

ANALES
DE LA
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

10

X

ANALES

DE LA

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TOMO X

ACTIVIDADES DE LA UNIVERSIDAD DURANTE EL AÑO 1941



OVIEDO
Talleres Tipográficos «LA CRUZ»
1943

ADVERTENCIA PRELIMINAR

Tenemos el gusto de ofrecer a los lectores un nuevo volumen de los ANALES de la Universidad, correspondiente al año 1941.

Comprende una pequeña parte de la múltiple y constante labor universitaria en el citado año, pero como en los anteriores, no da completa idea de la actividad variada de este Centro, al que imprime un sello que le distingue de las demás de España el celo y atención constante del Magnífico y Excmo. Sr. Rector D. Sabino A. Gendín, cuyos discursos figuran al principio de los ANALES.

El resto de las referencias a las actividades universitarias debe buscarse en las Crónicas que se publican en todos los números de la REVISTA UNIVERSITARIA, complemento de estos ANALES.

En el presente volumen aparecen las últimas producciones del que fué Decano de la Facultad de Ciencias e inolvidable Catedrático D. Benito A. Buylla cuya personalidad científica y literaria excusamos de realzar aquí por ser de sobra conocida de todos.

Igualmente se incluye el hermoso y erudito libro del ilustre escritor D. Luis Araujo Costa, que tuvo la atención

de cederlo a la Universidad y del que se ha hecho una tirada especial que está a la venta en todas las librerías de España.

También aparece la brillante conferencia del Sr. Vicario General de la Diócesis M. I. Sr. Arcipreste D. José Cuesta, correspondiente de la Real Academia de la Historia, sobre el Cid en Oviedo, en cuyo estudio se presentan aspectos nuevos del héroe nacional, reproduciendo en depurada traducción por primera vez, la famosa sentencia en el pleito de los Infanzones de Langreo, siendo otra revelación curiosa la firma del arquitecto de la Cámara Santa, Tioda y la elegante leyenda en verso de una crónica del Cid.

Finalmente algunos trabajos de catedráticos y profesores de la Universidad en diversos actos, debiendo resaltar la interesante conferencia en la fiesta de Santo Tomás, leída por el que fué Catedrático en Oviedo D. Ramón Pérez Blesa, actualmente en la Facultad de Derecho de Valladolid, así como de D. Valentín Silva, D. Francisco Escobar, etcétera.

Es de lamentar que muchos de los distinguidos conferenciantes que toman parte en el curso de invierno, tanto de la Universidad, como aquéllos invitados de otros Centros no conserven los originales de sus eruditas e interesantes conferencias y no puedan aparecer en este volumen, como ocurrió en los anteriores.

Esperamos que en los próximos ANALES se pueda evitar esta falta y que en ellos, aún con una simple referencia, incluso al Curso de verano, podamos presentar a los lectores una visión más completa de la brillante, activa y fecunda vida de esta Universidad, orgullo de Asturias.

DISCURSOS

PRONUNCIADOS POR EL

EXCMO. SR. RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

D. SABINO ALVAREZ GENDIN



DISCURSO

del Excelentísimo Sr. Rector en el acto de apertura

el día 5 de Enero de 1941

del curso de la Escuela de Artes y Oficios de Avilés

Dignísimas autoridades, queridos profesores, estudiantes:

No fué obstáculo la nevada cuajada y algodonosa caída en Oviedo y sus contornos para impedirme venir a Avilés, pueblo de tan gratos recuerdos, a inaugurar este Centro, del que pueden girar las manifestaciones de la Industria, del arte de Apeles y Fidias, que tan reiterados éxitos obtuvo en pasados años, sobre todo en el pictórico.

España ha sido un pueblo que ha triunfado en las labores de artesanía, en las labores a domicilio realizadas con cuidado y esmero, con arte; de ahí que se llamen de artesanía y de ahí el nombre de calles y ruas de la Azabachería, de la Herrería, de las Platerías que aún conservan algunas ciudades, como señuelo de recuerdos medievales.

La imaginaria, la orfebrería, la alferería, la cerámica, la armería, la ebanistería, la azabachería, fueron campos en que **brillaron** tantos y tan buenos oficiales y maestros españoles.

No es que otros países no cultivasen el arte industrial casero, pues ello ha sido una manifestación de una época en que la mecánica no ha tenido el desarrollo que hoy tiene, expulsando al obrero artista, para convertirlo en obrero pieza

de la máquina, y el trabajo arte, en trabajo serio, monótono y soporífero.

Otros países cultivaron el arte, y asociaron a los artesanos, y si en España hubo los gremios en Inglaterra conocieron las guildas; y en Alemania los *anse*, de ahí el nombre de anseáticas dado a las ciudades libres en que se distinguían por su artesanía—Lippe, Bremen, Hamburgo—; y en Italia, los *consolati* o *paratici* de Lombardía, las artes, capitulios de Florencia, las Universidades o Colegios de Roma, las Compañías de Bolonia, las maestranzas de Sicilia, los gremios, las abadías, etc., de otras ciudades italianas.

Pero España, resistiendo al maquinismo, supervivió la artesanía en Toledo, en Talavera, en Lagartera, en Eibar, en Santiago, en Oviedo (muy absorbido por la Fábrica de Armas, con excepción de la Ebanistería), aquí al lado, en Miranda, con los famosos caldereros; industrias que en estos últimos años parecían revivir, en Cangas de Onís con los relojes (Corao) y a qué seguir enumerando tantos pueblos que hacen de España, quizás con excepción de Suiza y Bélgica, sobre todo la Bélgica flamenca, el país de Europa más distinguido en artesanía.

Centros como el que hoy abrimos, pueden resucitar muchas de aquellas artes industriales, cuyos productos el maquinismo sistema Tylor no puede igualar.

Se ha pedido por vuestras autoridades, y yo lo apoyo, la creación de la Escuela del Trabajo, con el fin de formar los operarios de la grande y pequeña industria, desde el fresador y ajustador, al decorador y estuquista de edificios; pero al establecerse esa Escuela yo suplico, que no se desatienda la labor de artesanía, que es mucho más completa que la obra del obrero de oficio de fábrica, pues requiere algo más que el adiestramiento de un oficio mecánico y monótono.

Así como el agua del *orbayu* fertiliza la tierra, cuando es incesante, encharca y fructifica los productos, así el oficio mecánico prepara al obrero para obtener una profesión; pero si no abre el espíritu al arte le embota y le embrutece, produciéndole tedio y le hace que odie a la burguesía intelectual y laboriosa, y por querer ser como ésta, se propone leer y releer libros que no digiere y le empachan o le envenenan, si además

recoge doctrinas corrosivas, destructoras y odiosas, contrarias a las que predica la fraternidad cristiana.

Por eso para el obrero me gusta más estos centros de artesanía, que pueden tener su biblioteca especializada, y en que se cultiva el arte, que no esas bibliotecas que si son de alta filosofía y literatura no comprende y si de baja hace los efectos de pócima.

No digo que no lea obras de literatura sana y de historia patria; pero como algo secundario y complementario de la formación profesional artística.

Y aún aquella lectura no debe hacerse sin simultanear con una preparación de lecturas o conferencias de apostolado religioso, llevado a cabo por los jefes de la Iglesia y sus cooperadores los seculares o miembros de A. C.

Yo también quiero evocar el recuerdo que de los estudiantes triunfantes hizo vuestro secretario, y de los profesores sacrificados por el sadismo marxista, de don Manuel Wes y don Aladino Menéndez, que murieron por Dios y por España, como buenos cristianos y patriotas que eran.

Y aunque no haya perecido trágicamente, sino de enfermedad, también deseo recordar el nombre de Pepe Carreño, como todo el mundo le llamaba, persona simpática y popular en Avilés.

Para todos ellos, el mejor recuerdo es el balbuceo de una oración, y la emulación, estudiantes que me escucháis, de su abnegación y de sus buenas acciones.

Y nada más, que la paz de los espíritus sea con vosotros y con los hombres de buena voluntad como deseaba el Angel que anunció el Misterio que celebramos estos días, reconstruyendo lo que destruyó esta guerra fratricida que un liberalismo morbosos y pleno de ponzoña provocó.

¡Viva España! ¡Arriba España! En nombre del ministro de Educación Nacional declaro abierto el curso para 1941 de la Escuela de Artes y Oficios de Avilés.



DISCURSO



pronunciado por el Excelentísimo Sr. Rector
en la velada en honor de Santo Tomás de Aquino
celebrada en el Aula Máxima, el día 7 de Marzo de 1941

Queridos profesores y alumnos:

Presentaros la vida de Santo Tomás me parece adoctrinara en la que ya sabéis.

Y no es porque sea molesto aprenderse la biografía de Santo Tomás. Con cogerse el tomito de Grabmann, o de cualquiera otro de sus biógrafos el cometido que uno se impusiera al respecto era fácil de cumplir. Por otra parte ya el alumno Díaz, representante del S. E. U. hizo una somera exposición biográfica.

Además como dice Chesterton, con su observadora agudeza, lo que sabemos de la vida de Santo Tomás podía despacharse en unas pocas páginas, porque él no desapareció como San Francisco, en un torbellino de anécdotas y leyendas personales, en cambio lo que sabemos o podríamos saber o quizás tengamos la fortuna de aprender acerca de su obra llenaría, probablemente, más bibliotecas en lo futuro que ha llenado en el pasado.

Me releva, sin embargo, hablar de su obra y su doctrina los magníficos discursos que oísteis. De la influencia que los estudios filosóficos, griegos y árabes, tuvieron, a través de

nuestra escuela toledana y de la Universidad de París en Santo Tomás, habéis escuchado palabras muy oportunas y eruditas de labios del profesor de Filosofía señor Escobar.

Respecto al estudio comparativo de la filosofía tomista y agustiniana que en síntesis acabáis de escuchar ni puedo superarlo. ni discreto sería insistir sobre ello ya que la diafanidad en la exposición hecha por el señor Pérez Blesa, me excusa de insistir en la materia.

Mas ahora que tan en boga y latentes están los problemas de autoridad y concentración del Poder, bueno será que expongamos la opinión del aquinatense, casi sin exégesis, como entrecomillando su pensamiento, ya que no sean sus propias palabras, a fin de acercarme lo más posible a sus conceptos, que desearía exponer con mediana claridad, lo que no sé si conseguiré pues la oratoria y la elocuencia se prestan poco para arropar ideas filosóficas, y por otra parte me falta más para ser orador que para ser arador.

