntimo Ramalho Ortigão, es la revista creada que goza de una mediana vida y en la que se logra en su contenido una obra de singular belleza y gran interés. En las páginas de *As Farpas* dejó José María Eça de Queiroz muy bellas muestras de la grandeza de su pluma, de su fino humorismo. Un ensayo merece por sí sola la colección de *As Farpas*, un ensayo o de varios más, las cosas que en ella quedaron debidas a la pluma de Eça, y una detenida revisión las de los demás colaboradores. Aquéllas, salvo algunas que se recogieron en libros de crónicas y artículos, están demasiado perdidas para el lector extranjero, para el lector que esté lejos de una biblioteca portuguesa en donde se guarde con singular cuidado la colección de *As Farpas*.

Para hablar de ellas y del dinero «farpiano» es preciso tener por delante mucho papel para contar cosas.



Eça de Queiroz y Ramalho Ortigão

Quede aquí, en este esbozo literario de Eça en torno a las revistas, la creación de una que tiene en su vida singular importancia. Y así dejemos pasar el tiempo para ir a París.

En París, y en los últimos años del siglo, Eça no sueña más que con Portugal. El que tacharon de antipatriota no piensa más que en la Patria. Piensa y además escribe ese gran poema portugués de *La Ciudad y las Sierras*.

Ya desde sus últimos días londinenses, Eça está pensando en otras revistas. En este sentido, escribe a todos sus amigos, y en particular a Oliveira Martins, a quien le habla de una revista, que será portavoz de Portugal en el mundo. Entrará en todas las Cancillerías, dice el novelista al historiador, será algo que hablará de nuestra grandeza, y el autor de *Los Maias*, no sólo se muestra atento a los problemas espirituales, sino que habla de números, de tantos por cientos, de comisiones, en torno a *La Revista de Portugal*, que tal es el título de ésta.

La Revista de Portugal, que nace durante su consulado en París, es, sin duda alguna, la más bella publicación lusitana de aquellos días, y en ella se encuentran los nombres más importantes de toda una época, no sólo en lo que a Portugal se refiere, sino en lo que atañe a toda Europa.

Como siempre ocurre, la economía mató a la revista, que dió ocasión a Eça para bellos artículos, para toda una serie de epístolas que forman, junto a las suyas, siempre maravillosas, algo de muy deliciosa lectura.

Ya casi al término de la vida, Eça, soñador eterno, vuelve a pensar en una nueva publicación.

Desde su tranquilo retiro de Neuilly sueña en *O Seral*. Tal será su título; sus colaboradores, los más ilustres; el primero entre los extranjeros será «un novelista nuevo: Rudyard Kipling», y la novedad máxima, dar a conocer a los portugueses el teosofismo.

Circunstancias variadas, incluido el gordo de Navidad de nuestra Lotería, mataron a la revista que soñó el autor de *El Primo Basilio*, antes de nacer. Unas cuantas cartas y una cubierta dibujada por el gran Columbano fueron lo único que quedó de ella.

En grandes trazos, esta es la vida de Eça en torno a las revistas literarias.

Un vivir que ya por sí solo requiere mayores y máximas noticias, sobre éstas que a lo largo de sus cincuenta y cinco años fueron el mayor afán y uno de los máximos amores de su noble vida. Aquella vida que, entregada por entero a lo literario, se acabó en Neuilly, una tarde de agosto, cuando el siglo estaba a punto de morir y el aire se llenaba de dulces cantos infantiles que pedían al Señor por el que se iba de la tierra.



Giorgio Francesco.—«La Anunciación»

LA ANUNCIACIÓN

DEL ANGEL A NUESTRA SEÑORA

LOPE DE VEGA

Pensando estaba María
en alta contemplación,
quién había de ser Madre
del Hijo eterno de Dios.

De los sagrados Profetas,
la soberana lección,
le había puesto el deseo
que el alma le suspendió.

Leyó que una Virgen santa,
y sin obra de varón,
un hijo concebiría,
siendo ella cristal; él, sol.

Felicísima doncella,
le dice llena de amor,
porque entonces no sabía
que por ella se escribió:

¡Quién tan venturosa fuera,
que por serviros a vos
mereciera ser esclava
de las que de vos lo son!

Desde aquí, Virgen hermosa,
adoro y respeto yo
aquel campo, que ha de dar
fruto de tal bendición.

Cuando esto dice la niña,
niña en los ojos de Dios,
que con el niño que espera
las tendrá para los dos.

Bate las alas un ángel
de la estera superior,
coronando al aire claro
de cándido resplandor.

En la humilde Nazaret
el alto vuelo paró,
donde ha de pararse el cielo,
y nueve meses su autor.

Tomó forma de un mancebo
más hermoso que Absalón,
ni era mucho, pues su dueño
verdadera la tomó.

Las rodillas por el suelo,
dijo que era embajador
de la paz, de Dios y el hombre.
con que Dios hombre quedó.

Más bendita fué María
y de más gracias y honor,
en creer, que en concebir
a Dios en esta ocasión.

Vos sois, divina Señora,
hermosa niña, vos sois
la que ha de ser de Dios Madre,
y criar al que os crió.

Vos sois la zarza divina,
que verde se conservó
entre las llamas de fuego,
y vos la vara de Arón.

Vos el arco de las paces
de más divino color,
que el cielo abraza esmaltado
de fé, esperanza y amor.

Vos el arca del diluvio,
vos la estrella de Jacob,
vos la paloma que trajo
nuevas del arco y del sol.

Vos la Virgen, cuya planta
ha de pisar al dragón
tirando de nuestras vidas,
desde que a Eva engañó.

Vos propiciatorio santo,
vos templo de Salomón,
a donde golpe de culpa
en ningún tiempo se oyó.

Vos limpia, Virgen hermosa,
desde vuestra Concepción,
que como le fué posible,
quien os hizo, os preservó.



Arbol en la montaña (Foto González Ubierna)

Baño el
Sol
Invernal





Vogue



Ningún deporte llega a la belleza de los que tienen por escenario la nieve. Ni siquiera la equitación, que es el que viene en segundo lugar, en cuanto a estética expresiva se refiere. Tal vez sea este el secreto de la gran preferencia que marcan por él las mujeres, pese a las precauciones que se les han aconsejado respecto a los cuidados que requiere el contacto del aire helado con la piel:

Las iniciadoras de este afán de deslizarse... sin caer fueron unas damas que patinaban sobre pistas heladas, muy bien envueltas en ropas absurdas: faldas muy largas, cuerpos recargados de adornos, y, abrigando el cráneo, enormes tenderetes con pájaros y plumas. Naturalmente, en aquella época, «escurrirse» era mucho más peligroso, aunque no se pudiese enseñar, en el peor de los casos, más que algunos centímetros de tobillo.



SALAMANCA SIN ESTUDIANTES



La torre de la Catedral es atalaya desde donde se divisa la ciudad parda y blanca con leve rubor de los tejados y el cristal transparente de su cielo limpio de humos fabriles y ahito de llanuras.

El campanero, hombre robusto de unos cuarenta años, toca las campanas de la torre filigranada que llenan de sonos metálicos a la ciudad, y por la amplia puerta de la iglesia los canónigos —libro de rezos bajo el brazo— entran a cantar Vísperas y Completas en la tarde sin ruidos y sin preocupaciones.

Por el puente romano pasa una carreta chirriando, y en el río el agua transparente, apaciguada, tranquila, espeja a lavanderas que llenan el aire de voces y canciones que se duermen en el remanso de paz de la ciudad o quedan prendidas, como alegres jirones, en las ramas de los chopos.

Bajo los arcos del puente juegan los golflillos del Arrabal y una manada de patos rompe la superficie verde del valle con las motas limpias de su albo plumaje. *El puente viejo* llaman los indígenas a este puente que hicieron los romanos para que fuera testigo de las primeras andanzas del Lazarillo de Tormes que hace poco un grupo de muchachos jóvenes quisieron traer al mundo nuevamente encarnado en una revista que murió al poco tiempo por falta de espacio vital para cometer sus diabluras.

