

TRADICION Y MODERNIDAD

POR

LUIS ARAUJO COSTA

ACADEMICO

Por segunda vez me cabe la honra de disertar en la Universidad de Oviedo. En abril de 1923 analicé a grandes rasgos en este mismo sitio la personalidad literaria de D. Juan Valera. Era entonces Rector D. Jesús Arias de Velasco, sacrificado a la barbarie roja, en unión de dos de sus hijos. Se me ha de permitir que consagre a su figura el recuerdo de mi gratitud y mi amistad, lo mismo que al entonces Rector honorario D. Fermín Canella y Secades, unido de antiguo a mis mayores asturianos por vínculos de afecto y tradicional amistad y persona a quien pudo agradecer en repetidas ocasiones muestras valiosas de consideración y cariño.

Ambos juristas ilustres, cúpole a Arias de Velasco abandonar la Universidad ovetense y administrar justicia en Ma-

drid desde el más alto de los Tribunales de la Nación, que para sentar jurisprudencia en el Derecho administrativo puso a prueba las dotes de sabiduría, celo, consejo, talento, experiencia e integridad moral que en el insigne catedrático y magistrado concurrían. Canella simultaneó sus funciones docentes con las legislativas en el Senado. Perdonadme este desahogo del corazón, como el *Canto a Teresa* de Espronceda. Que Dios haya acogido en su seno las almas de Canella y de Arias de Velasco, aureolada la última con la corona del martirio. Sus nombres esclarecidos son para mí, dentro de la Universidad de Oviedo, una tradición, y de tradición, en más amplio sentido y alcance, he de hablar enseguida.

La España Gloriosa de Franco, el pueblo español que ha sufrido la dura prueba en el magno y heroico combate y ha ganado la victoria final con muy acrisolada fé en el alma y consciente de sus destinos supremos nacionales, cuenta entre sus características de espíritu la continuación de tradiciones intelectuales y morales con sentido moderno. No podía haberse conseguido de otra manera el resurgimiento que nos coloca donde por gracia divina estuvimos siempre, a la cabeza de la civilización universal.

¡Tradición y Modernidad! ¿Qué quiere decir la palabra moderno en la literatura y en el arte? ¿Cómo se enlaza con la tradición?

Hace diez años hubiéramos contestado a la pregunta ¿qué es lo moderno? con razones de geometría y racionalismo. Luego veremos cómo la honda transformación de España pone diferentes fórmulas, distintos valores y resultados completamente desiguales en una cosa que ya no se manifiesta del mismo modo, porque se produce en otra latitud del pensamiento con carácter y amplitud de totalidad. Antes de haber padecido la República del 31 y la tiranía marxista, eran las siguientes las ideas que definían lo moderno. Fijemos la atención en los símbolos, uno de ellos: Le Corbusier. Le Corbu-

sier realizaba en sus obras de arquitectura el ideal moderno, en forma exacta, precisa, concluyente. Le Corbusier más que arquitecto era ingeniero. Los edificios que se ajustaban a sus ideas, a su técnica y a su modo de concebir el mundo y el arte, parecían fábricas, buques, estaciones de ferrocarril, presas, puentes de hierro y siempre manifestaciones de la moderna ingeniería. Todas las obras de Le Corbusier eran reducibles a la geometría y a fórmulas algebraicas. Las construcciones que bajo su dirección se realizaban y él concebía, ajustando sus pensamientos a su doctrina particular, eran sólidas, perfectas desde el punto de vista geométrico. En ellas abundaba la línea recta; el rectángulo, el cubo, el paralelepípedo, el tronco de pirámide (a la manera de los babilonios y asirios), las soluciones en perpendiculares, paralelas y oblicuas, a fin de que la geometría se acuse antes que cualquier otra impresión de orden distinto.

Podía, por tanto, definirse lo moderno como el matemtismo en las letras y el arte, como el reinado de la abstracción matemática en sentimientos, tendencias y direcciones. La idea abstracta regulaba la expresión concreta; la fórmula venía antes que los hechos; el principio que comienza la deducción alcanzaba más importancia que la belleza en sí misma, ajena a toda construcción, a todo artificio de índole puramente intelectual. No se quejaría Julián Benda en 1928 de que *Belfegor* (título de una de sus obras) amenazaba los fueros de la razón fría con el triunfo de un sentimentalismo morboso. Entonces las musas rendían homenaje al buho de Pallas Atenea y se amontonaban las nebulosidades para que no se divisaran en el fondo de toda producción moderna la regla, la escuadra y el compás que por clásicos se tenían en desfavor. No existía a la sazón libro, estatua, edificio, pintura o página musical de vanguardia en los que no se agitara un problema de intelectualismo, ya en forma positiva y matemática, a lo Félix Le Dantec y a lo León Brunschwig, ya ma-

nifestándola a la inversa, en la antinomia, en la antítesis hegeliana con todos los sistemas modernos que ostentaban el título general de anti-intelectualistas,

En un estudio sobre el clasicismo cabía hablar, como factores primeros, de psicología, de moral, de acciones que puestas libremente determinaban vicisitudes varias; mencionaremos la razón como instrumento para conocer la verdad objetiva y juzgar los actos de los hombres. Al estudiar el romanticismo serán materia de nuestro relato los fueros de la pasión desencadenada y el por qué, más o menos convencional y justificable, de instituciones, leyes y costumbres que se oponían a la libre expansión de los deseos. La razón como medio, aparato, camino, palanca para alcanzar la realidad externa; el corazón, que nos conducía a la dicha o a la desgracia. He aquí la clave general, amplia y determinante ya del clasicismo, ya del romanticismo. Lo moderno reconocía otro marchamo, otro principio de su naturaleza substancial. La palabra *moderno* en su acepción ideológica, literaria y artística venía a ser en todos los casos narcisismo de la razón, idolatría de la inteligencia, veneración de la idea y de los sistemas que la mente fabrica con desprecio de las otras facultades del alma y aún de los seres y las cosas en objetividad, del mundo de los noumenos, como dice Kant. La razón no era para las vanguardias el útil necesario que nos abre las puertas del conocimiento exterior; era la creadora de cuanto existía o por lo menos de cuanto merecía ser conocido, estudiado y gustado. En el clasicismo y en el romanticismo caben la metafísica, la psicología y la moral. Lo moderno se contriñía a la lógica, menos aún, a la epistemología. Moderno era aquí sinónimo de intelectualista, de racionalista, y cuando sus defensores quieren renegar de la inteligencia y ofrecer en el campo contrario un escepticismo contrahecho y unos cuantos sistemas que parecieren oponerse al intelectualismo

y al matematismo, no podían por menos de pensar en la soberbia, la vanidad, la altanería del hombre manifestándolas en los andrajos de Antístenes.