En los regimenes de la post-guerra se instauraron poderes derivados de la mayoría parlamentaria, a su vez sustentados en la democracia inorgánica, connaturalizada con el sufragio universal, que hicieron de los Estados unos seres sin continuidad de vida y con versatilidad de voluntad, ya que a cada votación parlamentaria surgía un Gobierno, y con él una opinión política y una distinta dirección estatal.

Con cuánta más razón diríamos que se carecía de una unidad de destino, y no diremos de historia, porque a esta voluntad versátil de los Gobiernos no podrá nadie jamás negarla, ya que son hechos humanos que los hombres recuerdan a través de fehacientes testimonios.

Hubo Estados tan decapitados en la post-guerra tan sin voluntad, con el parlamentarismo puro—como en Prusia, como en Baviera, como en Austria en la Constitución federal de 1920—en los que el Presidente de sus Repúblicas no tenía ningún papel que desempeñar. El Presidente de la Federación austriaca no tenía derecho ni a disolver el Parlamento, ni tan siquiera a designar a los ministros ni al Jefe del Gobierno federal. Este y los ministros eran designados por el Parlamento.

La obra constitucional austriaca obedece al influjo teórico del Profesor Kelsen. A Kelsen, no le faltaba, como buen teori-

zante, argumentos doctrinales, para sostener la tesis de la decapitación de los Estados.

Creía Kelsen que la falta de un Jefe de Estado era conforme a la idea de democracia. En la democracia pura no hay lugar para el Jefe de Estado. Es para él un órgano absoluto y lógicamente innecesario. Cualquier otro órgano del Estado, por ejemplo el Presidente del Parlamento, o el de una de las dos Cámaras, puede ser encargado en todo o parte de las funciones de que está investido el órgano especial que se denomina Jefe de Estado, o bien repartidas entre varios órganos, como el Presidente del Consejo de ministros, el Consejo de ministros o éstos en su concepción orgánica individual. Esta doctrina es absurda, conduce a la anarquía.

Toda acción y toda realidad—diremos con Hegel,—debe tener su origen y su realización en la unidad decisiva de un Jefe, concepción jurídicamente formulada por Jorge Jellinek que proclama la necesidad de que el Estado tenga una sola voluntad, y una sola voluntad no puede ser producida sino por un hombre. Aunque una voluntad estatal puede declararse por un órgano colectivo, nosotros sostenemos que un solo hombre constituye sino un único, sí el órgano supremo del Estado, el órgano supremo dinámico, el órgano capital, sin que pueda tener otro sobre sí, que el Poder llamado constituyente que no funciona de una manera permanente, sino de tarde en tarde y que frente a una tiranía del Soberano copartible con el Poder constituyente, tal régimen pudiera sustituirse en forma extraordinaria después de un Movimiento de santa rebeldía, como acaeció en el dirigido por nuestro Caudillo.

Lo que sí es evidente es que alguien debe encarnar la unidad política, procurando no haya soluciones de continuidad en las mutaciones de los titulares de la soberanía. Cuanto menos solución de continuidad haya entre los períodos constituyentes, más vida activa política y más progreso tiene la Nación en que así acaezca. Lo contrario sucede en un Estado que sea objeto de reiteradas metamorfosis, produciéndose el caos, la anarquía, la descomposición política.

Pasemos a exponer la doctrina unitaria o monárquica, en el riguroso sentido gramatical de la palabra según Santo To-

más. En la «Summa Theológica» sienta esta tesis: «Respondo que hay que convenir en que el mundo debe ser gobernado por uno; porque, siendo el fin del mundo esencialmente bueno y óptimo, es menester que el gobierno del mundo sea el mejor; y el mejor gobierno es el que reside en uno. El motivo de ello es que el gobierno no consiste sino en la dirección de los gobernantes al fin, que es un bien, el bien común y la esencia de la bondad; porque sin la unidad no puede subsistir, pues cada cosa existe en cuanto que es una».

Pero así como la variedad en la unidad produce la armonía en las diversas manifestaciones del arte, la unidad de Poder supremo a través de la variedad de elementos colaboradores gubernamentales produce el buen Gobierno político.

Respecto de la buena ordenación de los Príncipes de alguna ciudad o nación—dice Santo Tomás en la «Summa Theologica»—hay que tener en cuenta dos cosas: La primera, que todos tengan alguna parte en el Principado, pues por este medio se conserva la paz y se consigue que todos quieran guardar tal régimen; reservándose en todo caso aquél la primacía.

La segunda es la que se refiere a la especie de los regímenes u ordenaciones de los Principados (Estados) en las cuales haya variedades; pero las principales son la Monarquía, en que uno solo tiene el Poder y la Aristocracia o Gobiernos de los mejores, en que algunos tienen el mando. De donde la mejor ordenación en cualquier ciudad o reino es aquélla en que uno solo, que preside a todos manda. Y sin embargo, tal Principado pertenece a todos ya porque los gobernantes puedan elegirse entre todos, ya también porque son elegidos por todos. Así toda buena organización política resulta de la combinación de la Monarquía, en cuanto uno solo preside, de la Aristocracia en cuanto muchos participan del Poder, y de la Democracia, esto es, del poder del pueblo y a éste pertenece la elección de los Príncipes.

Si el pueblo—dice el Santo de Aquino—es verdaderamente moderado o serio, custodio diligentísimo de la **utilidad común**, la justicia exige que se dicte una ley que confiera **al pueblo** la facultad de elegir a sus magistrados que han de **administrar** la cosa pública; más esta doctrina no la sostiene **sino circunstancialmente** pues si el pueblo degenera y **emite sus sufragios**

por venalidad, y encomienda al Gobierno a los hombres perversos, es justo que el pueblo se le prive del poder de proveer cargos públicos, atribuyendo tal misión a unos selectos grupos de honrados ciudadanos.

Con argumentos metafísicos propugna Santo Tomás la unidad de gobierno. Estima la Monarquía como forma ideal de Estado porque representa y simboliza el régimen del mundo por Dios, que es sustancialmente único. Así afirma en su obra «De Regimine Principum».

Aduce el Santo además en su tesis monárquica como forma de Estado, en el sentido de gobierno supremo único, que el fin estatal de conservación de la sociedad, que es posible mediante la paz, solo se asegura con la unidad, sacando otra prueba de la naturaleza; que los miembros se mueven por un solo organismo, el corazón, y el alma solo por la razón, y aún podríamos agregar que una es la cabeza rectora del hombre, lo que no excluye la coexistencia de otros órganos a ella sometidos o subordinados.

Pero la voluntad monárquica puede degenerar y propender a la tiranía, de aquí que el Cuerpo aristocrático coparticipe del poder no para instaurar dos voluntades sino para coordinarlas en una resultante, y a tal fin, el pueblo se atribuye la potestad de designar y deponer a los magistrados del Cuerpo aristocrático para evitar sean favoritos del Rey.

Santo Tomás acusa cierta inclinación, sin embargo, al menos, para instituir la más alta magistratura del Estado, por el sistema hereditario, como forma de Gobierno, más que por el electivo pues si éste en sí considerado parece el mejor, porque permite escoger persona capacitada, en el hereditario, aunque se arriesgue cierta eventualidad en la designación del alto magistrado, se asegura la idoneidad de aquél a quien se confiere el mando por una educación especial que puede recibir el Príncipe desde su nacimiento.

Santo Tomás, se adhiere a la Monarquía, como forma de Gobierno, pero por un sistema ecléctico en cuanto a forma de Estado, más practicando la soberanía de una unidad, de un vértice.

No cabe admitir glosa alguna, ni abrir dialéctica alguna sobre la doctrina del Santo, en punto a la unidad de Sobera-

nía, que si es insuperable en el orden filosófico, y en el de la Ciencia pura política, es intachable en el orden práctico, ya que la Historia viene dando la razón de plano al Santo.

Su doctrina sírvanos de cauce a maestros y forjadores del nuevo Estado español, para obtener pronto ritmo ponderado, que un régimen de unidad de mando se contrapesase o modere con órganos de colaboración, sin que aquél mando, y sin más excepciones que las que admite el Santo frente a las tiranías, se permita sea discutido y quebrantado para obviar la versatibilidad volitiva del Estado y para dar continuidad al destino político del país adecuadamente a su tradición e historia, que es la trazada por aquellos Reyes que nos legaron el escudo de armas que sirve de blasón nacional de la España una, grande y libre.



DISCURSO

del Excelentísimo Sr. Rector en homenaje al Papa

pronunciado el 9 de Marzo de 1941

en el Aula Máxima de la Universidad

Excmo. y Rdmo. Sr., Dignísimas autoridades y jerarquías
Señoras y señores:

Aun cuando el aniversario de la Coronación del Papa se celebra el día 12 de este mes nos ha recomendado la Junta técnica de A. C. que hoy domingo celebrásemos esta velada, en su homenaje, sin duda para no restar tiempo a sus propias labores a las dignísimas autoridades que han tenido el honor de aceptar la invitación que les hemos hecho y a las que yo en nombre de la Junta diocesana agradezco su asistencia.

Hemos escogido este marco para este acto porque nos parecía el más decoroso, honorable y serio, de no hacerlo en la Iglesia a fin de rendir pleitesía a la Santidad de la más elevada figura espiritual del globo terráqueo y máxime teniendo en cuenta la magnitud cultural de la persona titular del Solio pontificio, capacitada para poder hablar directamente con todos los jefes de Estado del mundo en su lengua vernácula o en aquellos idiomas normalmente utilizables en las relaciones diplomáticas.

Con las palabras de gratitud a las autoridades y representaciones de la Iglesia y de la A. C. debiera de iniciar y termi-

nar mi discurso, ya que personas del relieve del Sr. Ladreda, que representa al Excmo. Sr. Gobernador militar y de S. E. Reverendísima van a dirigir la palabra a los circunstantes; más hay hechos tan destacable en dos años del Pontificado de Pío XII, que pasarlos en silencio equivaldría a incurrir en una falta de omisión y por ende en una injusticia imperdonable.

Me refiero a su ocupación y preocupación por mantener u obtener la paz de los hombres.