Cien metros río arriba, otro puente moderno, con líneas estilizadas, refleja sus arcos en el remanso del agua, y por él pasan los coches de línea repletos de viajeros y de alforjas multicolores con aromas de pueblo que del campo charro llegan a la ciudad para poetizar sus rúas y avenidas, sus jardines soleados y sus torres con veletas juguetonas y alocadas.

Entre los dos puentes hay dos molinos que nunca muelen, y por un camino de herradura bajan los carros en busca de la arena, que en unión del cemento sirve para la construcción de los modernos edificios que, poco a poco, van dando a Salamanca aire de mujer remozada, acicalada y pinturera, haciéndole perder el encanto de ciudad muerta con sus calles silenciosas y estrechas de tonos gris y oscuro.

Cuando hemos pasado por el puente y nos introducimos en la ciudad por la calle de San Pablo arriba, ya los coches de línea dejaron su carga en cualquier recatada plazoleta llena de gente remudada y vestida a la rural usanza o a la más antigua tradición. Estas plazas tienen siempre algo de dramático. Del pueblo se llegan los charros para ver al pariente que agoniza en el hospital o para asistir al acto inefable del que va a contraer matrimonio. En estos coches llegan también los quintos a incorporarse a la «Caja», acompañados de unos señores especialmente gordos, que suelen ser los secretarios de los Ayuntamientos y por otros más delgados, generalmente, que indudablemente son los alcaldes, que hicieron un alto en





las faenas del campo para cumplir con una costumbre que data de antiguo cuando en el borriquillo, desde los más apartados rincones, tenían que ir a la capital, a sortearse, los reclutas de toda la provincia.

Desparramados por la ciudad, estos viajeros le dan a Salamanca aspecto de cabeza de partido a donde acuden los aldeanos a consultar con abogados o a pedir una recomendación para el hijo que ha solicitado tal o cual plaza.

Es Salamanca, en estas fechas de vacaciones estivales, un pueblo encantador. Por calles solitarias vamos a la Plaza Mayor, desierta en las primeras horas del día. La Plaza Mayor de Salamanca es distinta a todas las demás Plazas Mayores de España. En todas las capitales se ha relegado a esta plaza a servicios secundarios y hay algunas que ni las tienen siquiera; pero Salamanca tiene una plaza a donde acuden todos los habitantes de la capital a dar el cotidiano paseo. Por las mañanas es tránsito forzoso para la mayoría de los estudiantes que cursan sus estudios en la Universidad y al salir de clase no hay uno solo que deje de pasar por ella y dar unas cuantas vueltas, charlando con los compañeros de cualquier incidencia amorosa o tratando de resolver algún problema difícil. A las once son los señoritos los que dan el paseo antes de meterse en el bar para tomar el vermut y por las tardes son los soldados y criadas que, con cualquier disculpa, salen a la calle para dar unas vueltas con el novio del pueblo, que está cumpliendo el servicio.

A las nueve de la noche, la Plaza Mayor rebosa de público de todas clases sociales, que en ella encuentra distracción y

alivio del diario y penoso ajeteo. Los estudiantes son la nota alegre y bullanguera de este paseo; los estudiantes son el alma de Salamanca. Por eso ahora, Salamanca, no tiene alma; está muerta. Marcharon un día a su pueblo los estudiantes con sobresalientes y suspensos y Salamanca llora su ausencia.

Lloran todas las tardes las campanas de la Catedral y el campanero añora la visión de la calle de la Rúa, llena de caras alegres y risas frescas. La Catedral está solitaria, exenta de curiosos, y la Universidad «triste y sola», como decía el cantar.

Por la puerta semiabierta nos decidimos a entrar. El portero sale a nuestro paso para preguntarnos qué deseamos.

Hay en su hablar un sordo rumor que nos devuelve el eco de los claustros desiertos.

—No merece la pena ver esto. Falta lo principal: ellos, los estudiantes; son los que alegran esta casona, son su alma.

Sus palabras añoran los días de trabajo, de caras conocidas y risueñas, de regañinas y de guiños picarescos.

Salimos de nuevo a la calle. Hace calor. Ni una sola sombra rompe el color del asfalto. El reloj de la Plaza Mayor da una campanada: la una.

No hay una sola ventana abierta en la manzana de casas que está frente a nuestra habitación.

Por la tarde las campanas de la Catedral tocan a Vísperas.

En el aire, prendida en las veletas juguetonas y alocadas, el alma de Salamanca otea el horizonte para ver llegar a los estudiantes que, alegremente, dejaron la ciudad llevando su carga de sobresalientes o suspensos.



SALA ESQUIVEL

Por TRISTAN YUSTE

En lugar de repetir rutinariamente «Quien no ha visto Sevilla, no ha visto maravilla», sería más propio consignar que quien no estuvo en Sevilla no ha podido contemplar esas tantas e innumerables cosas citadas en los ochocientos cincuenta y ocho relatos que registra Foulché-Delbosc en su *Biografía de viajes por España y Portugal*. Para mí, como para muchos otros viajeros que la han visitado antes que yo, esta ciudad, más que un pueblo uniforme de ambiente característico y único, al estilo de Córdoba, Avila, Granada o Pamplona, es un montón de cosas interesantes y estupendas, del cual cada uno saca y salva lo que supone mejor y de más mérito. En mi presente caso, nombrar la noble y muy leal capital del «No me ha dejado» es rememorar la voluptuosidad y el sensualismo enervante de los aposentos moros del Alcázar; la elegante y celeste silueta del árbol de la jacaranda recortándose sobre el bastión violeta y plomizo de la catedral, continuado en el telar pluvioso de un cielo primaveral y violento; la avenida de las palmeras junto al río, recorrida una tarde de ensueño y de gloria, y la sala romántica e isabelina de Antonio María Esquivel en el Museo de Bellas Artes, la cual es una magnífica donación hecha por Siravegne a la Academia de Santa Isabel de Hungría.

Puesto que exceptuando Ricardo Ford, Dembrowski y Borrow, excelentes observadores del carácter y de las costumbres hispanas, todos los demás pasajeros, como Gautier, Mérimée, Dumas y Maclair, entre muchos otros, van cayendo uno tras otro en la referencia de los cuadros sevillanos de Murillo el innumerable, Zurbarán y Valdés Leal el de los motivos horrendos. Yo creo, pues, que me toca a mí, viajero también en esta capital andaluza, hablaros de Esquivel, el artista y literato sevillano que un día intentara suicidarse en las aguas turbias del Guadalquivir y otro escribiera sobre el ubetense Elbo

en términos que lo convierten en precursor del impresionismo francés.

Antonio María Esquivel, según Laínez Alcalá, significa la fuerza viva, pletórica de posibilidades, que se opone a ese romanticismo frío y académico tiránicamente intelectual, diría el marqués de Lozoya, de los Madrazo y Ribera, que, tras de nacer en Roma en el año de gracia de 1815 de padres amigos y afines en temperamentos y gustos estéticos, ejercen, en particular el primero, una indiscutible autoridad sobre las Artes y monopolizan la gloria que éstas proporcionan. Federico Madrazo y Carlos Luis Ribera son pintores de salón, refinados y elegantes, que realizan su labor con esmero y delicadeza; en cambio Esquivel, con Elbo, Alenza, el Panadero y otros más, son artistas que recogen el plástico romanticismo de sus lienzos, de las escenas vividas en la calle, de la ardiente levadura de las gentes del pueblo, aprovechando los efectos pictóricos y coloristas de sus goces y costumbres. La buena calidad de las *Escenas andaluzas*, de Antonio María Esquivel, en las que late la calentura del «mal del siglo», de ese siglo décimonono y enrevesado, es, quizá, la causa de que se vendieran tan fácilmente, tanto en España como en el Extranjero. Pero ni estas obras suyas, ni las que son abierta imitación de Murillo, ni esa su accidentada vida de soldado voluntario, pobre, ciego, suicida, enriquecido y famoso, defensor de sus compañeros sevillanos y literato, descrita por Ossorio, Vegue y Sánchez Cantón, no nos debe interesar tanto como la sorprendente vitalidad y realismo de sus retratos, en los que casi siempre logra enormes efectos, con una sobriedad de medios asombrosa.