El espíritu de Grecia y Roma constituye en todos los casos el feudo, la médula, las líneas substanciales del clasicismo. Pero el espíritu de Grecia y Roma tenía mucho de pagano (no diré que lo haya sido por esencia), y paganismo vale tanto como naturalismo, en contraposición a lo sobrenatural. A partir del Renacimiento corría por el mundo de las ideas en toda Europa lo que pudieron llamar naturalismo clásico, que formaban dos orientaciones contrarias al racionalismo y al gusto estético. El primero alejaba de la antigüedad e impulsaba la razón moderna a no contar más que con ella propia. El segundo decía relación esencial al alma clásica y aconsejaba a los modernos la inspiración constante en ejemplos y patrones antiguos. La escisión entre una y otra tendencia surge en la filosofía antes que en la literatura y en el arte. La Italia del siglo XV se oponía ya con brío a la autoridad de Aristóteles; Marco Nizzoli, Francisco Patrizzi, Hermolao Barbaro, Telesio y Campanella (tan conocido por su «*Ciudad del Sol*») asumen en la Italia renaciente la enemiga hacia el discípulo de Platón, oráculo de la Edad Media, que comparten en Francia Pedro Ramus o la Ramée, y en Holanda, Erasmo.

Pero la filosofía moderna sería muy poca cosa sin Descartes, y como el autor del *Discurso del método* es el soberano intelectual de la Francia clásica, y su sistema reconoce por base el racionalismo y el intelectualismo matematista, es natural que se originara y desarrollara en Francia la querrela de los antiguos y de los modernos, con la representación en cada uno de los bandos del gusto estético y de los fueros de la inteligencia.

Las obras literarias, ¿sujetan su valor a los elementos antiguos que contienen, a la dosis de espíritu clásico en que se hallan inspiradas?



Los literatos modernos, ¿no es posible que alcancen la vanidad y el renombre de los antiguos? ¿No pueden abandonar las obras de imaginación los temas de Grecia y Roma, ya tratados en las lenguas respectivas de Demóstenes y Cicerón?

La querrela de los antiguos y de los modernos en la literatura francesa del siglo XVII puede ser estudiada en los volúmenes del mismo título que compusieron Rigault en 1.859 y Hubert Gillot en 1.914; en la «*Evolución de la crítica*» de Brunetière y en las obras del tiempo de la controversia sobre todo en los cuatro tomos de «*Paralelos*» de Perrault.

El racionalismo de Descartes tenía que dar su fruto en las letras. La querrela se iniciaba en 1.656 con el «*Clodoveo*» de Desmarets de Saint Sorlin.

¿Qué es eso de tomar un asunto nacional y francés? Pensando en el caso de Desmarets de Saint Sorlin prohíbe Boileau en el Canto III de su «*Arte poético*» el uso de la religión cristiana en poesía; pero en Inglaterra Milton acaba de dar a estampa su «*Paraíso perdido*», y la disputa se encona más y más. Racine en su prólogo de «*Ifigenia*» toma partido por los antiguos, siguiendo a Boileau. Años más tarde Pierre Perrault ataca con violencia a los antiguos en el prólogo de una traducción francesa del «*Sello levantado*» de Tassoni.

Fueron los Perrault cuatro hermanos que gozaban de la confianza de Colbert y se distinguieron todos en la literatura, las ciencias y las artes. El más famoso de los cuatro fué Carlos, el autor de «*La cenicienta*» y de otros cuentos no menos conocidos en la literatura infantil y popular de todos los países. Perteneció a la Academia Francesa, donde introdujo la costumbre de los discursos de recepción, y escribió además, de sus celebérrimos «*Contes de ma mère l' Oye*» los «*Paralelos entre los antiguos y los modernos*» y los «*Hombres ilustres que hubo en Francia en siglo XVII*». Caído en desgracia, compuso entre otros poemas el «*San Paulino*» en cuyo prefacio se ataca el «*Arte poética*» de Boileau como pro-

ducto de un pensamiento pagano. Los otros tres hermanos eran Pedro, el citado traductor de Tassoni; Claudio, médico y arquitecto que tradujo a Vitrubio y se hizo inmortal con la columnata de Louvre, y Nicolás, teólogo jansenista.

Los defensores más significados de la tesis moderna son los Perrault (Carlos especialmente) y Fontenelle, que en su «*Discurso sobre la naturaleza de la égloga*» habla sin respeto alguno de Teócrito y Virgilio, y en su «*Digresión sobre los antiguos y los modernos*» reconoce la superioridad de los últimos en virtud de la ley del progreso, y osa decir que todos los días nacen muchos Cicerones que luego no llegan a cuajar. Se hablaba de si se podía o no servir del francés para las inscripciones de los arcos de triunfo, y acerca de la cuestión pública Charpentier dos volúmenes «*De la excelencia de la lengua francesa*» en lo que combate las oposiciones contrarias del jesuíta padre Lucas, y en las que da informe admirable sobre las vicisitudes de la querrela de 1683. Cuatro causas hacían a los modernos superiores a los antiguos en la literatura: el sólo hecho de haber llegado los últimos, la mayor exactitud en su psicología, su método más perfecto de razonar, la impronta del cristianismo.

Es en vano que defiendan a los antiguos La Fontaine en su «*Epístola a Huet*» y La Bruyère en sus «*Caractères*» donde revive Teofrasto, el discípulo de Aristóteles. Después de Boileau, Corneille, Racine, Molière, Bossuet, Pascal y tantos otros genios de igual magnitud, ¿cómo hablar de inferioridades?

El partido de los modernos tuvo también en Francia otros defensores de empuje; los hombres de mundo, los que eran el encanto de las damas con su charla atractiva en los salones. Al racionalismo cartesiano se juntaba el racionalismo elegante de los libertinos, y si Saint-Evremond y Bussy-Rabutin fueron modernos de manera discreta, Perrault, Fontenelle y La Motte Haudard quisieron unir la ligereza del mundano a la

independencia mental de Cartesio hasta lograr un estado de opinión colectiva que relegaba la antigüedad clásica a los colegios de jesuitas, a las academias y a las universidades.

Procede de aquí todo el racionalismo del siglo XVIII y la corrupción del gusto de que acusaba a La Mette-Houdar, Mme. Dacier, la traductora de Homero. Sin humanidades clásicas la literatura se reduce a piecicillas de escasa consistencia, aunque algunas de ellas agradables; las «*Odas*» del citado La Motte; las «*Estaciones*», De Saint-Lambert; las «*Musas*» de Roucher; los «*Jardines*», del abate Debille. Por fortuna, Voltaire se levanta contra el desorden. El espíritu de la antigüedad hallábase muy arraigado en Francia, y el mismo La Motte-Houdar al atacar a Homero le comentaba y contribuía a su divulgación.