Unas palabras nada más, pues en gracia al descanso que merecéis, dedicaré a exponer la «Labor del Papa por la paz del mundo».

Su nombre Pacelli, parece simbólico. Si fonéticamente es la paz del cielo, realmente él es el primer paladín de la paz de la tierra.

La paz fruto de justicia, he ahí su leyenda; es ésta como la paloma, símbolo de la paz, su divisa, su escudo de armas, su blasón.

Son sus primeras palabras a raíz de su elevación al Solio pontifical, en el mensaje dirigido en latín al mundo y radiado en varios idiomas, de invocación por la paz mundial que amenazaba interrumpirse con la tormenta barruntada en el horizonte de Europa.

Y en el mensaje aludido invitaba a todos los hombres a la paz, a la paz de las conciencias tranquilas en la amistad de Dios—del que se distanciaron tantos modernos y poderosos Estados—, a la paz de las familias unidas y hermanadas, por el santo amor de Cristo, y a la paz de las naciones a través de la recíproca ayuda fraternal, a la colaboración amistosa y la inteligencia cordial en favor de los intereses superiores de la gran familia humana bajo la mirada y protección de la divina Providencia.

Y después invocaba al Altísimo para elevarle una oración especial por todos los Jefes de Estado, a los cuales incumbe el gran honor y la no menor carga de conducir a los pueblos por las vías de la prosperidad y el progreso.

Veía el Papa agitarse el mar del mundo internacional y que la ira de Dios iba a permitir la lucha de hombres y Naciones, engendrada esta lucha por odios de los espíritus fal-

tos de caridad, sin que a nadie le incumbiera iniciar una cruzada santa como la de nuestra guerra civil. Entonces dirige una Carta al Cardenal Secretario intitulada *Quando quidem*, el 20 de abril de 1939, para que por su medio exhortase a todo el pueblo cristiano para que en el mes de mayo elevara fervientes oraciones y votos a la Madre de Dios, a fin de que tornase propicio a su Hijo hacia los mortales, que tanto le ofendieron con sus pecados; pero la caridad del Papa y el mundo cristiano orante posternado ante el Altísimo no detuvieron la inexorable justicia de Dios.

Suena el clarín de guerra y la espada de Marte reluce sus destellos en la sufrida Polonia.

En aquellos días angustiosos de primeros de septiembre de 1939, que recuerdan aquéllos muy azarosos también de hacía 25 años, a raíz del atentado de Sarajevo, las Cancillerías de los primeros Estados europeos rompen las relaciones diplomáticas y se aprestan a una lucha que va resultando dura y larga y que lo será aún más, si Dios no lo remedia.

El Secretario de Estado, el Cardenal Maglione, actúa dinámicamente en aquellos días de zozobra para impedir la guerra, quizá por de pronto consiguió reducir el campo de batalla a Alemania, Polonia, Inglaterra y Francia.

Entonces escribía su Santidad su primera Encíclica *Summi Pontificatus*, en donde refleja los intentos para conjurar el terrible huracán desencadenado ya, y agrega: «Nuestra pluma quisiera detenerse ante el pensamiento que Nos abruma del abismo de sufrimientos de un sinnúmero de personas a las que todavía ayer sonreía un rayo de modesto bienestar en el ambiente familiar. Nuestro corazón paternal se llena de angustia al prever todo lo que podrá brotar de la tenebrosa semilla de la violencia y del odio, a los que la espada abre hoy surcos sangrientos. Pero precisamente ante estas apocalípticas previsiones de inminentes y futuras desventuras, juzgamos como deber Nuestro levantar con creciente insistencia los ojos y los corazones de los que todavía conservan un sentimiento de la buena voluntad hacia el Único de quien viene la salvación del mundo; hacia el Único que con mano omnipotente y misericordiosa puede poner fin a esta tempestad, hacia el Único que con su verdad y amor puede iluminar las

inteligencias y encender los ánimos de una parte tan ingente de la humanidad, sumergida en el error, en el egoísmo, en altercados y en luchas, para encaminarla nuevamente conforme al espíritu de la Realeza de Cristo».

Y si considera inherente a la naturaleza humana la peculiaridad de vida y costumbres en las naciones que engendra el amor patrio, que la Iglesia acepta y hasta exalta, execra el olvido de la ley de caridad y la vejación de una norma de moralidad universal, que tiene su base en Dios, creador omnipotente y padre de todos, supremo y absoluto legislador, omnisciente y justo juez de las acciones humanas, y sosteniendo que no habrá paz si no se aceptan las normas de la moral universal de la que es custodio diligentísimo la Iglesia, ya que la paz fué anunciada por el Angel al nacer el Redentor, a los hombres de buena voluntad y la Historia que es maestra de la vida, demuestra la verdad del proverbio de la Escritura que dice que no tendrá paz quien resiste a Dios, pues solo Cristo es la piedra angular, sobre la que pueden hallar estabilidad y salvación el hombre y la Sociedad,

Llega el mes de mayo de 1940, mes de las flores, mes de la Virgen que ha de recibir oraciones impetratorias de los fieles, como flores que son también y que brotan de almas anhelantes de bondad, y el Santo Padre una vez más quiere preparar los espíritus sobre todo los de los niños que—lo dice poéticamente—cual los ángeles, ven perpetuamente el rostro del Padre, cuyo aspecto respira inocencia y cuya pupila parece reflejar el esplendor de los cielos, para que recen, ahora no para que no se perturbe la paz, ya quebrantada, sino para que se restaure la paz; y recuerda al efecto todos sus intentos por la paz con públicos documentos, con discursos—como el pronunciado al recibir al Embajador del Rey-Emperador Víctor Manuel—con conversaciones y tratos, lo que sin duda así acaeció en la entrevista con von Ribentrop.

Suplica a sus fieles—y en particular a los niños—para que nos dirijamos a María Santísima, la que, como afirma San Bernardo, quiere que todo lo obtengamos por su favor y mediación, para que delante de su altar depositemos nuestras súplicas, nuestras lágrimas, nuestras angustias y pidamos socorro y consuelo por los dolientes de la guerra, por los heri-

dos y prisioneros, por todos los afligidos como son las familias todas que tienen sus miembros, combatientes o cautivos, y para que en suma se restablezca el orden, la tranquilidad y la justicia, resplandezca el iris de paz y comience una era más feliz para la Sociedad humana, recordando la promesa de Nuestro Señor Jesucristo «pedid y recibiréis, buscad y hallaréis, llamad y os abrirán».

En las vísperas de Navidad, el Sacro Colegio Cardenalicio y los Prelados romanos, comparecen ante el Santo Padre para felicitarle las Pascuas, dirigiéndole un Mensaje el Cardenal Decano.

Así acaeció en la víspera de Navidad de 1939 y contestó el Papa al Mensaje Cardenalicio haciendo declaraciones genéricas sobre los supuestos esenciales para una paz conforme a los principios de justicia, de equidad y de honor, capaces de hacerla duradera.

En la víspera de la Navidad última al contestar el mensaje leído por el Cardenal Decano Granito di Belmonte, fija la posición y acción de la Iglesia, tutora y proclamadora de los principios de la fé y de la moral, de la Iglesia que tiene el lado interés y el único anhelo de transmitir, con sus medios educativos y religiosos—que ideas nacionalistas exageradas tratan de desconocer—a todos los pueblos, sin excepción, el claro manantial del patrimonio de los valores de la vida cristiana, que éstos sí que son eternos en el riguroso sentido de la palabra.

Por última señala los supuestos indispensables para implantar el orden nuevo que tanto se cacarea hoy y que se formula en la victoria sobre el odio que divide los pueblos; en la victoria sobre la desconfianza que carga como peso deprimente sobre el Derecho internacional y hace imposible todo acuerdo verdadero; en la victoria sobre el funesto principio de que la utilidad es la base y la regla de los derechos y que la fuerza crea el Derecho; en la victoria sobre aquellos gérmenes de conflictos, que son las divergencias demasiado estridentes en el campo de la economía mundial; en la victoria sobre el espíritu de frío egoísmo el cual, presumiendo de su propia fuerza, acaba fácilmente con violar no menos el honor y la soberanía de los Estados, como la justa, sana y discipli-

nada libertad de los ciudadanos. Y todavía en otras dos fechas más del pasado año, el día de Cristo Rey, 27 de octubre, y en la homilia pronunciada en la misa ofrecida en sufragio de los muertos de la guerra, el 24 de noviembre, dispone en la primera fiesta se ofrezca el Santo Sacrificio Eucarístico para aplacar a su Majestad Divina, reiterando estas palabras en la segunda fiesta, para que se invoque la gracia y la misericordia de Dios.

Y nada más; termino suplicando que el mejor homenaje que podéis rendir al Papa de la paz es atender su voz, ya que es su deseo, su anhelo que contribuyáis al fomento de vocaciones para sustituir los sacerdotes que el vandalismo revolucionario martirizó y a la reconstrucción y sostenimiento de Seminarios, ya que son muchos los llamados y pocos los escogidos, como el dice Evangelio, esperando que todos vosotros ofrezcáis oraciones y entreguéis vuestro óbolo en el día del Seminario que se celebrará el día de San José, deseo y anhelo que ha hecho suyo nuestro virtuoso Prelado, para gloria de Dios, triunfo de la Iglesia y honra de España.



DISCURSO

pronunciado en la Universidad
en la Fiesta del Libro el 23 de Abril de 1941
celebrada en el Aula Máxima

Voy a ser breve para que me déis las gracias y por sólo este motivo me aplaudais.

Una Orden del 4 de abril último recordó a la Universidad la obligación de celebrar la Fiesta del Libro que ha de estribar en la exaltación del Libro, como el representante del S. E. U. hizo del arcaico, y en la evocación de personalidades destacables de la Literatura española.

De suerte que viene como anillo al dedo el tema desarrollado en esta velada por el Sr. Indurain sobre la bibliografía en torno de la obra de Berceo, ya que de los poetas conocidos ha sido de los prístinos en mecer las primicias poéticas de nuestro idioma, aunque él lo llamara «prosa en román paladino, en el cual suele el pueblo hablar a su vecino, ca no so tan letrado per fer otro latino» como modestamente con métrica sonora expresaba en «La vida de Santo Domingo de Silos».