Aquí, en estas dos salas del museo sevillano de Bellas Artes con cuadros únicamente suyos, me pregunto en el acto: ¿Cuál es el secreto de Esquivel? Porque Esquivel ha de poseer un secreto, que yo titulo de maravilloso, para conseguir que las más mínimas características de la idiosincrasia de sus modelos adquiera un rasgo corporal en el lienzo, un rasgo sólo, sólo uno, pero marcadísimo, gracias a un dibujo muy puro y a ese admirable colorido, que es el ideal de la escuela sevillana. ¿Secreto? ¡Pero si no hay ningún secreto! Desde que nuestro artista, número de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando y ex catedrático de Anatomía, escribiese su *Tratado de Anatomía Pictórica*, para uso de pintores y escultores, ya todos sabemos a qué atenernos. Anto-

nio María Esquivel, igual que Tiziano o que Leonardo de Vinci, sigue la trayectoria de los fisiognomistas, tratando de sacar partido a la Anatomía, a una Anatomía topográfica, sin olvidarse nunca de las pasiones que estimulan los nervios y se manifiestan en las contracciones musculares, las cuales expresan gráficamente el temperamento y el estado de ánimo de los sujetos. Siendo esto así, se puede asegurar, a la recíproca, que todos los retratos de Esquivel pueden servir de ejemplo clarísimo para el estudio de *La expresión del rostro*, de Langle, si bien hay que tener en cuenta el carácter adulator y cortesano de los retratistas, aunque Esquivel nunca llegara a los extremos de Vicente López, que todo lo ocultaba bajo una diestra capa de taimado «buen gusto».

En estas dos salas esquivelinas del museo sevillano encuentro más cuadros que en Madrid, contando las colecciones de los museos de Arte Moderno y Romántico. Su número exacto es de sesenta, o sea, como dice su donador Siravegne, «la vida de un cristiano» se conoce por lo mucho que su adquisición ha hecho penar a este inteligente de la buena pintura y de todas las demás Bellas Artes.

Recorro las dos salas en compañía de Joaquín Romero Murube y del pintor Alfonso Grosso, director del museo, y lo primero que me llama la atención es el retrato del aldeano Juan Perea, natural y vecino de Antequera, el cual dedica su vieja estampa de cristiano astuto y hacendado «a sus hijos, invitándoles a que sigan las huellas de su constante laboriosidad y honradez», según reza un tejuelo que hay en la parte superior derecha del cuadro. A continuación admiro las



interesantes figuras de un magnífico general, de rostro encendido y semejante al de algún tipo dickeniano, la de Andrés Mellado, «poeta y escritor», la de un jovencuelo de tísico aspecto, que Grosso me descubre como la del lacrimoso autor de «Graziella», y la de un hombre con labios sensuales y gesto embrutecido. En las salas se hallan también unos cuadritos, de ellos opina Murube que pudieran pasar por actuales en otras circunstancias un dibujo de la familia de Esquivel, un Cristo crucificado, «La mujer de Putifar y el casto José» y «Susana, sorprendida por los doctores».

La visita concluye cuando me indica Grosso que aún faltan dos retratos realizados por él representando al matrimonio Siravegne, el cual, con los cuadros, donara también todo el mobiliario de estas dos salas, cuyo valor global está consignado en un millón de pesetas.

—¡Que muchos españoles hagan estas obras de entusiasmo y desprendimiento artístico, y muchos museos de España serían otra cosa!—coinciden Romero Murube y Alfonso Grosso.

Ya en Madrid me habla Siravegne de estas y otras cosas más curiosas aún:

—Para que vea usted, todo en este mundo es según se mire. A unos les ha parecido bien este rasgo mío, que nunca ha sido realizado con afán de vanagloria, sino más bien para satisfacer una antiquísima obsesión mía. Yo creo que cada uno se puede gastar el dinero en lo que le plazca. ¿No?

—En efecto.

—Pues entonces, ¿por qué hay por ahí gente que se preocupa por lo que le podido o no hacer?

—¿Y qué le dicen?

—Pues me dicen: «¿Por qué has regalado eso? A lo mejor te pesa».

—¿Por qué?

—Eso mismo les pregunté yo; ¿y sabe usted lo que respondieron?

—No.

—«¡Como el mundo da tantas vueltas! ¡Quién sabe! ¿Qué le parece?

—¿Y a usted?

—¿Quién lo va a saber mejor que yo? Desde hace veinticinco años, hasta el verano del 1941, en que entregué los cuadros, mi única preocupación era coleccionar esquivelas para un día enviarlos al museo de Sevilla. Durante ese espacio de tiempo he atravesado épocas malísimas y he tenido compra-



dores muy buenos, pero nunca, nunca, he vendido un esquivel. Comprar, sí, todos los que podía, no como un potentado, pagando lo que quisieran pedirme, sino dejando en tres lo que se me ofreciera por diez. Cuando uno posee un cuadro, el que más y el que menos se figura que tiene un Goya o un Murillo y pide el oro y el moro. Por eso comprar cuadros es difícilísimo. Yo adquirí mi colección recorriendo toda España y parte del Extranjero. Ahora mis cuadros descansan en el museo de Sevilla de su vida desconocida y errabunda y yo tengo que estar muy agradecido al Patronato que lo dirige, por el cariño y cuidado con que tratan a mis esquivelas. ¡Y lo que le digo! Más cariño se le tiene a un cuadro si éste se adquiere a fuerza de paciencia y de años o de muchas horas de conversación y raros cambalaches. ¡Créame, porque sel o digo yo! Pagar un cuadro por lo (Continúa en la pág. 88)



Quillard. - El injerto





Vogue





«ILUSTRACION ARTISTICA». Enero, 1882



Una escena de Carnaval (copia de una acuarela de J. Llobera, dibujo del mismo)

VIEJOS CUADROS

Por ESPERANZA RUIZ CRESPO

Salvo en los cuadros de Picasso —dicho sea con todos los respetos a su arte genial— y en ciertas sinfonías innovadoras, no se ha justificado nunca que sea absolutamente precisa una explicación, o al menos una interpretación de las creaciones artísticas.

Es cierto que los eruditos, los graves críticos y otros varios seres que bullen y fallan en los pleitos intelectuales —pleitos que siempre tienen demasiados folios y considerandos— suelen lucir sus valiosos conocimientos opinando, *a posteriori*, sobre las intenciones del artista creador, aunque de tener aquellos voz de ultratumba, la controversia sería deliciosa.

Pero no se trata ahora de analizar las grandes obras cuya contemplación suele hacer enmudecer como supremo homenaje del alma conmovida, y que, generalmente, hablan dentro de cada corazón con un indescifrable lenguaje. Vamos, sencillamente, a repasar algunos viejos cuadros que se comentaban —y explicaban— en las páginas de *La Ilustración Artística*, revista de gran decoro y muchísima seriedad, allá por el año 1882. A simple vista, parecen lienzos asequibles a cualquier inteligencia mediana, pero...

Es muy difícil entender ese prurito, esa auténtica manía de describir el asunto de un cuadro hoy que tanto se estima y se valora la pintura sin asunto.