Todo esto hubiéramos dicho hace una década al enfrentarnos con la significación de lo moderno. Pero los tiempos han cambiado, España ha resurgido después de una capitisdiminutio en la que fué sometida a extrañas influencias y el sentido totalitario, no ya de la política de la vida entera, que marcha por el Imperio hacia Dios, liga perfectamente en relación de descendencia lo moderno con lo antiguo, no en forma de antagonismo, lucha, antítesis y contrario que trata de matar aquella para que éste viva, sino con el amor y comprensión que une en las familias a los ascendientes y los descendientes, orgullosos los últimos de las hazañas, virtudes, heroísmos y glorias, lustre y blasón de su linaje.

En la España de Franco lo moderno significa siempre tradición. Un hecho evidente lo confirma entre los demás aspectos de la vida social: la buena fortuna que ha tenido desde antes de la victoria definitiva en la España Nacional y después en diversas organizaciones de Falange, el teatro a lo divino de de nuestros siglos clásicos.

Pocas veces se representaban en la España liberal los Au-

tos Sacramentales. Hoy en día a la luz de los escenarios constituyen valor, materia viva, norma de buen gusto, que llega al pueblo y se aplaude por él.

España posee desde comienzos del siglo XVI una retórica, un arte poético de este teatro primitivo: el proemio a la «*Propalladia*», de Torres Naharro. En él se dan reglas para las comedias en lo divino y también en lo que atañe a las representaciones verificadas durante la Edad Media en los templos, llamados en todos los países de Europa misterios y moralidades.

Auto, en su acepción teatral, quiere decir sencillamente acto o jornada. A partir de las obras de Torres Naharro, allá en los primeros tiempos del Emperador Carlos V, se denominaban autos los antiguos misterios de orden religioso que divulgaban desde los tinglados escenas de las Sagradas Escrituras, y de milagros y ejemplos devotos, como los famosos de Gautier de Coincí, en que hubieron de inspirarse Berceo y Alfonso V. El «*Códice de autos viejos*» que se conserva en nuestra Biblioteca Nacional desde 1844, que copia en parte el tomo 58 del «*Rivadeneyra*» y del que en 1901 dió Rouanet magnífica edición, llama auto sencillamente a las piezas en un acto que solían tratar asuntos religiosos: es decir, las que se nombraron después comedias a lo divino.

Son muy numerosos en el teatro español los comediógrafos que compusieron autos. Los principales son el citado Torres Naharro, el portugués Gil Vicente, que solía mezclar en sus obras los dos idiomas, el suyo y el castellano; Sebastián de Horozco, Juan de la Cueva, Lope de Rueda, Micer Rey de Artieda, Cristóbal de Virrués; en suma, toda la pléyade que enlaza a Juan del Encina y Lucas Fernández con Lope de Vega.

Dos notas esenciales distinguen a los autos: la figura retórica de alegoría y la familiaridad y aún desenfado con que en ellos abordaban las cosas más respetables y sagradas. Son dejos, supervivencias del medioevo. Los dos volúmenes que

consagra Georges Dumesnil a la «*Evolución de la literatura*» nos informan cumplidamente de que en la Edad Media domina lo abstracto sobre lo concreto, lo general sobre lo particular, los conceptos universales sobre las nociones de individuo y persona, la idea sobre la imagen determinada, los pensamientos y voliciones sobre el sujeto que los experimenta y es su causa eficiente. La evolución de la Edad Media a la Moderna a través del Renacimiento y la Reforma consiste en pasar de lo universal a lo determinado y concreto. Pero la impronta del período por excelencia cristiano, el sello que dejó su espíritu gigante en el teatro a lo divino, se conserva en los autos. En rigor, hasta Lope de Vega no existe el teatro moderno. ¿Qué de extraño tiene que los autores del siglo XVI, sobre todo en sus dos primeros tercios, usasen todavía la técnica y el pensar de las almas piadosas de antaño y personificasen en los actores virtudes, vicios, sentimientos?

Alegoría y prosopopeya de un lado; familiaridad con las cosas divinas del otro. A la fé profunda y al espíritu ingente de la Edad Media que levantó las catedrales, les fueron permitidos por la Iglesia ciertas confianzas de las que engendra la frecuentación y amistad de las cosas.

Las Sagradas Escrituras, la consideración de los divinos misterios, los milagros de la Virgen y los Santos, las peregrinaciones y devociones entraban en la vida familiar de cada día y cada minuto, tomaba su propia índole de intimidad, hábito, cosa corriente y vista a diario en el transcurso de muchas generaciones. Montaigne (quiere el abate Calvet que sea la culpa de Montaigne) no había separado aún la religión de la vida. Vida y catolicismo se compenetraban. El alma, la doctrina, el conjunto de ideas, afectos y prácticas que constituyen la religión católica, llegaban a todas las facultades y potencias del hombre y a todos los ámbitos de la sociedad.

De aquí el interés que las comedias a lo divino tuvieron en los siglos de fé sincera. Era hablar, confirmar, hacer que en-

trase una vez más por los ojos y con el atractivo del arte escénico lo que vivía incommovible en el interior del alma y era objeto principal de la vida de entonces.

¿Cómo entiende Lope de Vega, el que se alzó con la monarquía dramática de España, el teatro a lo divino? Aquí hemos de seguir en todo a Menéndez y Pelayo.

Hace muchos años la Real Academia Española, alentada con el éxito obtenido por la magna edición de las *Cantigas* de Don Alfonso el Sabio, a la que puso erudito prólogo el marqués de Valmar, intentó reunir en otra edición semejante el teatro de Lope de Vega.

¿Quién había de poner los prólogos a las comedias de Lope? Cuando la Academia decidió encomendar la empresa a Menéndez y Pelayo, hubo académico que, al elogiar el acuerdo de la Corporación, dijo: ¡Bien servido va Lope! ¡A un coloso, otro coloso! Nunca más aplicable la manoseada expresión *A tout seigneur tout honneur*.

No hay que decir que nuestro inmortal polígrafo cumplió con creces y a satisfacción de todos la difícil y vasta tarea que le fué encomendada. Trece tomos se publicaron del teatro de Lope con prólogo cada uno de ellos de Menéndez y Pelayo. Los dos que completan, hasta quince, esta colección de obras de Lope salieron a la luz después de morir el maestro, y no llevan prólogo suyo.