En años pretéritos os hablé del libro y cómo éste puede ser fuente del bien o del mal; y que en el pasado año recuerdo

que mi discurso no fué una apología de esas Bibliotecas populares, que tanto se prodigaron en los años de la reciente República española.

Para las clases sociales poco preparadas y formadas el aforismo «Amigos y Libros pocos buenos y bien conocidos», es una verdad como un templo.

Pero a las clases cuya profesión tienen el libro como un instrumento de trabajo, se les puede y debe aconsejar buenos libros; pero ya no pocos libros.

Buenos libros que nos enseñen y perfeccionen en la profesión intelectual que ejercitemos, buenos libros que nos ilustren a conocer nuestra Historia, hasta nuestros yerros para rectificarlos, y no nos sirva de argumento pesimista la alegación de los muchos errores de los libros históricos pues siempre hay hechos ciertos en que todos coinciden; además como dice Balme en «El Criterio», la duda llevada a su mayor exageración no puede destruir un número considerable de hechos, que es preciso dar por cierto, si no queremos luchar con el sentido común.

Por los libros llegamos a saber de nuestro Dios y de sus atributos, temiendo su eterna justicia y confiando en su infinita bondad. Por los libros podemos empaparnos en nuestra cultura, para imitarla si es buena o superarla si no lo es tanto.

Si a veces hablamos mal de España es porque desconocemos su Historia plétórica de gestas soberbias y misionales; si despreciamos las verdades eternas es porque no las conocemos, y sobre todo no hemos adentrado en el conocimiento de la figura divina, y humana que legó a su Iglesia el depósito de verdades reveladas; si no apetecemos la profesión que elegimos es porque no dominamos su técnica y sus razones, e ignoramos el resultado de sus fines, que se reflejan en la estadística consignada en los libros.

Con certeza aseveraba Tertuliano que dejaban de odiar los que dejaban de ignorar «Desinunt odisse quae desinunt ignorare».

La lectura excelsa y el estudio meditado alcanzan la distracción de los sentidos y obvian que éstos se desvien por las corrientes del materialismo, por los senderos del pecado de

gula y de lujuria, que embotan al hombre, y que de ser semejante a Dios le hacen ser semejante al bruto.

La lectura al par que buena ha de ser reflexiva, a veces por vía de distracción sana y honesta puede permitirse que no sea reflexiva.

Sin reflexión, la lectura pasará como el agua por una vasija agujereada, que no sirve para beber y satisfacer la sed.

La lectura rápida, es infecunda, la lectura irreflexiva y sin limitación es inútil, a veces perjudicial para inteligencias poco equilibradas, que indigestan, es decir quedan sin digerir. Entonces las ideas, o perturban la mente, alocan la imaginación y convierten el hombre en un paranoico

Por eso la mucha lectura no es recomendable al que no tiene principios de cultura, y mucho menos si carece de formación religiosa, porque no lee con reflexión y sucede lo que dejamos dicho. ¡Qué sabio es el refranero!: ¡Leer y comer, despacio se ha de hacer!

Y nada más para no fatigaros. La apología del libro queda compendiada en estas palabras ajenas, en estas palabras de Lamartine. «La civilización de cualquier comarca casi siempre se resume en una sola manifestación: el libro... y en la actualidad el mundo pertenece al libro más santo y universal, que es el Evangelio».

Si no amásemos el libro, no leeríamos el Evangelio guía y consejero, como lo llamaba el llorado Dr. Gomá, y glosando sus propias palabras termino esta disertación diciendo que no reharemos el espíritu español sino amamos este libro, sino lo rehacemos por este libro, por el Santo Evangelio.

Ahora, me podéis aplaudir en gracia a la brevedad.



DISCURSO

pronunciado en el homenaje a San Isidoro
celebrado en la Diputación Provincial de León
el 27 de abril de 1941
con ocasión del 13.º Centenario de su sepelio
en la Colegiata de su nombre

Reverendísimo Prelado. Dignísimas autoridades. Señoras
y señores:

En el homenaje a la lumbrera más gloriosa del siglo VIII, nacida en tierra hispalense no podía estar ausente el primer Centro cultural de la Región, y por eso he aceptado la cortés invitación del Consejo Económico de León para tomar parte en este acto.

Lleva León la gloria de conservar esa joya arquitectónica, del monumento eclesiástico románico más antiguo de Castilla erigido por Fernando I, reedificado por Alfonso VII, para guardar las cenizas del santo y sabio Arzobispo hispalense, de San Isidoro.

Pertenecía San Isidoro a una egregia familia, egregia por su sabiduría y su santidad: San Leandro, anterior a San Isidoro en la sede archiepiscopal de Sevilla, San Fulgencio, Obispo de Cartagena y Santa Florentina, hermanos del Santo, cuyo tributo estamos rindiendo.

Esta España unitaria y cristiana de hoy, debe y tiene que evocar y recordar a esta gran familia. ¡Qué figuras más representativas del espíritu nacional español!

San Leandro el primogénito de la familia, el que ilustra en las verdades de nuestra sacrosanta Religión a Recaredo, la que le hace abjurar del arrianismo, convirtiéndose al cristianismo; el que congregó, fué el alma al menos del tercer Concilio de Toledo, que recibió la abjuración del Rey Recaredo y su esposa ante 64 obispos y los principales personajes del reino *primores gestis gothicae*; trilla el campo de **santidad**, virtud y del saber a su hermano Isidoro que le va a suceder en la mitra hispalense, del Santo que escribe la mejor enciclopedia del siglo VII las *Etimologías*, que comprende todas las materias del saber eclesiástico y profano de su época, del *trivium* y *quatrivium*.

Y por si esto fuera poco traza San Isidoro los cimientos de una *Historia* nacional con la denominación *De regibus gothorum, vandalorum et suevorum*, el que había escrito también un *Chronicón* relatando los fundamentales hechos de la humanidad entonces conocida hasta el Emperador Heraclio, el año V, y libros biográficos de personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, *De viris illustribus*. Escribe no solo libros históricos, sino obras teológicas como *Contra Judaeos*, y *Sentencias*, litúrgicas como *De origine officiorum*, filosóficas como los *Sinónimos*, profanas sobre *Cosmografía* como *De natura rerum*, o biología *De ordine creaturarum*, y muchos más que en gracia a la brevedad olvido.

El contribuyó como nadie a unificar y universalizar el rito y el canto litúrgicos, con esa tendencia de los grandes hombres a la catolicidad, a la universalidad, corriendo pareja con el Papa San Gregorio el Grande, y adelantándose a Adriano I, y a los Papas de los siglos XI y XII que impusieron la liturgia única romana, pasando a ser la nuestra, mozárabe o isidoriana de tendencia unificadora, por su parte a ser excluida en la definitiva evolución unificativa, quedando como una santa reliquia que va a ser exhibida en las ceremonias del Santo Sacrificio de la Misa en una de las capillas de la Catedral primada de España.

Era San Isidoro de Sevilla espíritu de tan exquisito gusto

artístico que no se contentó con unificar el canto litúrgico, ni recoger en sus *De origine officiorum* curiosas noticias sobre el canto eclesiástico como dice Menéndez y Pelayo en la «Historia de las ideas estéticas», y, sin pegarse demasiado de las bellezas literarias frente a la sencillez de las verdades, amó la belleza de las cosas que puede consistir en la simple expresión de ideas pulcras, pero que él mismo a veces encerró en severos cuando no sonoros dísticos, si no se equivocan al atribuirselos el P. Flórez y el P. Arévalo.

Al fin y al cabo no era extraño relacionar el conocimiento de la belleza de las criaturas a la del Creador, ya que por aquélla, según el Santo Obispo, «ascendemos al conocimiento de la belleza del creador», rastreando por lo corpóreo lo incorpóreo, por lo pequeño lo grande, y por lo invisible lo visible; aunque la hermosura de las cosas no tenga paridad con la de su Hacedor.

Y nada más, cuidad esa joya, vuestra y de España, similar a nuestra Capilla del Rey Casto, por ser panteón de Reyes, en cuyos capiteles sus columnas recogen alegrías y pasajes evangélicos dignos de estudio o de que se complete la Iconografía de Llamazares, y lo estudiarán o renovarán viéndolos los alumnos de la Facultad de Letras de nuestra Universidad, como lo hicieron el pasado año, los alumnos del Curso de Verano en viaje exprofeso, y verán vuestra bella linterna sacra, vuestra hermosa Catedral, en que Juan de Badajoz y tantos otros artistas esculpieron páginas de la Historia sagrada en cada piedra, en cada capitel, en cada arquivolta, en cada tímpano, y que reciban las enseñanzas como yo las recibí antes de la guerra y yo creo que antes de la Revolución de Asturias, del enamorado de la pulcra leonina, el promovedor de estas fiestas Sr. Berrueta y de cuantos habéis contribuido a su esplendor, y ensalza mejor las glorias nacionales como San Isidoro, que pronunciando discursos de palabras, frases sonoras, rotundas y modernos tópicos.

Y vosotros estudiantes, que estáis erguidos, portadores de seculares pendones y enhiestos, conservad la rectitud de espíritu y elegid como norte de conducta espiritual e intelectual al Santo cuyo tributo de homenaje y admiración estamos rindiendo.

HE DICHO.



DISCURSO

del Excelentísimo Sr. Rector en la clausura

del Curso de la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo

Junio de 1941

Dignísimas autoridades, queridos profesores, estudiantes:

Comienzo por felicitaros por vuestros éxitos y por felicitar a vuestros dignos Profesores que bajo la dirección experta del señor Pérez Jiménez os encauzan hacia los oficios artísticos y es tanto más de felicitaros cuanto que en el edificio en que tenéis instalada la Escuela de Artes y Oficios, carecéis de luz, carecéis de espacio para poder trabajar holgadamente en las Artes de Apeles y Fidias, carecéis hasta de seguridad por las interrupciones de un tillado añejo y desvencijado,

Por eso es cosa de pensar que el edificio se utilice por los dos Centros que en él tienen vida el Conservatorio de Música y la Escuela de Artes y Oficios, desahuciando o extinguiendo la entelequia de organismo que impide el desarrollo especial de distintos Centros docentes, o se traslada a otro más adecuado.

Y ya observaréis que aludo a la Sociedad Económica de Amigos del País que hoy es, repito, una entelequia. No tiene otra cosa que hacer que morir o renovarse. No tengo inconveniente en brindarle sede en esta Casa más centenaria y secular que la misma Sociedad de Amigos del País.