Una senda en el hielo,
por Hans Dahl



¡Abandonada!
de J. R. Wehle



Días felices, por D. Knowles



UNA ESCENA DE CARNAVAL

Las fiestas de Carnaval se remontan a las épocas prehistóricas. En todos tiempos, por lo visto, han gustado los hombres de hacer el loco, es decir, de mostrarse tales como realmente son. Durante sesenta y dos días al año, los diplomáticos permanecen graves; las damas, recatadas; los jóvenes, atentos; las niñas, melindrosas; los papás, severos; y las mamás, desconfiadas. Pero llegan los tres días de Carnaval, y con ellos la tregua de toda conveniencia durante setenta y dos horas. Así, el hombre más sensato se viste el primer pingo que halla a mano, y gracias a dejar de tener su apariencia propia, se permite obrar como quien no es, o mejor dicho, como quien es cuando no echa un barniz de conveniencia sobre sus impulsos naturales.

Naturalmente, la turba desenfadada se desborda con preferencia en los paseos, y el autor del cuadro se ha propuesto, sin duda, dar una idea del Prado de Madrid durante los días carnavalescos.

UNA SENDA EN EL HIELO

Cuando se tienen muy pocos años, el termómetro marca siempre un mismo grado.

La escena que representa nuestro grabado es una prueba de ello, ¡facilísima de testificar. El hielo ha puesto intransitable una comarca... Pues he ahí una brigada de muchachas que han convertido la peligrosa senda en un verdadero *skating ring*. ¡ Con qué infantil alegría las precede la más osada!... ¡ Con cuánta naturalidad la pide un punto de apoyo su más próxima compañera! ¡ Cuán bien retratan el rostro y actitud de la tercera el miedo cerval de que se halla poseída por el momento!...

¡ ABANDONADA !

La Naturaleza se desprende de sus galas; el cielo es triste; el paisaje es tan triste como el cielo...

Una mujer sola, completamente sola, ruega a Dios por su esposo, indudablemente por su esposo. Solamente así se explica este cuadro.

¡ Ni siquiera tiene un hijo que la acompañe en su piadosa excursión!

Está realmente abandonada... ¡ Abandonada hasta de la esperanza!



Un palco en los toros, por Llobera



¡ Diez minutos de parada!

DIAS FELICES

En este cuadro todo es apacible, tranquilo, risueño. El agua apenas se agita; el sol brilla sin nubes; las flores se vienen a la mano sin esfuerzo alguno; la barca se desliza tan suave, que sus tripulantes apenas se perciben de su movimiento. Tres mujeres, tres niñas surcan ese lago, que puede ser emblema de la vida. Su rostro virginal respira inocencia y dulzura; no hay en sus bellos ojos la menor expresión de un deseo vehemente; todavía el mundo no ha hablado a su oído ese lenguaje intoxicado que primero estraga y en seguida mata. ¡ Dichosas niñas si el viaje de la vida se hiciera siempre por lagos tan serenos!... Desgraciadamente, lo común es que el lago se convierta en mar tempestuoso, y lo primero que naufraga en él son las ilusiones de otros días.

UN PALCO EN LOS TOROS

Las jóvenes que lo han tomado por pretexto para lucir sus galas y su hermosura verdaderamente españolas no parecen apasionarse gran cosa por la lidia. Tanto mejor para ellas... La juventud y la belleza están fuera de su lugar en un circo taurino; únicamente en la corrompida Roma pagana se comprende que las vestales ocupasen un palco de preferencia en los palcos de las ensangrentadas arenas.

¡ DIEZ MINUTOS DE PARADA!

Estamos en el siglo del vapor. El tiempo es oro, y los trenes de ferrocarril están encargados de acostumbrar a la presente generación en la práctica de esa máxima inglesa. La electricidad completa la educación del movimiento allá para el siglo que viene. A mayor prisa correspondería mayor actividad y más orden; sin embargo, lo común es que se produzca mayor confusión y desbarajuste. Buen ejemplo es de ello la llegada de un tren a la estación donde debe servirse la comida a los pasajeros; unos comen poco, otros comen nada, y generalmente, en medio del común desconcierto, queda el campo por el más osado, amén de lo que se rompe, se tira o se mancha. Presenciando una de estas escenas, que nuestro grabado reproduce, se viene a una idea bastante aproximada de la irrupción de los bárbaros.



La lección de baile, por Emilio L. Adam



El fin de un amor vendido, por Bodenhausen

LA LECCION DE BAILE

La danza no ha sido siempre, como en nuestros días, una manera de echar los bofes a compás o un pretexto para abrazar a las muchachas en las barbas de su madre. A principios del siglo que corre era el baile cosa ceremoniosa y grave, tan ajustada a reglas, que la menor falta cometida hubiera dado mucho que criticar tocante a la educación de una damisela. Así se comprende la gravedad del profesor de nuestro cuadro y la importancia que da al ejercicio de su cargo.

EL FIN DE UN AMOR VENDIDO

La desdichada amó a un hombre. le amó con delirio, con una de esas pasiones funestas que rara vez conducen a la felicidad.

El miserable lo olvidó todo: deberes, juramentos, el nombre de Dios, que salió infinitas veces de sus impuros labios. Y la pobre mujer, engañada, vendida, manchado su cuerpo y manchada su alma, apeló a la muerte. que extingue el dolor, que extingue el remordimiento.

¡ Un crimen para borrar una falta! El autor de este cuadro ha embellecido a la suicida cuanto le ha sido dable; no ella, la Naturaleza que la rodea es la que nos revela el estado de ánimo de la joven antes de poner en ejecución su fatal proyecto.

LA ESCUELA NACIONAL DE



Vitrina con encuadernaciones realizadas por los alumnos de la Escuela

La fotografía es vista con este original concepto en la Escuela Nacional de Artes Gráficas

Una de las instalaciones de heliograbado que figura en la Exposición



ARTES GRÁFICAS

Por CECILIO BARBERAN

RECUERDO DE UNA ALTA HISTORIA DEL ARTE GRÁFICO ESPAÑOL

LA Imprenta, como institución representativa de la cultura de un pueblo, tiene ya en la historia de nuestras artes gráficas amplias páginas que se ocupan de su momento fundacional, su desenvolvimiento y sus evoluciones. Por esto que la visita a la magnífica instalación con que concurre nuestra Escuela Nacional de Artes Gráficas a la Exposición Nacional de Trabajos de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos y Escuelas Elementales de Trabajo españolas que se ha celebrado en el Palacio de Exposiciones del Retiro haya hecho resucitar como por encanto el recuerdo de la institución gráfica que le precedió como exponente del gran interés que tuvo dicho arte en muchos períodos de la vida de nuestro pueblo.

La presente ocasión se presenta también para hacer fidelísima historia, digna de recordarse en este aspecto por cuanto la misma descubre cuán alertas estuvieron siempre un puñado de hombres de nuestro pueblo para traer al círculo de nuestra cultura las irradiaciones del progreso que más directamente les afectaba y de los cuales se desprendía una mayor fuente de conocimientos para los mismos.

La fiel historia nos hace conocer como institución fundacional de nuestras artes gráficas la Imprenta Real, debida a la iniciativa de la Academia de Bellas Artes y del marqués de la Ensenada, que origina el que Fernando VI envíe a París, en 1752, a Manuel Salvador Carmona, para que se perfeccionara en el grabado del retrato, y a Tomás López, Juan de la Cruz y Alfonso Cruzado, cartógrafo, grabador en hueco y piedras duras, respectivamente, para que ampliaran conocimientos de su especialidad.

Este reducido grupo de hombres es el suficiente, pues, para dar comienzo a empresas editoriales tan importantes para aquella época, como las que suponen, en 1756, la edición del *Mercurio Histórico y Político*, en 1762 la *Gaceta* y en 1769 la edición de *Guía de Forasteros*, entre tantas otras notabilísimas publicaciones más. En 1780 fundóse la que se llamó Imprenta Real.