Empieza Menéndez y Pelayo lamentándose de lo difícil que es ordenar el teatro de Lope de Vega: El maestro habla con sobrada razón. Teniendo á la vista la novela autobiográfica de Lope *El peregrino en su patria*, solo puede asegurarse cuales obras son anteriores a 1604 ó 1618. Una clasificación por materias es difícil, y eso que la seguida por Menéndez y Pelayo deja poco que desear.

Tuvo en cuenta el maestro para su ordenación de las comedias de Lope el trabajo del inglés Chorley, que su autor

entregó manuscrito a don Juan Eugenio Hartzenbusch para que lo insertara en el cuarto y último volumen de las *Comedias escogidas* por Lope, tomo 52 de la *Biblioteca de Autores españoles* de Rivadeneyra, impreso en 1860. Hartzenbusch y don Cayetano Alberto de La Barrera hicieron algunas ediciones del catálogo de Chorley, aunque sin intentar otro orden que el alfabético, usado por el hispanófilo británico. Una clasificación por materias del teatro de Lope la han intentado los alemanes Schack, Klein y Adolfo Schaeffer y el americano Ticnor; la ha conseguido en lo posible otro alemán: el doctor Guillermo Henning, en erudito estudio dedicada a Volmoller.

Menéndez y Pelayo sigue principalmente la clasificación de Henning, que estima la mejor.

Hay que separar los autos, coloquios, loas, entremeses y piezas cortas de las comedias. Los autos se dividen en Sacramentales o del Corpus y del Nacimiento. Las comedias pueden clasificarse en los siguientes grupos: a) fundadas en asuntos del Antiguo Testamento; d) en asuntos del nuevo; c) comedias de vidas de santos y otras personas piadosas; d) fundadas en leyendas y tradiciones devotas que no tienen valor canónico, ni histórico ni hagiográfico; e) comedias mitológicas; f) sobre asuntos de la historia clásica; g) de historia extranjera; h) fundadas en recuerdos y tradiciones de la historia patria; i) pastoriles; j) caballerescas; k) inspiradas en las novelas italianas de Boccaccio, Bandello, Giraldo, Cinthio, etcétera y en las castellanas de Montemayor y algún otro; l) comedias castellanas románticas; ll) de malas costumbres; m) de costumbres urbanas y caballerescas, y n) aristocráticas o palatinas.

Los autos y coloquios de que habla primero Menéndez y Pelayo son los cuatro que Lope insertó en *El peregrino en su patria*, novela de aventuras, impresa por primera vez en Sevilla en 1.604; *El viaje del alma* (representación moral);

Las bodas entre el alma y el amor divino (representación moral); *La Maya* (auto sacramental), y *El hijo pródigo* (representación moral).

Son representaciones morales lo que llaman los franceses *moralidades*, género dramático que según Saint Beuve (citado en esta ocasión por Menéndez y Pelayo) ocupan el primer puesto en la escena, después de los misterios y se asemejan muchas veces a ellos por la intención religiosa y la calidad de los personajes. Aunque no frecuentes, las *moralidades* eran muy antiguas en el teatro español. Las compusieron don Enrique Villena y sobre todo Gil Vicente. De ellas se ocupa con enorme competencia el maestro Menéndez y Pelayo antes de analizar por separado cada uno de los autos y coloquios.

En todas las obras religiosas de Lope (dice Menéndez) se nota singular amor y veneración a la Orden de San Francisco, y cierta preferencia por el sentir teológico de los doctores de la Orden Seráfica en aquellos puntos en que difiere del de los maestros de otras religiones. Es de notar este carácter común de las producciones religiosas de Lope de Vega; en él hállase incluido cierto platonismo muy grato a la mística española, y aquel procedimiento para elevarse al infinito que tiene más del corazón que de la mente, y que cultivaron, más que los religiosos de otras Ordenes, los franciscanos.

Para *El viaje del alma* se inspiró Lope en Aristóteles, San Basilio, San Agustín, San Bernardo, el venerable Beda y el teólogo franciscano Tithelmann.

El admirable sentido crítico del autor de las *Ideas estéticas* se ofrece aquí y allá vigoroso y magnífico, pesando siempre opiniones de cada uno de los tratadistas que han estudiado el mismo asunto, y sin olvidar nunca ya la falta de sentido estético de Ticknor, ya la habitual animadversión de Klein contra el drama religioso y alegórico, ya el espíritu más sereno y desinteresado con que Schack acometía el estudio de es-

tos problemas literarios. *El viaje del alma* de Lope tiene algunos puntos de contacto con otro asunto del portugués Gil Vicente, que tradujo al castellano su propio autor.

Estudia Menéndez y Pelayo, con riquísimo caudal de noticias y bien asentados juicios sobre su historia interna y externa, influencias, concomitancias, representaciones que obtuvieron, ediciones que los conservan total o fragmentariamente y cuanto con ellos se relaciona, hasta 46 piezas de este género, sin omitir dos loas sacramentales en las que pueden hallar los bibliófilos datos de mucho interés.

Al ocuparse de las comedias de asuntos de la Sagrada Escritura dedica gran espacio el maestro a la intitulada *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, investigando qué textos siguió Lope para la composición de su comedia, cuáles capítulos del *Génesis* la sirven de base, cómo se trató el mismo tema durante la Edad Media en las principales literaturas de Europa y de qué modo han juzgado los críticos el asunto y la forma de tratarlo Lope y quienes como él se inspiraron en el Libro I del Antiguo Testamento. Como ejemplo de esta crítica de los críticos literarios, copio lo que dice Menéndez de Schack. «Schack—escribe Menéndez y Pelayo—le menciona (*El drama de la creación*) aunque muy rápidamente, y no sin gran error, que prueba que le leyó de prisa. Dice que es una dramatización del primer capítulo del *Génesis*, lo cual no es exacto, puesto que abarca, como queda dicho, la materia de los tres primeros. Añade que carece de enlace dramático y de centro para la exposición poética, lo cual tampoco puede admitirse dentro de la estética romántica, a la cual Schack amolda sus juicios, puesto que la unidad de un drama sobre el pecado original nunca puede ser semejante a la que domina en una tragedia clásica o en una comedia de Molière».