Aquí tendrán un cobijo sus libros y su pinacoteca y aquellos muebles de rancia factura.

Los locales y el mobiliario escolar y técnico pueden tener su destino para los Centros tan vergonzosamente instalados.

Pero si ésto no fuese viable estoy dispuesto a colaborar con las Autoridades gubernativas para adoptar las medidas expeditivas que el Movimiento—que en la hora actual es renovador, si os asusta mucho llamarlo revolucionario,—reclama para adoptar las medidas que la necesidad exige para levantar un cadáver o para explicar un régimen de eutanasia que si es ilícito para las personas físicas, no lo es, antes bien contrario, para las de carácter jurídico y que no tienen su origen en un hecho biológico y natural.

Y si el local fuese insuficiente o fuese estorbo para comunicar la ciudad vieja con la moderna, ¿por qué no aunar los oficios artísticos con los oficios técnicos e industriales y terminar con esa otra enteleguía de Oviedo que se llama Escuela del Trabajo, vitalizándola y transformándola en una Escuela del Trabajo y de la Artesanía?

¿Por qué no pedir a la Diputación que sus iniciativas en pro del resurgir del artesanado en Asturias para que las encajeras de malla y de crochet de Luanco y los caldereros de Miranda y los ceramistas y ebanistas de Oviedo y los relojeros de Cangas tengan una escuela superior o de perfeccionamiento en la capital del Principado; aparte las que puedan existir de carácter local.

¿Por qué no centrar las exposiciones sindicales en esa Escuela hoy casi nonnata?

Y vosotros, muchachos, aplicaros en el arte útil que es bondad, que es virtud, que es belleza y es verdad por su propia utilidad.

La verdad y la virtud, como decía Balmes son dos objetos a que se han de dirigir las artes: pintura, escultura, música, poesía; la verdad para el entendimiento y la virtud para el corazón.

Cierto que el arte puede cultivarse por el arte y no por su utilidad a otros menesteres de la vida material o para colmar la satisfacción del espíritu; pero el arte no ha de ser para en-

vilecer éste, porque entonces no es arte. No es arte el resaltar el vicio o hacer la apología de la deshonestidad.

Veréis desnudos hasta en el Vaticano y diréis que eso es honesto, esas figuras son bellas. El desnudo será bello, en tanto con él no se pretenda despertar los apetitos carnales, pues entonces no satisface al espíritu, sino la carne, y lo que no satisface al espíritu no es arte sino depravación del arte, como concebían y sentían los artistas del barroco de nuestro siglo XVII.

El artista que sólo se propone halagar las pasiones—las pasiones envilecidas—corrompiendo las costumbres, es un hombre que abusa de sus talentos y olvida la misión sublime que le ha encomendado el Creador al dotarlo de facultades privilegiadas que le aseguren ascendiente sobre sus semejantes. Y con estas palabras acabadas de expresar, también de Balmes, doy fin a esta breve perorata, reiterándoos mi cordial felicitación, alumnos que me escucháis por los galardones que de mis manos acabáis de recibir. ¡Arriba España! ¡Viva España!





DISCURSO

pronunciado por el Excelentísimo Sr. Rector

en Radio Asturias

el día 4 de Junio de 1941

La devoción mariana de España data de los primeros tiempos de la Cristiandad.

El pilar de esta devoción es la Virgen de este nombre. Nos adoctrina con la propia devoción que la Virgen es Mediadora universal en la dispensación de las gracias. Santos tan incomparablemente santos como españoles, San Ildefonso de Toledo que recibe la casulla o veste sagrada de manos de la Virgen, de quien dijo el poeta: «La vida de Ildefonso es la de mi señora». Santo Domingo, que predicó la devoción del Santísimo Rosario, entre cuyos ministerios se venera el glorioso de la Asunción de la Virgen María, cuya fiesta se conmemora en fecha tan honorable para los españoles que luchamos contra la cimitarra y el islamismo que representaba el Gran turco, fecha 7 de octubre en que se libró la triunfal batalla de Lepanto bajo el experto mando del joven Juan de Austria, el hermano del prudente Rey imperial Felipe II.

Nuestros artistas y poetas dedicaron quizás más atención de su arte y su métrica a exaltar el Misterio de la Inmaculada Concepción, sin embargo, no han faltado pintores como Ma-

teo Cerezo, (Museo del Prado) y Fray Juan Ricci (1) y Carreño Miranda (Museo de Posen), el Greco al lado de los Rubens, Tiziano, Durero, Julio Romano, Correggio en sus frescos de la Capilla parisina, y tantos otros artistas extranjeros que dieron plasticidad al Misterio de la Asunción. Si bien no es español el que primeramente trata de la Asunción de la Virgen, alude al pseudo Dionisio el Aeropagita, Santos y sabios tuvimos, basta citar nuevamente al San Ildefonso, y a San Isidoro de Sevilla, que defendieron el Misterio de la Asunción, que los orientales llaman de la Dormición por considerar que el tránsito al Cielo de la Virgen fué, no la muerte, sino tránsito en carne mortal como lógica consecuencia de la que nació Inmaculada, y por lo tanto no sufrió muerte del alma con el pecado original, como su lógica consecuencia, y de que encarnó al Verbo Divino, segunda persona de la Santísima Trinidad.

En cuanto a la mediación los Santos Padres no tratan especialmente del Misterio, pero vislumbran su fé al llamarlo Escala de Jacob, Fuente de la gracia, y la Letanía, de origen medieval, es un canto a la Mediación de la Virgen.

Tú, joven que me escuchas, cree en estos Misterios y jura su leal devoción.

El joven rodeado de peligros contra la castidad y la indiferencia religiosa, debe acercarse a la Madre de Dios. impetrandole la fé y la santidad de las costumbres, y para que esta mediación cerca del Divino Redentor sea lo más eficaz posible, virilmente debe ir, aunque no figure inscrito en las listas del A. C. a Noreña el próximo domingo a confesar su fé, a jurar por los Santos Evangelios profesar, defender y propagar el privilegio de la Virgen de la Mediación universal, y el Misterio de la Asunción de la Virgen Santísima a los Cielos en cuerpo y alma.

Veréis, pues, como después de este juramento cobráis bríos para vuestro apostolado de A. C., o si os habéis incor-

(1) Véase el bello cuadro de la Asunción de la Virgen, del retablo de San Millán de la Cogolla en «La vida y la obra de Fray Juan Ricci», por Tormo y La Fuente, tomo II, lám. IV.

porado en las filas legionarias que van a luchar contra los rusos rojos, los cuales regaron la tierra con sangre de nuestros mártires que sádicamente hicieron verter; veréis cómo seréis los más decididos, los más arriesgados, porque recibisteis el espaldarazo de los caballeros de Cristo, dispuestos a luchar en esta Cruzada por Dios, mientras la Madre benditísima en el Cielo en cuerpo y alma vela por vuestra vida material y cuando no por vuestra vida espiritual cerca del Divino Hijo Encarnado.

¡Joven, estudiante asturiano: a Noreña a poner por testigo a Dios que defenderéis los Misterios de la Asunción y la Mediación de la Virgen e implorad al Altísimo sean declarados dogmas de la Iglesia Católica!



DISCURSO

pronunciado en el acto de apertura

del Curso Universitario de verano

celebrado el 25 Julio de 1941

Excmo. Sr. Subsecretario,
dignísimas autoridades, queridos profesores, estudiantes:

Unas palabras nada más para saludar y dar la bienvenida al Excmo. Sr. Subsecretario de Educación que en nombre del Excmo. Sr. Ministro del ramo viene a inaugurar el Segundo Curso de verano de la Universidad de Oviedo.

Ni en la apertura, ni en la clausura del pasado Curso de verano, hubimos de tener una representación relevante del Ministerio.

Era un ensayo y, naturalmente, no era de extrañar que no tuviera el relieve consiguiente para que nos viéramos honrados por personas del prestigio político como el que hoy tiene el honor de presidir este acto.

Confiamos, aún, que en la clausura, sea el propio Ministro al que ocupe este sitial; pero si así no fuera tenémosnos por muy satisfechos por el matiz oficial y político que se da a este Curso con vuestra sola presencia, si a ello se añade una resolución rápida en problemas docentes planteados en el distrito, como la construcción de Institutos de Enseñanza

Media, Residencias de Estudiantes, Facultad de Ciencias, etc.

También quiero dar la bienvenida a los estudiantes de las Universidades y demás centros docentes españoles que vienen a esta Universidad a estrechar los brazos de fraternidad académica, pero tengo que destacar singularmente a la Universidad cesaraugustana, que ha establecido un verdadero intercambio escolar con ocasión del Curso de verano celebrado en Jaca, también con brillantez y entusiasmo.

Perseguimos con este Curso, un doble fin académico y político.

De una parte, dar al descanso estival un matiz cultural, para lo cual resultan abordables y adecuadas las excursiones, las prácticas, los conciertos y las charlas literarias; de otra contribuir a exaltar la riqueza material y los valores espirituales de la Región, que equivale a realizar labor patriótica, ya que lo que es de España es de los españoles.

Pero con las actividades científico-industriales que desplegarán catedráticos de nuestra Universidad e ingenieros de nuestras más importantes manufacturas, no nos conformamos en hacer una rápida ojeada o estudio esquemático de los problemas y de las industrias regionales a la manera que se hizo el pasado año; sino un plan sistemático monográfico de la minero-metalúrgica, si bien no por uno o dos profesores, sino por los más expertos en cada modalidad del estudio, a fin de obtener una supervaloración científica, al par que un mayor aliciente para el que escucha y ansía la variedad, dentro de la unidad, ya que no pretendemos sea éste un curso de iniciados, en el que conviene que el profesor sea uno para que conozca en el trato y en la conversación cotidiana a los alumnos, plegándose a sus conocimientos y ansiedades.

De los valores regionales, son cuatro los que damos a conocer este año: Bances Candamo, Teodoro Cuesta, Palacio Valdés y el Cardenal Inguanzo, del que si no bastare su labor parlamentaria en las Cortes de Cádiz para hacerlo destacable quedaría confirmado ello en su obra *El Dominio Sagrado de la Iglesia en sus bienes temporales* en donde polemiza a veces acremente, con también ilustres asturianos, el Conde de Campomanes y Martínez Marina, sobre los problemas de la regalía de amortización.