A partir de esta fecha la institución adquiere importancia digna del mejor historial. Nadie las puede expresar mejor que las autorizadas páginas que figuran en el folleto editado por la Escuela Nacional de Artes Gráficas con motivo de esta Exposición. «Pronto tomó gran importancia aquel establecimiento —dice— por los trabajos oficiales que se le encargaron, por los ingresos producidos por la *Gaceta* y por la calidad de su producción. *El viaje a Constantinopla*, publicado en 1790, siendo regente Lázaro Gayguer, y *Los Guíatos*, libros de arquitectura de A. Paladio, siéndolo Pedro Julián Pereira, son prueba de la justa fama adquirida por este Centro Oficial, fama e importancia que llegó a herir los intereses de los particulares, de tal forma, que en 1792 dió lugar a que los impresores de Madrid dirigieran a Carlos IV una exposición en la que, para justificar la decadencia de las imprentas particulares, se quejaron de la «opulencia» de la imprenta de la *Gaceta*, porque cuanto



Una bella xilografía de los alumnos de dicho Centro

más va en aumento ésta, más van decayendo las otras, inhabilitándose y faltándoles las fuerzas de modo que ésta será la destrucción de las demás.»

De la prosperidad que adquiere dicho establecimiento nos da noticia la inauguración, en abril de 1789, de los tórculos para la estampación de los vales reales. Y como consecuencia también la creación de la Calcografía Nacional, que desde septiembre de aquel año comienza a recoger, por disposición de Carlos IV, todas las planchas que se habían hecho por cuenta de Su Majestad «y las que en sucesivo fueran grabándose u otras que convenga adquirir». Museo y Archivo que recoge toda esta obra es la Calcografía Nacional. Ella es el exponente más autorizado de la evolución y cultura de las artes gráficas entre nosotros, y la que deja en cada instante el testimonio de su belleza y suficiencia.

Merced a la misma fueron llevados al tórculo nuestros cuadros más célebres. Ella da origen a la serie de *Retratos de Españoles Ilustres* que dibujan Maella, Jimeno, Enguizanos y otros ilustres artistas y que grabaron ya con indudable maestría Muntaner, Carmona, Esteve, Brandi y Alegre, entre otros notables burilistas.

La fundamental obra de éstos tiene una culminación imparable en la Calcografía Nacional: la que representa la puesta a la venta de siete estampas de los retratos ecuestres de Velázquez, grabados por Goya. Esta capacidad faculta al establecimiento para impresos de esta índole que en todo momento representan el punto vértice de dicho arte; él conserva en sus fondos también ochenta planchas de los *Caprichos*, de Goya, a modo de matriz pródiga de las creaciones españolas de este género.

Fundación de tan prestigiosa historia no está exenta, al correr de los días, de vicisitudes, que unas veces eclipsan su valor, otras interrumpen su obra y muchas también aconsejan nuevas adaptaciones. Largo historial que hemos de olvidar en este caso para grabar en la piedra del mejor recuerdo el fausto que supone para establecimiento de esta naturaleza lo que aparece en el *Boletín Oficial del Estado* el día 18 de abril de 1940: el Decreto de 9 de marzo del mismo año disponiendo que la sección de Artes Gráficas, aneja a la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, funcione con independencia de la misma y con el nombre de Escuela Nacional de Artes Gráficas.

Por obra y gracia de esta disposición, el primer eslabón de una obra tan larga y prestigiosa historia se solda también con el primero de la obra gráfica más actual. Obra que nace ahora con directrices tan nuevas como valiosas para el artesano gráfico de nuestro pueblo. (Continúa en la página 90)



Un alumno de la Escuela maneja en la Exposición la prensa de estampar



ACTUALIDAD NACIONAL

Aspecto que ofrecía la Plaza de la Armeria, durante el solemne acto conmemorativo del Centenario del Apostolado de la Oración. Durante esta ceremonia fué radiado un mensaje especial de S. S. el Papa XII

El Caudillo, con el Gobierno, al salir del solemne funeral celebrado en el Monasterio de El Escorial, con motivo del aniversario de la muerte de José Antonio



El Caudillo, con el ministro de Educación Nacional, don José Ibáñez Martín, preside la solemne sesión de clausura del Pleno del Consejo Superior de Investigaciones Científicas



El entierro del gran pintor Ignacio Zuloaga, a su paso por las calles de Madrid. Presidió el júbrego acto el ministro de Educación Nacional, que ostentaba la representación del Jefe del Estado



Con motivo de las fiestas de las Patronas de las Armas de Artillería y de Infantería, una comisión de generales visita al Caudillo para renovar su adhesión



*... de danzarinas de la Sección Femenina actuando durante el
... Concurso Nacional de Coros y Danzas celebrado en Madrid*



Los ministros de Educación Nacional y de la Gobernación, con el director general de Bellas Artes y el vicepresidente de las Cortes, visitan la Exposición de Tumbas Reales del Monasterio de Poblet. Del último Concurso de Coros y Danzas de la Sección Femenina. Las camaradas de una de las provincias que tomaron parte en dicho Certamen, durante su actuación

ACTUALIDAD INTERNACIONAL

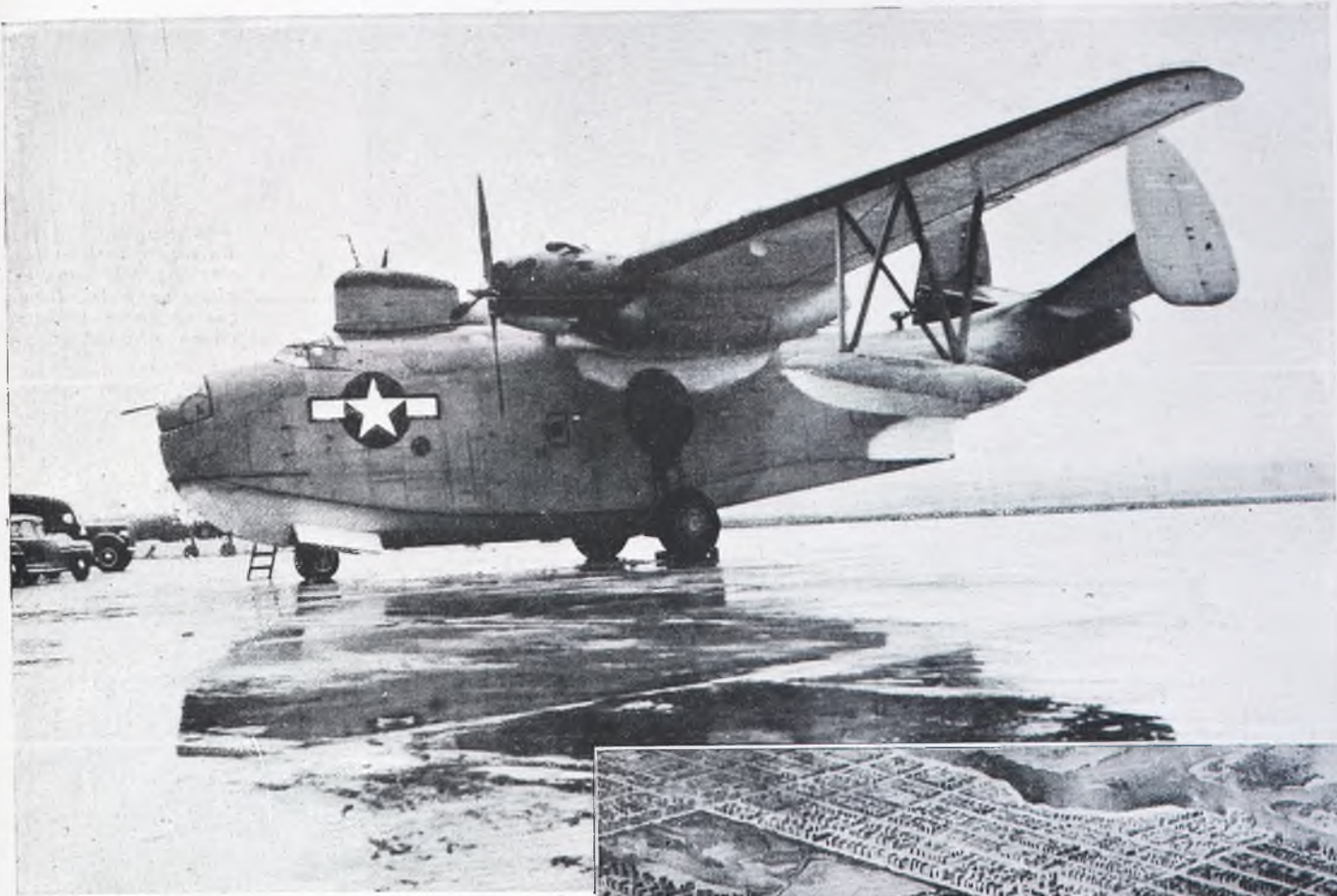
Los transportes terrestres van perdiendo valor. Hoy, y gracias a los helicópteros, empiezan a volar las cartas y paquetes postales, que cumplen así con mayor rapidez su cometido