No son menos sabrosos los comentarios, juicios y noticias sobre *El robo de Dina*, drama que hay que considerar

no aislado, sino como primera parte de una trilogía sobre los sucesos de Jacob; los *Trabajos* de este patriarca: la *Historia de Tobías*, tan aprovechada por el arte y las letras medievales; la tragicomedia *La hermosa Esther*, asunto muy tratado también en la Edad Media, y después de Lope por el judaizante sevillano doctor Felipe Godínez y por Racine, cuya *Esther*, representada en 1689 por las educandas de Saint Cyr, en presencia de Luis XIV y de la Maintenon, es a todas luces inferior a la de Lope, sin que esto signifique quitar méritos al autor inmortal de *Atalía* y *Bayaceto*; *La madre de la mejor*; *El nacimiento de Cristo*; *El vaso de elección San Pablo*, y otras comedias hasta número de doce, tan perfectamente estudiadas en todos y cada uno de sus aspectos que no es posible pedir más, pues ante trabajo de esta índole quedan por igual maravillados el escriturario, el teólogo, el filósofo, el crítico literario, el historiador de las ideas estéticas y morales, el liturgista y el bibliófilo, ya que Menéndez demuestra conocer las ediciones, no ya de las comedias, sino de los textos bíblicos aprovechados por Lope, de las obras anteriores, inspiradas en el mismo asunto, y de las comedias en que otros autores plagiaron a Lope, sin olvidar los manuscritos de la Edad Media y las obras extranjeras, francesas y alemanas, principalmente, que se refieren a los *Misterios* y piezas teatrales a lo divino.

Las comedias de vidas de santos se estudian por el mismo procedimiento que las obras anteriores.

Muy curiosos y eruditos son los datos sobre el asunto del Barlaam y Josafat, que aprovechó Lope para una de sus comedias. Es este tema una transformación cristiana de la leyenda de Buda contenida en el *Lalita Vistara*. Barlaam y Josafat son dos santos confesores a quienes reza la Iglesia griega el 16 de agosto y la latina el 27 de noviembre, y con cuya vida compuso en griego una novela mística, se cree con fundamento que San Juan Damasceno. Lo que ha sido este asun-

to más o menos transformado a través de todas las literaturas, ocupa muchas páginas de muy instructiva y agradable lección, en las cuales puede decirse que el sapientísimo comentador agota el tema sin que le quede ningún cabo suelto y con gran acopio de erudición de primera mano, hasta en lo más insignificante y a primera vista baladí, como las páginas que ocupa en los *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, de Gayangos y el *Libro de los Estados*, de D. Juan Manuel, texto capital en la literatura castellana del asunto del Barlaam.

Para mayor ilustración del lector copia íntegro Menéndez y Pelayo el *apacible y candoroso relato* con que explica esta leyenda en su *Flos Sanctorum* el padre jesuíta Pedro de Rivadeneira. Al mencionar luego las influencias de esta obra de Lope, en la literatura posterior, dice Menéndez:

«Pero el *Barlaam y Josafat* de Lope produjo alguna cosa mejor que estas insípidas repeticiones y rapsodias. Entró por mucho en la concepción de *La vida es sueño*, y aún dejó su reflejo en algunos versos de Calderón.»

Lo fingido verdadero, o sea la vida del comediante San Ginés, tiene también extraordinaria importancia. En ella se inspiró Rotrou para componer su tragedia *Saint Genest comédien païen représentant le mystère d'Adrien*, y de esta obra de Rotrou, muy elogiada por Sainte Beuve en su *Port Royal*, se deriva el *Poliecto* de Corneille.

En nuestros días, Henri Ghéon ha escrito y hecho representar con el mismo asunto, una de sus comedias modernas a lo divino.

El estudio comparativo que hace Menéndez y Pelayo entre la comedia de Lope y la tragedia de Rotrou, es de lo más sabroso y admirable que se puede imaginar.

Los locos por el cielo, o vida de San Indesos y Domna con los veinte mil mártires de Nicodemia, está tomada del *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, impreso en Toledo en 1568.

El prodigio de Etiopía no es lo mismo que la comedia *Santa Teodora*, como han creído La Barrera y otros: Chorley se opone con fundamentó a esta opinión. Su argumento lo tomó Lope del *Flos Sanctorum* de Rivadeneira, y es el mismo que aprovecharon más tarde Cáncer, Moreto y Matos Frago para su *Adúltera penitente*. Esta Teodora es distinta de la *Teodora, virgen y mártir*, heroína de una tragedia de Corneille.

El cardenal de Belén, comedia muy endeble y disparatada, es la vida de San Jerónimo.

La gran columna fogosa San Basilio el Magno, está tomada del tantas veces citado *Flos Sanctorum*, de Rivadeneira.

Por último, *El Divino Africano*, muy superior a *El cardenal de Belén*, trata de la conversión de San Agustín,

El teatro a lo divino forma en España una tradición gloriosa que en los días actuales reviste la más acusada modernidad. Pero es de tener en cuenta que a los caracteres generales y distintivos de los autos se añade el de sacramental, que culmina en Calderón, El primer ejemplo que de su clase tenemos en la literatura española es la *Farsa sacramental*, de Hernan López de Yanguas, que data de 1520. Pero hasta Calderón no toma el género toda su amplitud, majestad y belleza. Se llama sacramental al auto en que se exalta y glorifica el misterio de la Eucaristía. Que hayan podido llevarse al teatro y que hayan interesado al pueblo temas tan sublimes y difíciles de la más alta teología, demuestra en los españoles del siglo XVII, como apunta Menéndez y Pelayo, fé ardiente en los misterios de la religión, práctica cristiana y cultura teológica en la masa de todas las clases sociales.

Los autos sacramentales de Calderón, que alcanzaron en su época suceso tan vasto y positivo como imágen del espíritu tradicional de España, en los que entran en juego los sentimientos más augustos y la integridad del ser humano, aten-

to a su verdadero fin en las postrimerías cristianas, fueron después prohibidas por Carlos III en 11 de junio de 1765. No se amoldaban a los ideales y a los gustos del siglo XVIII, que no podía sentirlos ni comprenderlos, y por ello sufrieron muy duros ataques de Clavija en su «*Pensador*», y de don Nicolás Fernández de Moratín en su segundo «*Desengaño al teatro español*». Únicamente salieron en su defensa don Juan Cristóbal Romea y Tapia y don Francisco Mariano Niño, a quien, por cierto, debemos veneración y homenaje los españoles.

El romanticismo, que se inspira en Calderón tampoco era propicio a desarrollar bajo su influjo los autos sacramentales. En cambio, cuadra perfectamente con las tendencias teatrales de ahora y, como lo moderno en nuestra España gloriosa es precisamente lo tradicional, los modos de Imperio y el hundir el alma en las puras esencias nacionales, de aquí que en el teatro se haya manifestado con mayor claridad que otros órdenes de la existencia el sentido de lo actual como continuación del pasado. Hoy el suelo de las dos Castillas, de Asturias, de Galicia, de León, de las regiones todas que constituyen la Península en hermandad con Portugal, vuelven a ser España y el fenómeno que observamos en el teatro con notoria evidencia, se ofrece en la totalidad de la vida hispánica, sin que acuse excepción ninguna celdilla del cuerpo social si se miran las cosas despacio y con cuidado. Pero en el teatro la feliz circunstancia se presenta de bulto y a simple vista, que ciegos han de estar quien no la vean.