Y, por último, aprovechamos el Curso para conmemorar, quizás un poco tardíamente, los aniversarios el 8.º de la publicación del Poema del Mio Cid, y el 4.º de la muerte de Vives y de la Fundación de los Jesuitas, con la intervención de catedráticos y conferenciantes afamados, cual D. Ramón Pidal, nuestro eximio paisano, D. Mariano Puigdollers, Director de Asuntos Eclesiásticos y D. Guillermo Estrada, emporio del histórico saber astur.

Y nada más, sobre enseñanza universitaria nada voy a discurrir y disertar, porque lo correcto es dejar el tema para quien tiene más autoridad política que yo para exponerlo, o sea, el Subsecretario, Sr. Rubio, a quien reitero en nombre del Claustro, del S. E. U., y en el mio propio nuestra más cordial bienvenida.



DISCURSO

del Rector pronunciado en el homenaje al poeta dramático

Bances Candamo en Avilés el día 17 de agosto de 1941

Sr. Alcalde. Queridos avilesinos, profesores y cursillistas:

Verdaderamente el homenaje de hoy debe ser, sí, para un avilesino, predilecto, pero con más campanillas y fuste intelectual que el que acabáis de designar su hijo predilecto.

Me refiero a Bances Candamo.

La crítica literaria del ilustre profesor de la Universidad Central, Sr. Entrambasaguas, fué magnífica, ha sido objetiva y sin duda sincera para el dramaturgo avilesino a quien fué dedicada; reconociendo era un valor dentro del gongorismo decadente de la época; pero lo que yo más lamento es que no pudiera representarse con el indumento simbólico de los brillantes figurines de Wes y Carreño «El Primer duelo del mundo», Auto Sacramental que fué estrenado ante los Reyes en el Palacio en 1687 y más tarde ante el Consejo de Castilla, lo que dá a entender la calidad excelente de la fuerza dramática, Auto Sacramental, plétórico de sentido simbólico, en la que demuestra el autor su saber teológico y de las Sagradas Escrituras, ya que en el Esposo de la Naturaleza se concentra todo el Misterio de la Encarnación, y ya que enseña la verdadera doctrina de la justificación, tal como fué aceptada y de-

finida en el Concilio de Trento al decir el Esposo que «Fé sin obras no bastará a defenderte», replicando a esta aseveración de la Naturaleza: «Cielos, no bastó Abrahám por quien hoy la Fé se entiende a librarne?...»

Si literariamente vale menos que teológicamente el Auto Sacramental de Bances, no deja de tener frases de un fino barroco y de belleza singular en el decir figurado y rítmico del Agua, cuyo ropaje vistéis desbordarse cual un surtidor en los dibujos brillantes de Wes. «¿Quién les dará a mis ojos y a mis penas una fuente de lágrimas eternas?»

Toda esa belleza simbólica y pictórica de la indumentaria dejamos de exhibirla y exponerla en la tarde de hoy, que sería educadora para los alumnos del Curso de Verano y el pueblo en que vió la luz Bances Candamo, no sé si por falta de entusiasmo, de dinero o lo que sería peor por desconocimiento del cultivo de este Arte maravilloso y aleccionador de los Autos Sacramentales, de quien podía subvencionarlo sin tacañería y no quiso o no acertó a hacerlo, y conste que no me refiero a institución alguna avilesina.

A horcajadas del pensamiento y en un galopar para no fatigar, paso a dar las gracias al ilustre Ayuntamiento de Avilés, que quiso honrarme en tenerme como hijo predilecto dedicándome este magnífico pergamino, debido a la mano mágica de Wes Dinten, autor de los dibujos de estos trajes que véis o vistéis en la Exposición abierta en este local.

Este homenaje es debido a las gestiones que hice cerca del Ministro de Educación por la continuación del Instituto de Avilés; y realmente a quien se debe es a los Alcaldes y Doctores de este pueblo Coaña y Puerta y al concejal Sr. Buján que en sucesivos pasados años promovieron la cuestión cerca del Ministerio, y en otra forma, naturalmente, a la justicia del Ministro, que hizo a este pueblo de solera y raigambre espiritual e intelectual, como os dije a unos cuantos amigos que celebrasteis íntimo ágape con el orador, en San Juan de Nieva.

Aunque no me creo acreedor a este honrosísimo título de hijo predilecto de Avilés, por venir de mi pueblo natal, que vela el sueño de mis mayores, por venir del pueblo que sigo amando como en los prístinos años de mi vida, y que con

Asturias y España, constituyen una armónica trilogía de amores, ya que por amar lo menos, no deja de amarse lo más en que se está comprendido, por venir de este mi querido pueblo no podía desdeñar el título agradeciendo también y felicitando al Ayuntamiento por la creación de una beca de mi nombre, para remover la cultura en la juventud modesta, a fin de costearle los estudios de bachillerato, realizando una doble obra de cultura y de caridad.

¿Con qué os puedo corresponder? Con volcar mi corazón y ponerlo a vuestro servicio, queridos coterráneos, en toda obra de prosperidad espiritual y material, mientras no pugne con los deberes de patriotismo nacional y regional, pues entonces no podría entregarme a vosotros si efectivamente se produjeran intereses contrapuestos a los de nuestra hermosa Región, a los de nuestra amada España, a la que nos debemos ante todas las cosas seculares.



DISCURSO

del Rector de la Universidad en el homenaje a Ruben Darío,
en el Instituto de Jovellanos de Gijón, el 26 de Agosto de 1941

Dignísimas autoridades. Queridos Gijoneses y cursillistas:

No necesitáis que os presente a Entrambasaguas, ni como crítico ni como Catedrático, y mucho menos como conferenciante porque libasteis el pasado año las exquisiteces de su lección sobre poesía didáctica de Jovellanos.

Por eso huelga que me extienda en la loa al conferenciante. Quiero darle las gracias por su nueva intervención en el Curso de Verano, como quiero dárselas también a la distinguida Sra. de Vaquero, que ha tenido la gentileza de mujer nicaragüense de aceptar un recital, como acostumbra a hacerlo excelsamente, sobre su coterráneo y consanguíneo Rubén Darío, el gran poeta de la Hispanidad, que homenajeamos hoy.

Y digo el gran poeta de la Hispanidad; no considerando como raza la Hispanidad, que yo bien sé que Hispanoamérica es una nueva raza al transfundirse nuestra sangre en la sangre indígena y vernácula con nuestro gran poder asimilativo, pues no hicimos lo que los ingleses que en América y en el Canadá no absorbieron a los 20.000.000 de negros y 10.000.000 de indios, originando la guerra de Secesión al pretender mantener para los negros la esclavitud, pero sí ha ha-

bido trasplante de la civilización religiosa, artística y literaria hispánica en América del Sur, como hoy ésta ejerce su influencia en la lengua española, a través de sus poetas y sus prosistas conservando, eso sí, el espíritu misionero y caballeresco que nos hace perseguir, como unidad de histórico destino, la conquista para civilizar y siempre la expansión espiritual, y así pudo cantar Rubén Darío en «La salutación del optimista»: «Sangre de Hispania fecunda; sólidas ínclitas razas—mientras los dones pretéritos que fueron antaño su triunfo».

Y decimos que Rubén Darío es poeta de la Hispanidad también por su remarcado hispanismo, como lo demuestran estos versos al pintor de los majos y manolas, de los toros y toreros, de costumbres típicamente españolas, de Goya:

«Poderoso visionario,
raro ingenio temerario,
por ti enciendo mi incensario».

Como dice otro escritor hispánico de Nicaragua, Pablo Antonio Quadra en «El Patriotismo como aventura», la Hispanidad hizo a Rubén poeta de las Américas y las Españas.

Y demuestra el poeta nicaragüense su hispanismo en el Soneto a Cervantes:

«Cristiano y amoroso caballero
parla como un arroyo cristalino.
Así lo admiro y quiero».

Y admira Rubén al español y lo español, tan discrepante de la crematística sajona, en la «Letanía de Nuestro Señor Don Quijote»:

Noble peregrino de los peregrinos
que sacrificaste todos los caminos,
con el paso augusto de tu heroicidad,
contra las certezas, contra las conciencias,
y contra las leyes y contra las ciencias,
contra la mentira, contra la verdad...

Y sobre todo su hispanismo y antiyankismo está reflejado en el verso a Roosevelt, antecesor del actual Presidente de los Estados Unidos, cuando exclama aquél alerta hispánico:

Tened cuidado. Vive la América española,
hay mil cachorros sueltos del león español,
se necesitaría, Roosevelt, ser por Dios mismo
el Reflejo terrible y el fuerte cazador,
para poder tener en vuestras férreas garras
y, pues, contais con todo, falta una cosa: Dios



DISCURSO

del Sr. Rector en homenaje al poeta en bable Teodoro Cuesta

el 13 de Septiembre de 1941, en Mieres

Sr. Alcalde y jerarquías de la Falange, queridos mieresenses
y cursillistas:

Regreso de un viaje antes de tiempo, a pesar de la incomodidad por la afluencia de gentes en Ferrocarril, por el interés que tenía en asistir al homenaje dedicado al bardo asturiano, Teodoro Cuesta, aunque no mejore la labor delicada de D. Justo Vigil, ni el humorismo de su hermano, poeta en bable, D. Fausto, ni la prosa exquisita y rítmica de la Sra. de Cabal.

Voy a ser breve porque no me fío sobradamente de mi preparación retórica y literaria en el cierre de esta velada que dedicamos a Teodoro Cuesta en su pueblo cuna, como tributo póstumo de sus coterráneos, limitándome no a presentar al poeta como bablista, cosa que hiciera antes que yo la señora de Cabal inmejorable, insuperablemente; pero sí quiero presentar al poeta como el enamorado de las cosas y sobre todo de los personajes de valer y prosapia del Principado.