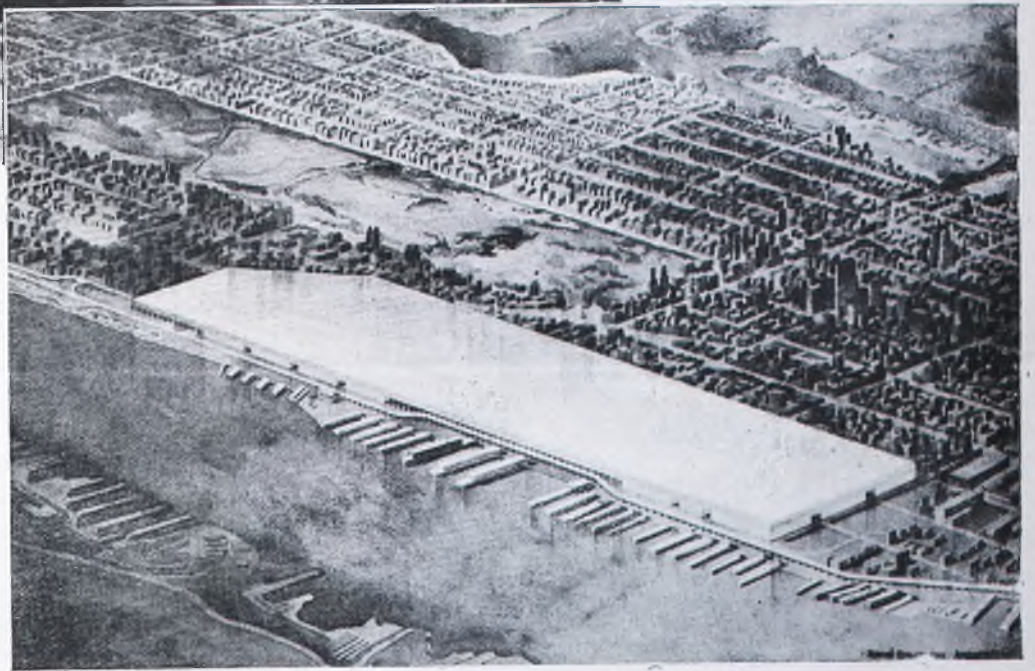
El Presidente Truman y su esposa saliendo de un servicio religioso en Washington



¡Víctimas de aviación que no son ya de guerra. Una catástrofe de trágica perspectiva y en la cual perdieron su vida dos pilotos de la Hermes Airline



Un colosal aparato anfíbio, cuyas proporciones están estudiadas para que su descenso pueda ser posible lo mismo en la tierra que en el mar



Proyecto de estación terminal aérea para Nueva York. Empresa gigantesca cuyas proporciones sólo se comprenden vistas en relación con la propia ciudad



Hombres, mujeres y niños en los interminables caminos del éxodo en Europa que abre la esperanza de recuperar—o conseguir— un hogar



Los niños de Alemania tuvieron arbolitos de Noel para adornar su Navidad. De ello se preocuparon el año último los soldados ingleses



En Nueva York ya hay «girls» alegres y bulliciosas sobre las pistas de hielo. De un hielo que se ofrece tentador y no como panorama de frío



Los estudiantes franceses protestan ante De Gaulle... y como adhesión a De Gaulle. La Policía cumple su misión de imponer orden... de acuerdo también con los estudiantes



Shirley Temple, hoy señora de John G. Agar, visita un hospital general de amputados

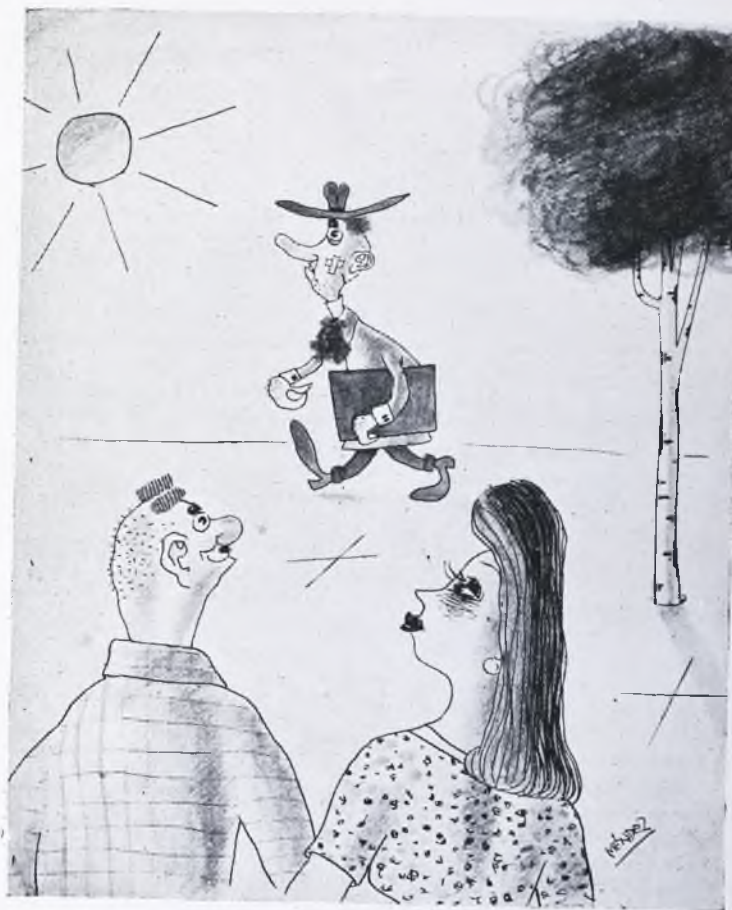


La hija del presidente Truman, invitada a hablar por un micrófono de radio. La invitación se hace también a sus dos muñecas, Mary y Margarita, pero miss Truman hablará por las tres