Exquisiteces ultramodernas del teatro han sido para nosotros, a partir de la liberación, el *Hospital de los locos* del maestro José de Valdivielso, presentado por el primer teatro de Falange con todas las esplendideces del arte bizantino y amparada la representación con unas alas de ángeles que recuerdan a los de Fra-Angélico de Friesole en sus pinturas inmortales; *La Cena del Rey Baltasar*, de Calderón, en la que el barroquismo calderoniano se resolvió con líneas, contor-

nes y estilos de Hyacinthe Rigaud; *Del pan y del palo* de Lope, auto a lo divino al que sirvió de marco la arquitectura ingente del Escorial; varias joyas anónimas del mencionado *Códice de Autos Viejos: La verdad sospechosa*, de Alarcón; las hazañas de Bernardo de Carpio según una comedia de Juan de la Cueva, de quien también se ha representado el último 18 de julio *La muerte del Rey Don Sancho y reto de Zamora*; muchas obras más que han llevado a los teatros aires modernos dignos del famoso Max Reinhardt, sin alterar un punto la más rigurosa tradición española.

Y a imitación de los autos antiguos se escriben autos modernos como *España bien maridada* del profesor de literatura en la Universidad Pontificia de Comillas, el jesuita padre Augurio Salgado y otros modelos recientes, inspirados en la más pura dramática tradicional.

Pero yo quisiera reparar un olvido y venir por unos instantes del teatro meramente religioso y poético al teatro de la cultura que tiene entre nosotros un representante egregio, a quien pudiéramos llamar, debido a su vasto saber teológico, y escriturario, el Rubens de las representaciones escénicas, aunque su enciclopedia no sea tan amplia como la del pintor diplomático a quien aventaja muchas veces en intensidad. Me refiero a Mira de Amescua. Los tópicos al uso mandan que Mira de Amescua, sólo resista el parangón de Guillén de Castro, Vélez de Guevara y Moltalbán. Me atrevo a diputarle como el dramático de la cultura moderna, como el autor que ha buceado con sentido más amplio y consciente en el alma española a través de las edades. Podrá no llegar a Tirso en el conocimiento del corazón humano, y en la forja de caracteres, sobre todo femeninos; rayará por bajo de Lope en la fluencia verbal y dramática, en el tono selecto, en el gusto innato y señoril de cuanto sale de su pluma; se encontrará a distancia del teólogo de *La vida es sueño*, y no podrá alcanzarle ni siquiera los calcañares en profundidad y en genio in-

telectivo y constructivo; pero después de estos tres gigantes de la escena hispánica, bueno será poner a Mira de Amescua en escabel tan alto por lo menos de los que ocupan en la consideración de las gentes, Ruiz de Alarcón, Rojas Zorrilla, Moreto y Vélez de Guevara.

Desde hace muchos años no se han representado en España piezas de Mira de Amescua. Alguna loa recitada por María Guerrero en la última década del siglo anterior ha sido el único agasajo moderno a la memoria del interesantísimo autor. Falta también un estudio definitivo sobre Mira de Amescua, el libro fundamental que consagre su renombre y oriente como guía segura a las generaciones venideras acerca de su vida y sus escritos, algo parecido al «*Calderón*» de Menéndez y Pelayo, el «*Barahona*» y el «*Pedro Espinosa*» de Rodríguez Marín, el «*Góngora*» de Artigas, el «*Villamediana*» de Cotarelo y Mori, el «*Tirso*» que prepara la eminente D.^a Blanca de los Ríos. La bibliografía de Mira de Amescua se reduce a unos cuantos opúsculos de revista y de periódico y a las noticias que dan incidentalmente de su vida, sus poesías y sus comedias, los críticos y eruditos de nuestra historia literaria, que se ocupan de otros autores. Así Menéndez y Pelayo en los prólogos a las «*Obras de Lope*», tomos VIII y XII; Rodríguez Marín, en el «*Pedro Espinosa*» y en otros «*Documentos para su biografía*», publicados en el «*Boletín de la Academia Española*»; Pérez Pastor, en el tomo III de su «*Bibliografía Madrileña*»; Th. G. Abrens, en su «*Zur Charakteristik der spanischen dramas in Aufgang des XVII Jahrhundert*»; don Cayetano Alberto de la Barrera, en su indispensable «*Catálogo*»; don Luis Fernández-Guerra y Orbe, en su «*Estudio sobre las comedias de Ruiz de Alarcón*». Las «*Comedias*» de Mira de Amescua, edición de Mesonero Romanos de 1858, están en el tomo XLV de la «*Biblioteca de Autores Españoles*», de Rivadeneyra. Sus «*Poesías*», edición de Adolfo de Castro, de 1857, se insertan en el tomo XLII del mismo Rivadeneyra.

Se tributan elogios al poeta y dramaturgo en el «*Viaje del Parnaso*», de Cervantes, en «*El laurel de Apolo*», de Lope, en el «*Viaje entretenido*», de don Agustín de Rojas Villandrando, modelo de Scarrón en el «*Roman comique*», y sobre todo, con mucha prodigalidad y entusiasmo, en la «*Biblioteca Nova*», de Nicolás Antonio. Es natural que el autor de teatro que simboliza la cultura, el caudal histórico de la Biblia y de España le alabase, más que ninguno, un erudito y un bibliógrafo. Los artículos y monografías sobre Mira de Amescua y sus obras son el de Mesonero Romanos en el «*Semanario Pintoresco*» (1.852, página 82); el de Tárrago, en la «*Ilustración Española y Americana*» (1888, II, 30); el de Renert sobre «*La Judía de Toledo*», en la «*Revue Hispanique*» (1900, VIII, 119); el de Narciso Díaz de Escobar, en la «*Revisista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su reino*» (1911, I, páginas 122-143); el de don Fructuoso Sanz, en el «*Boletín de la Academia Española*» (1914 I, páginas 551-572), M. A. Buchanan dió una edición en Baltimore, en 1905, de la comedia famosa del «*Esclavo del demonio*», Foulché-Belbose, en la «*Revue Hispanique*» (1906, XVI, 288) estudió la «*Canción real a una mudanza*» que comienza con aquellos versos de todo el mundo conocidos:

Ufano, alegre, altivo, enamorado,
 Rompiendo el aire el pardo jilguerillo,
 Se sentó en los pimpollos de una haya;
 Y con un pico de marfil nevado,
 De su pechuelo blanco y amarillo
 La pluma concertó pajiza y baya.