Y el amor de las cosas de Asturias lo acredita en diversas

de sus poesías, así en la titulada «La fiesta de San Mateo», que inicia con aquél dístico hiperbólico:

«El Cielo con so gloria baxa a Olvieo
malapenes barrunta a San Mateo»

Y en la que ensalza el Campo de San Francisco de la capital,—en cuyos paseos os habreis solazado, queridos cursillistas—con esta estrofa:

«¡Ay que Campu, Señor!... el Paraiso
debió de ser ansina... per u quiera
borbota'l manancial de l'alegría
que cantar y blincar nos fai por fuerza»

Y afínase el amor a las cosas de Asturias en el «saludo al pueblo gijonés», en el que no puede faltar el recuerdo a Jovellanos, en la poesía escrita con ocasión de la inauguración del ferrocarril de Avilés, y así intitulado, y en los versos *paraxismeros* de afecto a su pueblo natal, a vuestra villa querida, que figuran en la poesía dedicada al también vuestro coterráneo Vital Aza.

Los vais a escuchar leídos de su propio manuscrito, que tuvo a bien ponerme a disposición su biznieto, cursillista en el presente año,

¡Ay *Mieres*, de mió amor!... ¡Pueblu queridu,
el ñeru preferidu
pol cantor que palmiámos hoy a coro!
Si nacer utra vez y mil pudiera,
Sería la *Pasera*
el llugar escoidu por Teodoro

¿La Fonte d' Aguaín, la de les Xanes,
les *maxiques quintanes*,
com'olvidar d'aquisí ricu suelu?
¡Bendígalu 'l Señor!... Yo, bon amigo,
con el alma lo digo;
«de la *Pasera*, derechu al cielu».

Culmina el amor a las cosas de la tierrina en los festivos y alegres versos endecasílabos y octosílabos, del Diálogo

que tuvo con D. Diego Terrero, en que contrasta Asturias de Andalucía, cantada por Terrero.

Es una exaltación regional en serio y no en caricatura, como pudiera creerse, por el matiz humorístico del dicho diálogo. El bromear sobre cosas serias es una característica de los poetas bablistas, desde Antón de Marirreguera a Marcos del Tornielo y Pachín de Melás.

El amor o la admiración de Cuesta a los personajes asturianos se trasluce en la poesía «Glorias de Asturias», premiada en el Certamen celebrado en Gijón con ocasión de inaugurarse la estatua de Jovellanos en el año de 1891.

La primera gloria, la Virgen de Covadonga, y después entonces, pulsa la lira cantando las excelencias de Jovellanos, de los poetas y poetisas en bable como Marirreguera, Acebal, Acevedo, Pepina Jovellanos, hermana del polígrafo gijonés, Micaela de Silva; a guerreros y capitanes como Santa Cruz de Marcenado, San Miguel, Riego, Quiñones; a políticos, economistas, historiadores, como Alonso de Quintanilla, Campomanes, Toreno, el divino Argüelles, Flórez Estrada, Lorenzana, Posada Herrera, Siñeriz, Canella y otros.

Aparte de este poema, dedica loas aisladas a ilustres asturianos; dos a Jovellanos, tituladas «Llor al insigne Jovellanos», leída en una velada celebrada en 1891, y otra a su memoria con ocasión de celebrarse el aniversario de su natalicio. No faltaron ditirambos para Fray Ceferino, D. Ramón de Campoamor, Vital Aza, a cuya poesía ya aludimos, al tenor ovetense D. Lorenzo Abruñedo, un ingenioso acróstico al poeta D. Manuel Palacio, cuya original obra en estos momentos en mí poder, omitiendo su lectura para no cansaros, y una elegía a la memoria del sabio y poeta D. José Caveda, que encabeza como leyenda a aquella conocida definición de la Muerte, la que no resisto a la lectura en su original, a trueque de compensar la fatiga que padecéis con su bello e ingenioso decir.

Quien cunta por maniegues los doblones
y el que pide por Dios un garíticu;
quien se farta de pavos y pichones
y el que nunca con pavu 'ntó 'l focicu;

quien jiu y nietu ya de mil mandones
 el homilde, el soberbiu, el probe, 'l ricu,
 de la *nada* son fechos, y a la *nada*
 a la postre se van de la xornada.

Y para la Santina deja sus mejores versos en metro octosílabo, como queriendo incorporar al Romancero popular la gesta de Pelayo y la protección de la Virgen de la Cueva.

Y expláyase así Teodoro:

Quiérote y sábeslo, Madre;
 ¡qué mucho!... sí, capitana,
 yes d' esti suelu asturianu,
 xoya y orgullo d' España.

Sigue la métrica de la musa y danza popular:

Válgame el Señor San Pedro,
 nuestra Señora me valga,
 la Virgen de Covadonga
 ye pequeñina y galana.

Este amor a Asturias no impidió al vate astur que cantara glorias nacionales, no asturianas, y como buen español y gran corazón tañó su lira para sentir los dolores de las hermanas regiones, como la poesía dedicada y titulada «A las víctimas de los terremotos de Andalucía», que empieza con este sentido verso:

¡Déxame que llöre... dexai qu' el quebrantu
 qu' el alm' aforfuga me dexé allendar!
 ¿Non veis qu' en carnines están ¡cielo Santu!
 millares d' hermanos sin pan ni fogar?
 ¡Probinos! sos cases batió 'l terremotu,
 terciana terruna, profundu tiemblor...
 y nun cierrá 'l güeyu, sos bienes y enfotu
 trocárons' en penes, llacería y dolor.
 ¡Ayeri dichosos, fartucos, contentos
 de les sos vígüeles bailaben al son!
 ¡Mirallos agora pertristes, famientos,
 non ye sin sofrenca d' astur corazón.

¡Qué acentos lastimeros y emotivos no le arrancarían, si viviera, al Oviedo mutilado por la guerra y al Santander incendiado y destruído por el huracán!

Y nada más, que Dios haya dado descanso al gran ingenio al decir de Clarín, que era tan parco en los elogios, al poeta asturianista y asturiano, y como al morir, le calificó Canella, al poeta inspirado, fecundo, espontáneo. Vayamos todos al monumento del vate a ofrendarle unas flores y a rezarle una oración.





DISCURSO

del Sr. Rector pronunciado en la
sesión de apertura de la Universidad
celebrada el 3 de Octubre

Dignísimas autoridades, Sres. Profesores y estudiantes.

Señores:

Comienzo por felicitar al Jefe del Distrito Universitario del S. E. U. por el discurso ponderado que ha pronunciado y recojo su deseo de que cada mes se celebre una Misa en nuestra Capilla por el triunfo glorioso de nuestra División Azul en las inhóspitas tierras rusas.

Así mismo felicito al Sr. Uría, por su erudito discurso sobre Etnología de las Asturias, que descubre una vez más su capacidad incansable de investigador histórico.

Las Memorias de las Secretarías son un balance de la labor académica ordinaria, con aportaciones estadísticas numéricas que dan alcance de las actividades normales escolares, y que como se habrá podido observar son progresivas, con relación a otros años, lo que denota un despertar cultural de la Región, a lo que no poco ha contribuido el establecimiento de la Sección completa de Filología moderna, cuyo segundo año, cuarto de carrera, se implanta en el curso que comienza hoy.

Pero hay otras actividades académicas extraordinarias y

otras que no son propiamente hablando académicas, sino trilladoras de la labor académica, como son las obras de reconstrucción y las adquisiciones de material de enseñanza y bibliotecario.

Entre las primeras tenemos el Curso de Verano, cuyo resultado no soy yo quien para encarecerlo y enaltecerlo por la parte principal obligada que me cupo en la superior organización; pero sí quiero destacar la labor de los que llevaron el peso de la dirección y ejecución inmediata, o sea, de los señores Serrano y Pire, gracias a cuya primordial colaboración, y a la de otros profesores, ya que no exhaustiva la enumeración de sus nombres, pudo llevarse a efecto con toda exactitud el programa que nos hemos propuesto y que figuró impreso, según todos los presentes habeis tenido ocasión de mirar y hasta de admirar por el dispositivo y selección de las fotografías en la que tan buena parte tuvo el profesor de dibujo de nuestra Facultad de Ciencias, Paulino Vicente.

Es momento de declarar una vez más nuestra gratitud a cuantos profesores, ingenieros, artistas, intervinieron en las conferencias, charlas e interpretaciones musicales, a las corporaciones, autoridades, Empresas y particulares que subvencionaron el Curso, a la Prensa, sobre todo a la asturiana que acrece en el consciente deber de formar al pueblo a golpes de ciencia y arte, que no a puñadas y punterazos de balón exclusivamente, y digo exclusivamente, porque no desdeñó el sano deporte y los juegos gimnásticos, como lo acreditamos al no olvidar la construcción del oportuno campo en la Residencia de Estudiantes, por lo que precisamente hemos pedido de la autoridad municipal reforme el proyecto de ensanche en el solar de Catalanes, propiedad de la Universidad, para que no se le estrangule, impidiendo a la par la construcción del necesario Campo de Deportes, según lo exige la moderna docencia y concretamente lo desea el Caudillo, según oí decir de labios del propio señor Ministro de Educación. Con esto queda contestada la aspiración del S. E. U., que en tan interesante extremo hicisteis, jóvenes que me escucháis, el pasado año en similar acto por palabras de vuestro Jefe.

Como os prometí, en el pasado Curso llevamos a efecto las enseñanzas libres de alemán, italiano y griego, y pretende-

mos establecer para el próximo, mejor dicho para el presente, las del portugués y del francés, por lectores de los respectivos países, ya que entendemos que nadie mejor puede proporcionar su enseñanza, que los profesores que conozcan la suya propia y vernácula.

También estableceremos enseñanza libre de taquigrafía, y quisiéramos implantar la de música, cosa que intentamos el pasado año; empero triste es decirlo que no hemos encontrado eco en el alumnado, a pesar de ofrecer como profesor al que lo es laureado de la Academia de Bellas Artes, Sr. Muñiz Toca, que está realizando una labor loable a todas luces—y lo es por todas las personas cultas—en el seno de Educación y Descanso, alma de la Orquesta Sinfónica Provincial que estos días nos reveló puede llegar a ser una de las primeras de España, al interpretar la Pastoral de Beethoven y el Cuarteto de Mozart, en esta sabia Casa.

Abriremos nuevamente matrícula de las enseñanzas de este arte, y ya que hay muchos aficionados y buenas voces entre los estudiantes, espero concurren a inscribirse para instituir un coro que intervenga en nuestros actos culturales y religiosos, y a ser posible formar como una orquesta instrumental que coopere en similares actuaciones.

Si no se consigue constituir y organizar estos núcleos coral y musical no será por falta de interés del Claustro universitario y su Rector.