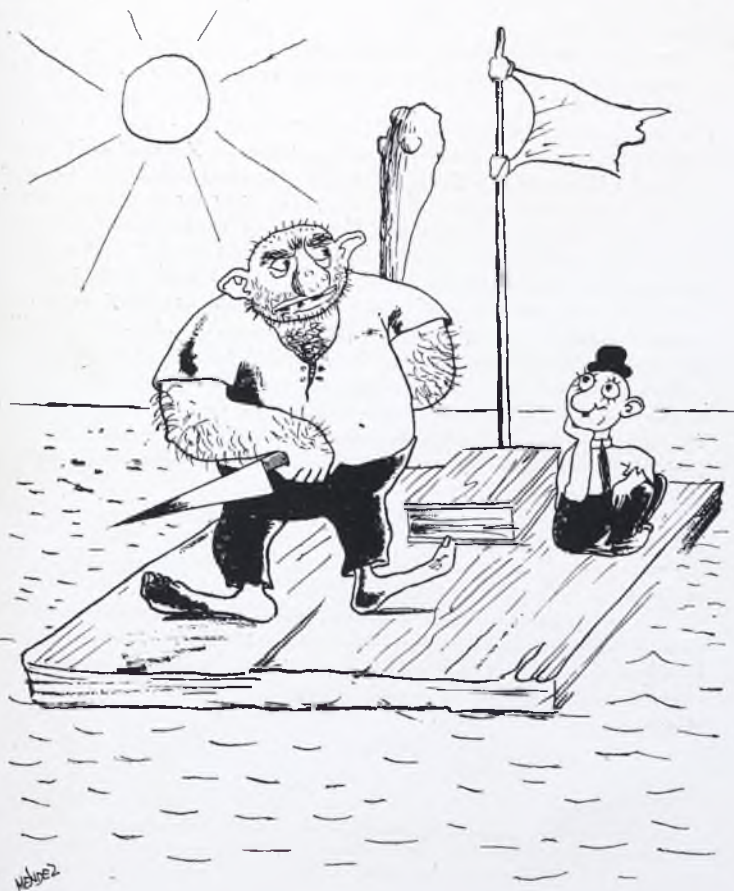
H U M O R



—No está mal el busto, pero me hubiese gustado más que fuera de perfil.



—Ahi va Escamilla, pintor de botallas.
—¿Hace grandes cuadros de Historia?
—No; es que se pasa el día peleándose con su mujer



NAUFRAGOS

—¿Y dice usted que se apellida Cordero?



—Este paraguas ofrece la particularidad de que no se deja olvidado nunca.
—¿Tiene alguna señal especial?
—No; es que cuesta ochenta duros.

TRES PAGINAS DE DIARIO

(Viene de la página 45)

Acostumbrado como estoy a valorar, más o menos líricamente, todas aquellas obras de arte que las circunstancias me brindan, he gozado de forma tan silenciosa como honda del sentimiento temporal que llenó de dicha a Turner. Después de sentir cómo el estremecimiento carnal que transformó en muchas circunstancias la existencia personal del artista, mi experiencia no disfrutaba con entender los valores plásticos de un corazón señero, sino al comprender humanamente la alegría, el contento que gravaron el alma de Turner, en el momento de comprender —de inscribir a Dios en su ternura— la dimensión natural. He dicho y escrito tantas veces la palabra «latido», que tiene para mí ya algo de tópico. Mis próximos suelen criticarme el uso y abuso del adjetivo «venial» en mi tarea, y también vocablo tan querido, no me suena del todo bien. Sin embargo, yo diría que las acuarelas de Turner en mis manos parecían latidos veniales; niños en cuyo cuerpo armónico cupiese o resonara la inmensidad de la vida. Pudiendo asegurar que esta tarde, mientras un fresco inesperado volvía locas de alegría a las acacias próximas, he comprendido la obra de arte, como aquella realidad viva, independiente y nuestra, en la cual el mundo revela —más para nosotros que para nadie— su milagrosa vastedad.

Yo sentía lo «dichoso» que había sido Turner pintándolas. En mis manos, gracias a la gentileza de un amigo, cabía nada menos que la grandeza a que se elevó un espíritu, para resumir en límites minúsculos su honda comprensión. Si hubiera podido acariciar una mañana, una tarde, cualquier plenitud ambiental, no hubiera sentido la emoción tan pura que he disfrutado hace horas, al sopesar como si dijésemos la experiencia transida de un artista. Al valorar estas acuarelas como instantes maduros de una experiencia. Al comprender las acuarelas de Turner, como huellas del tiempo, de la vida, del mundo, en la carne del pintor.

La luz de las mismas, tan encaimada, me ha dado indirectamente el alma del artista, como un cielo en tensión especialísima. Su suficiencia sencilla me ha dicho mucho más de Turner que todo lo que yo hubiera intentado intuir. Confieso que pocas obras de arte me han producido una sensación viva más leve y más honda. Y que en mis manos yo no he tenido nunca nada tan grave y tan elemental, si no es un hijo al nacer.

CONCEPTOS DEL JARDIN

(Viene de la pág. 28)

Que se extendía a sus pies como un tapiz maravilloso, expresando el signo de remotos propósitos siempre anhelados y nunca conseguidos.

Y decidió refugiarse en la risueña intimidad sin horizontes de Marly, jardín que, descrito por Saint-Simon, estaba encajonado entre colinas.

El ejemplo fué incorporado al protocolo de muchos príncipes de Europa.

En España, que ya había cedido su puesto en el mundo, también hizo su entrada precisamente para el nieto de Luis XIV.

Y Felipe V trasplantó el método, pero sin resultado, al paisaje indomable de San Ildefonso de La Granja.

Todo parecía dispuesto y preparado, pero se olvidó el detalle más importante: la aportación del horizonte. Seguramente faltaron arrestos para la comprensión.

Y lo que era síntesis de una política, quedó en juego. La sierra se encargó, tras de limitar el intento, en ridiculizar el resultado.

Hay en España sin embargo una manifestación del género notable por la suma de virtudes

Y se llama Monasterio de El Escorial. Conjunto de edificio y jardín inseparables y de acuerdo con la definición de rigor.

Desarrollando aquel concepto expuesto, no hacemos más que describir las características del nuevo caso.

(5) *El jardín visto desde el edificio.* Se extiende como regalo de la vista y solaz del espíritu, con límites que aseguran su clara percepción desde aquél.

El jardín visto desde fuera del edificio. Presta al edificio un carácter acusado de basamento, sin otro elemento vertical, que comprometería la extrema severidad del conjunto.

El jardín visto desde sí mismo. Es un paseo a lo largo de sus fachadas y al lado de macizos de boj (que antes contuvieron flores), fuentes, estanques, escalera., elementos esenciales que funcionan, recrean y componen.

Tanto el jardín de El Escorial como el de Versalles, acusan al exterior lo que dentro sucede.

Ambos edificios tienen un riguroso eje de simetría, que si en Versalles manda sobre el jardín, en El Escorial no ocurre otro tanto.

Y es que aquí el eje está encabezado por Dios, y el jardín es hecho para los hombres.

En resumen: cuando el jardín no cumple con el rigor, no deja tampoco de acusar las pasiones.

Para el jardín, como manifestación viva del espíritu, quizá suponga esto su gloria, aunque no desde luego su virtud.

SALA ESQUIVEL

(Viene de la página 72)

que pidan, no es cosa del otro jueves. Lo interesante está en no tener dinero, como yo, porque yo nunca lo he poseído, e ir consiguiéndolos poco a poco. ¿Usted recuerda el Cristo crucificado?

—¿El que se encuentra en Sevilla? Sí que lo recuerdo.

—Bueno, pues ese Cristo, que yo lo comparo al de Velázquez, lo descubrí en el almacén de un mueblista madrileño. Sin bastidores, ni marco, servía para tapar el hueco de una ventana. Aunque el almacén estaba oscuro y el cuadro sucio de polvo y telarañas, yo, con el ojo que el ejercicio de la profesión nos proporciona, vi en seguida que se trataba de un esquivel y deseé adquirirlo. Yo iba al almacén a comprar muebles. Cuando me quedé con los que me hacían falta, como sobrara un pico, le ofrecí al dueño, que era amigo mío:

—Bueno, para hacer cuentas cabales, me voy a llevar aquel cuadro que hay en aquella ventana. También tengo yo un agujero que tapar y me va a hacer falta.

Me lo llevé sin regateos. En mi casa, mi mujer lo limpió, le dió barniz y lo pusimos en condiciones. No me había equivocado. Era un esquivel. Ahora, al pasar el tiempo, cada vez que me encuentro con el mueblista, que por cierto es un aficionado a los buenos cuadros, me dice:

—Oye, Siravegne: te doy por el Cristo cien veces lo que me pagastes por él.