Por cierto que el numismático don Juan José López de Sedano (1729-1801) atribuyó en su «*Parnaso*» esta composición a Bartolomé Leonardo de Argensola y fué el P. Estala, bajo el seudónimo de Ramón Fernández, quien dió otra vez la canción como de Mira de Amescua y la imprimió a su nom-

bre. López de Sedano imitó en su tragedia «*Jahel*» una de las obras más importantes de nuestro autor que lleva casi el mismo título. Nada tiene de extraño ni de reprehensible cuando se trata de producciones basadas en las corrientes, asuntos, argumentos y episodios de la cultura universal.

Antonio Mira de Amescua, o de Mescua, nació en Guadix entre 1574 y 1577. No se ha puesto en claro la fecha exacta de su nacimiento. D. Francisco Rodríguez Marín ha podido determinar con todo rigor el día y el lugar de su óbito; Guadix, 8 de septiembre de 1644. Era hijo natural de Melchor Amescua y Mira y de Beatriz de Torres y Heredia. Sus padres pudieron casarse, pero no lo hicieron, y así Mira de Amescua no fué nunca legitimado. Los señores Hurtado y González Palencia resumen su biografía en la «*Historia de la Literatura Española*», con las siguientes palabras: «Cursó cánones en el Colegio Imperial de San Miguel, de Granada; fué capellán real de esta ciudad. Quiso permutar con un canónigo de Guadix, pero vivía en Madrid, donde era secretario del cardenal Infante don Fernando de Austria (1619), y en diez años no lograron hacerle residir en Granada. Tomó posesión del arcedianato de Guadix (1632) y al año siguiente, en una sesión del cabildo faltó a los canónigos con palabras descompuestas y riñó con el maestrescuela. Para las fiestas celebradas en Madrid (1620) con motivo de la beatificación de San Isidro, escribió la relación de las cosas necesarias para la máscara y danza, entre ellas la «*Aventura del castillo de la perfección*», imitación de los libros de caballerías. Figuró mucho en la Academia a que concurrían en Madrid, entre otros ingenios de aquellos años, Lope, los Argensola y Villamedina, presidida y sostenida por don Diego Gómez de Sandoval, conde de Saldaña, y en Nápoles, a donde fué con el conde de Lemos al ser éste nombrado virrey en 1610; formó entre los fundadores de la Academia de los Ociosos».

Pocas son las obras de Mira de Amescua que no se inspi-

ran en un tema erudito, en un asunto al mismo tiempo popular y con mucha raigambre en la cultura. El pueblo español de los siglos XVI y XVII, que tuvo para deleitarse en el teatro la teología y la profundidad de pensamiento de los Autos Sacramentales y las comedias a lo divino, había de encontrarse en Mira de Amescua el manjar de espíritu que le satisfacía, jugoso, nutritivo, apropiado a seres racionales en la integridad de la humana naturaleza y siguiendo ya la tradición cristiana de la Biblia, ya el alma clásica de Grecia y Roma, ya el tesoro literario de España, en sus aspectos de la sabiduría popular, la fé católica, la leyenda y el puro rigor de la historia.

El «*Poema de Acteón y Diana*», inserto en la «*Floresta*» de Böhl de Faber está tomado de las «*Metamorfosis*» de Ovidio (Libro III, 131-252). Acteón, hijo de Aristeo y de Autnoe, era un héroe tebano a quien crió y educó el centauro Quirón. Fué un cazador formidable. Cierta día sorprendió a Diana en el baño, y la diosa, ofendida de que un mortal la viera desnuda, convirtió a Acteón en ciervo e hizo que sus perros le devorasen. La fábula ha dado asunto a muchas obras de la pintura y la escultura antiguas, entre ellas la soberbia estatua de la Villa de Antonio Pío, que hoy se admira en el Museo Británico.

«*El clavo de Jahel*» está tomado de la Biblia, del capítulo IV del Libro de los Jueces. Sisara, general del ejército de Jabin, rey de Asor, fué enviado por este príncipe contra Barac y Débora, que se hallaban con diez mil hombres en el Tabor. Sisara habiendo juntado todas sus tropas y novecientos carros armados, vino de Harosset al torrente de Cisón. Barac salió en guerra contra sus huestes y le hizo sufrir tremenda derrota. Sisara, huyendo, se refugió en la tienda de Haber, cuya esposa, Jahel, le dijo que no temiera, y después de haberle dado leche fría que apagase el ardor de sus fauces sedientas y de haberle cubierto con una capa, en cuanto le vió

dormido, atravesó sus sienes con un clavo. Débora y Barac dieron gracias al Señor en un canto. Ocurrieron estas escenas en el siglo XIII, antes de Jesucristo.

El Antiguo Testamento dió todavía asunto a Mira de Amescua en las páginas del *Exodo* que hablan de Aaron y Moisés, para su comedia «*Los prodigios de la vara y capitán de Israel*», y el Nuevo, en la parábola de Lázaro y Epulón (sobre este nombre podría disertarse ampliamente), le inspira «*El rico avariento*», con toda la corriente de espiritualidad que del capítulo evangélico se transmite a la pieza de teatro. «*La mayor soberbia humana*», o *Historia de Nabucodonosor*, se iguala en grandeza al «*Sardanápolo*» de Byron, con un espíritu cristiano de alta filosofía, difícilísimo de advertir en la tragedia del romántico inglés.

Una *Cantiga* de Don Alfonso el Sabio, con un milagro de la Virgen, tomado de Gautier de Coincy, le servió de fuente para la comedia «*Lo que vale el oír misa*». La vida de Santa María Egipciaca, que supo aprovechar la monja Roswita en su «*Abrahamus*», que se compuso en griego según esta versión, por Ephraín y que figura en el «*Vitae Patrum*», de Amberes, de 1528, le da al asunto de «*El ermitaño galán y mesonero del ciego*», conocido de los españoles para vergüenza nuestra, conforme al relato de «*La cortesana de Alejandría*», de Anatole France, no por la obra teatral de Mira de Amescua.

El autor sigue buceando en las canteras de erudición que guardan tradiciones populares, ya de la historia, ya de la leyenda. Un auto anónimo de Navidad, *La serrana bandolera, y la Leyenda de San Gil de Santarem*, el Fausto lusitano, influyen en el «*Esclavo del demonio*» y le dan esencia y vida hasta el punto de constituir dicha comedia una cumbre de la dramaturgia española, igual al «*Condenado por desconfiado*», de Tirso, y superior al «*Caer para levantar, San Gil de Portugal*», de Moreto, Cáncer y Matos Frágoso, que tuvieron por patrón la obra de Amescua.

El admirable drámatico ilustra la biografía de fray Luis de Granada, en «*La vida y muerte de la monja Cortugal*»; da episodios al «*Gil Blas*» de Lesage, con «*La tercera de si misma*», aprovechada también por Córdoba y Figueroa para su comedia «*Todo es enredos, amor*» y recordada por Calderón en «*La dama duende*» acopla un cuento de Bandello, ya utilizado por Lope para «*El villano en su rincón*», a *La rueda de la fortuna*, donde a su vez se inspiran Calderón y Corneille; se adelanta a Rotrou al teatralizar las hazañas del general de Justiniano, Belisario; canta en otra de sus comedias las lises de Francia y la ampolla de Reims, y se coloca, en el curso, a través de los siglos de dos leyendas con buen acopio en la literatura española; el conde Alarcos y la Judía de Toledo, no sin haber influido en los precedentes al tipo de Don Juan con «*El esclavo del demonio*» como influye cervantes en «*El rufián dichoso*» y Lope en «*Fianza satisfecha*».

«El conde Alarcos» es comedia inspirada en el famoso romance lírico de fines de la Edad Media. El conde, casado y con hijos, da palabra de matrimonio a la infanta Solisa. Pide la doncella justicia al rey, exigiendo que el conde Alarcos mate a su mujer y a su prole para cumplir la promesa. Así lo hace el desventurado caballero, cuya esposa, al ser asesinada con el menor de sus hijos, niño de pecho que llevaba en brazos, emplaza al rey a la infanta ante el Tribunal de Dios, antes de treinta días. Tienen comedias con el mismo asunto Guillen de Castro, Lope, el alemán Schlegel y un autor de nuestros días que no he de citar.

«*La judía de Toledo*» es un episodio de la historia de España. Está en la «*Crónica General*» de tiempos de Don Alfonso el Sabio, y se refiere a los amores adúlteros de Alfonso VIII el de Las Navas con una hebrea de la ciudad del Tajo, a quien llama la *Crónica General* la Ferosa, y a quien Mira de Amescua, antes que otro ninguno, designaba con el Nombre de Raquel. El tema entra en la «*Jerusalén conquistada*» y

en «*Las paces de los reyes y Judía de Toledo*», de Lope; forma un poema en octavas reales de Don Luis de Ulloa y Pereira, caballero del Toisón de Oro y favorito del conde-duque de Olivares; se aprovecha por Diamante para su comedia «*La judía de Toledo*» enamora a Mira de Amescua, que escribe con su acción y sus episodios «*La desdichada Raquel*», y da por último nacimiento a la más famosa de las tragedias españolas del siglo XVIII, la «*Raquel*» de don Vicente García de la Huerta, que se inicia con los siguientes versos puestos en boca de Garcirán:

Toda júbilo es hoy la gran Toledo
 El popular aplauso y alegría,
 Unidos al magnífico aparato,
 Las victorias de Alfonso solemnizan.

Las antologías españolas suelen incluir entre sus poesías, además de la «*Canción real a una mudanza*» el siguiente soneto, que en «*Esclavo del demonio*» pone el autor en labios de Angelio después de una escena con don Gil:

Sale a la plaza el toro de Jarama,
 Como furia cruel de los infiernos.
 Tiemblan los hombres, porque son no eternos;
 Cuál huye, cuál en alto se encarama.
 Herido el toro, en cólera se inflama,
 Mármoles rompe como vidrios tiernos;
 Hombres de bulto le echan a los cuernos,
 Y allí quiebra su furia, bufa y brama.
 Soberbia fiera soy, nada perdono,
 Tres partes derribé de las estrellas
 Para que al coro de este mundo bajen.
 Heridas tengo, y por vengarme de ellas
 Coger no puedo a Dios, que está en su trono,
 Y me vengo en el hombre que es su imagen.

En otras de sus comedias, «*Galán, valiente y discreto*», Mira de Amescua, usando de una práctica muy corriente por entonces y desterrada, por fortuna, en los años actuales, se apropia el soneto de Calderón en «*El príncipe constante*»:

Estas que fueron pompa y alegría...

Soneto muy superior en técnica al suyo que acaba de copiar.

Los méritos principales de Mira de Amescua, la razón que pide para su persona y sus escritos mayor estudio y vigilancia más continuada entre las compañías teatrales con repertorio clásico se hallan en ese pluríto de cultura que muchas de sus obras reflejan y en esa combinación feliz de lo popular y lo erudito, característica bien notable de la dramática española. En no pocos temas de cultura de los que aprovecha la poesía y el teatro, por ir enraizados en la tradición de nuestro pueblo, encontramos el nombre de Mira de Amescua como jalón importantísimo en las etapas, de tal modo que la lengua francesa de nuestros días podría en este punto jugar del vocablo y decir del dramático de Guadix que fué algo más que un maestro (*maître*) para convertirse en miriámetro (miriámetro).

El olvido en que yace Mira de Amescua debiera corregirse sin tardanza, ¿No ha dicho Menéndez y Pelayo que «*El esclavo del demonio*» es digno hermano menor del «*Condenado por desconfiado?*» ¿No está pidiendo esta obra un estudio comparativo con «*El mágico prodigioso*» de Calderón? ¿No vendría el escenario a convertirse en púlpito para exaltar la devoción a la Virgen con la comedia «*Lo que vale oír misa*», teatralización feliz de una *Cantiga* del rey sabio? ¿No son buena lección de historia sagrada las piezas bíblicas que antes cité? ¿No serviría asustar a los Tartufos con la misma esencia de la doctrina y la caridad cristiana representando «*El ermitaño galán y mesonero del cielo?*» ¿No valdría por labor de justicia una edición completa y segura de sus obras

depurando el texto de las variantes introducidas por sus muchos refundidores y plagiarios? ¿No hay que fijar su posición —siempre el miriámetro— para un estudio sobre Ovidio en España, como el de Horacio, llevado a término por el polígrafo inmortal de las «*Ideas estéticas*» y como el de Virgilio que preparaba don Manuel Artigas?

Piden al propio tiempo la actualidad de Mira de Amescua la cultura y el españolismo.

Y aquí termino para no cansar más tiempo, si bien dada la amplitud del tema que he reducido al teatro por ser el aspecto social en que se manifiesta como la clara luz del medio día la incorporación de lo moderno a las tradiciones Nacionales, pudiera decir con más razón que Rostand en su deliciosa *Cencerrada a la luna*: «Continúa.....».....