—No, no puede ser. ¿Cómo te lo voy a vender, si ya no es mío?

Tiene razón el amigo Siravegne. El Cristo crucificado, el famoso Cristo que él supone comparable al de Velázquez, santifica ahora no otro almacén de muebles, ni de antigüedades, sino las dos salas de Antonio María Esquivel, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

(5) Esta clasificación es análoga a la de un artículo aparecido en el primer número de la revista *Estilo*, que aunque anónimo, es original del autor que suscribe.

LOS ANIMALES EN LA PINTURA DE "EL GRECO"

(Viene de la página 61)

Yo, sinceramente, creo que *El Greco* lo fué en todos los aspectos artísticos de su obra. Porque si de los famosos caballeros por él plasmados trasciende viva, enfervorizada, escueta, hidalga, la esencia y presencia de la sociedad española de Felipe II, los panoramas y paisajes de Toledo, tan amorosa y reiteradamente captados por su paleta, son tierras y nubes, luces y soledades, tormentas y coloridos transformados y vivificados en facetas y matices del alma imperial de la villa y la Castilla eterna. Ahí radica, para mi, el realismo — y valga la aparente paradoja — de la pintura de *El Greco*.

No consiste en la exacta veracidad de lo que copia al pintar, sino en la fantástica manera de darnos la realidad espiritual, la imagen y significación anímicas. Para él, lo interesante es no sólo la línea, el color o la composición, sino lo que late y vibra y habla a nuestra inteligencia o sentimiento a través de esos mismos accidentes. Darnos esa escondida presencia es su aspiración máxima. Si la copia veraz de lo accidental o externo contribuye a hacerle alcanzar su meta, *El Greco* pinta con realismo corriente y prodigioso; pero si ve modo mejor de plasmarla, desata su fantasía para ofrecernos esas visiones internas, esas llamaradas espirituales tan reales e idealísimas.

Que un hombre, con tal concepción del arte, no pintara animales, es cosa clara y lógica. Tampoco hizo bodegones. Porque Domenico sólo pintó lo susceptible de entrañar un alma: retratos, paisajes, composiciones religiosas de altísimo significado. En su trayectoria artística tiende constantemente a lo interior y psíquico. Por eso sintetiza. Por eso va suprimiendo lo accesorio, lo de relleno o pompa. Va a la figura escueta, a la máxima expresividad con los mínimos elementos. Superando sus principios italianizantes, ya apuntados, depura su pintura hasta llegar a la magia de fundir paisajes y celajes de fondo con la figura o representación temática, de manera tan maravillosa, que no hay elemento principal o secundario, sino un todo único y armónico.

Domenico, pues, no rellena, ni se sirve de animales. No le interesan, ni los necesita. Casi estoy por decir que los menosprecia en beneficio de su concepción idealista, de su mística del significado y del espíritu. Por eso, cuando tiene que pintarlos, o los convierte, dentro de lo posible, en símbolos, o los pinta francamente mal.

Se salva, como excepción privilegiada, el simio aludido al comienzo. Mas no por su realismo zoológico, sino porque en aquellos ojos y en aquella expresión late algo muy próximo a lo humano; algo que compensa, contrasta y comparte la vitalidad del soplón y su compañero. *El Greco* quiso dignificar y sublimar con un hálito espiritual al animal que más se acerca al hombre. Esta excepción confirma la regla y contesta a la pregunta inicial: *El Greco* no pintó apenas animales precisamente para demostrarnos que era un pintor de almas.



Unión Química del Norte de España, S. A.

Fábricas en **Baracaldo y Axpe-Erandio (Vizcaya)**

Dirección postal: APARTADO 502

Dirección telegráfica: UNQUINESA

Teléfono 98079

Capital social: 80.000.000 ptas

B I L B A O

Suministramos actualmente los siguientes productos de nuestra fabricación:

OXIDO DE CINC
OXIDO DE CINC ACTIVADO
LITOPON
POLVO DE CINC
METANOL SINTETICO (alcohol metílico)
FORMOL SINTETICO
UNQUINAL (disolventes de todas clases)
ACETATO DE METILO
UNQUITOL (Copales sintéticos)
GOMA-LACA
SULFATO DE CINC
CLORURO DE CINC EN POLVO Y FUNDIDO AMONICAL

SULFATO DE SOSA ANHIDRO (técnicamente puro)
SULFATO DE SOSA ANHIDRO IMPALPABLE
REGALUM (para fundir aluminio)
ARGENTA (pasta para el galvanizado)
SAL DOBLE (cloruro amónico y de cinc)
SAL AMONIACO EN POLVO
SAL AMONIACO SUBLIMADO
CARBON ACTIVO (para decolorar, desodorar, etc.)
CLORURO MERCURICO (sublimado)
OXIDO MERCURICO (amarillo)
OXIDO CUPROSO
FENOL SINTETICO
RESINAS SINTETICAS



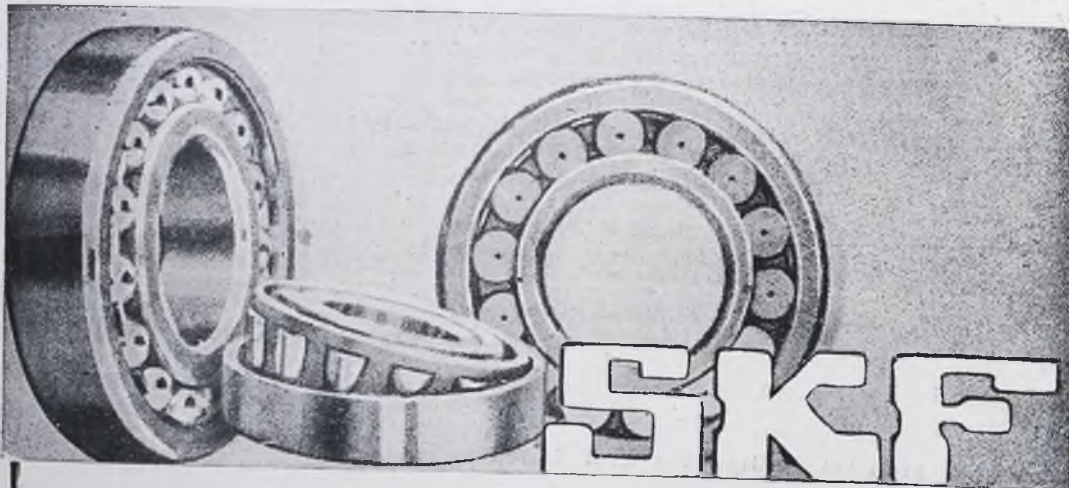
DELEGACION NACIONAL DE PRENSA Y PROPAGANDA

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

ADMINISTRACION DE SEMANARIOS Y REVISTAS

**AFRICA - ESCORIAL - FOTOS - MARCA
MEDINA - PRIMER PLANO
SER - VERTICE - Y**

CARRETAS, 10 • MADRID



RODAMIENTOS DE BOLAS Y DE RODILLOS

RODAMIENTOS A BOLAS SKF, S. A.

AVENIDA JOSE ANTONIO PRIMO DE RIVERA, 644

BARCELONA

MADRID: PLAZA DE CANOVAS, 4

BILBAO: BERTENDONA, 4

VALENCIA: MARTINEZ CUBELLS, 10

SEVILLA: HERNANDO COLON, 6

TUBOS

de acero estirado sin soldadura



SOCIEDAD ESPAÑOLA DE CONSTRUCCIONES

Babcock & Wilcox

Centrales Térmicas - Grúas y Transportadores - Construcciones Metálicas
Locomotoras y Automotores - Tubos de Acero estirado, soldados y fundidos **BILBAO**