Pleno sentimiento tengo, pero no quiero ocultarlo para acicate de los que tengan remedio a ello, por no haber podido en el pasado Curso abrir ninguna de las Bibliotecas que se están reconstruyendo, como era mi deseo, expresado en el discurso de la sesión inaugural última.

No pueden los alumnos trabajar con holgura y dignidad en la Sala provisional habilitada al efecto junto a las oficinas de Secretaría.

El instrumento de trabajo, sobre todo de las Facultades de Derecho y Letras, radica en las Bibliotecas. Sin ellas no podemos formar excelentes juristas, ni lingüistas. Esperamos que el señor Arquitecto y el contratista terminen en breve una de las dos Bibliotecas, la que sea, sin más demora, como reiteradamente y por oficio lo hemos interesado, dedicando toda

atención y actividad a una de las aulas hasta verla lograda.

También urge mucho emprender la construcción de la Facultad de Ciencias, y aprovecho esta ocasión para suplicar a las dignas autoridades que pertenecen a la Comisión de Zona de Regiones Devastadas, reiteren nuestra súplica hecha al Director General, Sr. Moreno Torres, por escrito, y en la salutación que ofrecimos antes de comenzar su conferencia, brillante en datos y sugerencias, pronunciada en esta misma Aula Máxima, no hace muchos días.

Sin laboratorios no pueden hacer sus prácticas los catedráticos de la Facultad de Ciencias. Los laboratorios que provisionalmente habilitamos en este edificio son insuficientes, y restan espacio para otros menesteres docentes y burocráticos.

Nos ocupamos y nos preocupamos este invierno en dar alojamiento cómodo y económico, vigilante y honesto a los estudiantes. Lo consiguieron los varones. No así las estudiantes, porque no han querido; pues antes que a ellos se ofreció albergue escolar femenino, y ya les habíamos bautizado el Colegio de Señoritas con el de la Santa Patrona de nuestra Universidad y del Colegio de Recoletas, fundado por el Arzobispo Valdés, y les habíamos redactado un reglamento que sin duda pareció riguroso, lo que no ocurrió con el Colegio de estudiantes, puesto bajo la advocación del Gran Papa San Gregorio, patrono del Antiguo Colegio Mayor y de nuestra Capilla, con lo cual se señala una técnica de mayor disciplina y austeridad en los jóvenes que en las jóvenes, síntoma observado en la pos-guerra española, en las diversiones y en los actos religiosos, puesto que son más hoy que antaño las que fuman y *aún más*, y también más hogaño que ayer son los que se acercan al Altar a recibir piadosamente el pan de los Angeles.

El basamento de la Residencia de varones está echado, que es *la institución*, falta el edificio adecuado, de 100 plazas, pues tenemos peticiones que cubren cinco y seis veces las vacantes de que disponemos.

El proyecto obra de los Arquitectos, Sres. Somolinos, que habréis admirado esta mañana en la Biblioteca Toreno, está presentado en el Ministerio. El Sr. Ibáñez Martín ofreció a las representaciones provincial y municipal y universitaria, cuan-

do lo saludamos esta primavera, aprobar y votar el crédito de un millón de pesetas para su construcción y amueblamiento.

La palabra de Ministro, es de caballero, y a los hechos en su día, me remito, por lo que nada más tengo que decir sobre el particular.

El pasado año os hablé del Monumento a los universitarios triunfantes, catedráticos, alumnos, antiguos alumnos y funcionarios, que fueron de esta Universidad y murieron asesinados por las hordas marxistas,

Ya lo hemos inaugurado, según presenciásteis, al clausurar el Curso de Verano. Y nada más.

En nombre de S. E. el Jefe de Estado y Generalísimo de los Ejércitos declaro abierto el curso académico en la Universidad de Oviedo y su distrito universitario de 1941-1942.



DISCURSO

del Sr. Rector en la apertura

de la Escuela de Artes y Oficios de Avilés

celebrada el 12 de Octubre

Celebro los resultados del Curso de la Escuela de Artes y Oficios, como he podido apreciar por la Memoria leída por vuestro Secretario, querido y antiguo amigo mío, Sr. Hevia. Como él hizo, quiero rendir un recuerdo en homenaje al que fué vuestro prestigioso Profesor, Sr. Graña, que acreditó sus dotes pedagógicas y de laboriosidad en la Dirección del Orfanato Minero.

Cúmpleme felicitar, pues, al Sr. Director y a los dignos Profesores de este Centro, y alentáros a vosotros, estudiantes, en la aplicación y el aprovechamiento, felicitando a los que han recibido diplomas y premios a la pericia y a la asistencia. Vosotros seréis alma y nervio de la artesanía en este pueblo para mí tan querido que no cesa en manifestar esas buenas disposiciones para el arte, como lo tenéis demostrado en la Exposición de Dibujos que inauguró el pasado verano el Sr. Subsecretario de Educación.

En este día tan significativo y evocador de la Fiesta de la Raza —mejor diremos de las razas fundidas por el alma hispá-

nica colonizadora y cristiana, y por la sangre de Hispania fecunda, que diría Rubén Darío—y ya que se me depara esta tribuna, quiero anunciar desde la misma, que el pueblo de Avilés, y por lo tanto vosotros que me escucháis, disfrutaréis en breve de las ventajas de la Biblioteca circulante que posee quien única y exclusivamente puede poseerla: vuestro primer Centro docente, el Instituto Carreño Miranda.

Si ha habido indecisiones para esa apertura hoy desaparecieron completamente por estar al frente del Instituto persona que goza de la entera confianza del Sr. Ministro y mía, capacitada para hacer una clasificación de libros que se adecue a una segunda clasificación de lectores, ya que no todos los libros que están, por todas las personas se pueden leer y no están todos o algunos de los libros que debieran leerse, y que sirvieran de antídoto, de lecturas depuradoras del espíritu desde un triple punto de vista moral, religioso y patriótico.

Se hará una *desiderata* de estos libros y bien el Centro Coordinador de Bibliotecas que sostiene la Excma. Diputación Provincial de Oviedo, bien la Dirección de Archivos y Bibliotecas, bien ambas instituciones, atenderán a buen seguro la petición que oportunamente les dirija su digno Director.

Además, solicitaremos de la Superioridad nos envíe un bibliotecario o Auxiliar bibliotecario, a quien proporcionándole para ayuda económica una gratificación por el Ayuntamiento custodiará y se hará cargo también del Archivo municipal, uno de los mejores sino el único entre los municipales de la provincia en documental sobre todo de la Edad Media y de la Epoca de los Reyes Católicos, y en el que yo me pasé muy buenos veranos, confiándome su estudio aquel noble caballero, y compañero, que los rojos asesinaron, el ilustrado Secretario de la Corporación municipal, D. Manuel Wes, cuya hombría de bien no me cansaré nunca de evocar.

Pero la aludida Biblioteca no debe ser solo circulante, sino hogar de trabajo para los estudiosos y los estudiantes, muy singularmente para los profesores y alumnos de los dos principales Centros docentes de Avilés, del Instituto y de esta

Escuela de Artes y Oficios, a quienes no se les deberá poner traba económica y administrativa alguna.

Empero, se requiere al efecto una sala de lectura, que la Alcaldía prometió hacer, y que yo recuerdo por mi título de hijo predilecto y de Rector de la Universidad para que se lleve a efecto, como debe llevarse a término la construcción del parque de deportes—que interesa tanto por no decir más que el Stadium al que se van a destinar 150.000 pesetas—ya, que sépase si hasta ahora no se sabía, el edificio con ese campo, y la Biblioteca con el entusiasmo que vuestros ediles y yo hemos puesto en ello, son los principales puntales que sostienen el Instituto de Enseñanza Media de este pueblo.

Y que no escarbe nadie más en este asunto, de la Biblioteca circulante, si no quiere proporcionar días de disgusto a nuestro querido pueblo y no se zarandee a personas y personajes ni a instituciones adictas al Movimiento a quienes se darán facilidades también en su día, para la lectura de libros, pues el único titular que puede y debe hacerse cargo de la dicha Biblioteca es el Instituto de Avilés a quien venía concedida la subvención por los Ministros de Instrucción pública cuyo importe se destinaba a los libros de la aludida y decantada—quizás no bastante en otro orden de cosas—Biblioteca, cuyas órdenes de pago guardo archivadas. Centro docente aquél a quien se la puede confiar su custodia y conservación por la capacitación técnica de sus miembros, por razón de sus estudios, y porque de esta suerte las autoridades académicas superiores serán también custodios diligentísimos y veedores de la administración de la lectura, ya que los administradores avilesinos de antaño no pudieron o supieron impedir que en Avilés se cometieran crímenes y latrocinios durante el mandato rojo entre cuyos fautores, autores y ejecutores indudablemente habrían de estar bastantes lectores de la misma. ¡Qué a ellos y a quienes tenían la custodia y el gobierno inmediato de la Biblioteca, Dios les haya perdonado,

si la justicia inexorable de Franco les impuso sanciones capitales!

Y nada más, que a buen entendedor pocas palabras bastan. En nombre del Excmo. Sr. Ministro de Educación queda abierto el curso de 1941-42 en la Escuela de Artes y Oficios de Avilés.



DISCURSO

pronunciado por el Excmo. Sr. Rector en la fiesta
de Santa Catalina, Patrona de la Universidad,
el día 25 de noviembre de 1941

Sres. Profesores y queridos alumnos:

Resumir las cosas buenas, es hacer probablemente una mala.

Por eso me callo en insistir en lo que dijeron Escotet, del S. E. U., y el Profesor Antuña; el primero proyectando un cuadro de formación cultural serio, que estamos poco acostumbrados a oír, de labios de la juventud, gérmen de la renovación española, presentándonos la biografía de la Santa como modelo a imitar.

El segundo exponiendo una magnífica lección de Filosofía cristiana, contrastando la de la Santa de Alejandría con la de Plotino y cuantos filósofos cristianos o anteriores expusieron doctrinas paganas o paganizantes superadas por las inspiradas en principios cristianos.

Ahora correspóndeme hablar un poco por mi cuenta y sobre cosas éticas de oportunidad. ¡Y qué mejor día para ello que aprovechar la de nuestra Santa Patrona!

En esta época en que tantas señoritas acuden a las aulas a

recibir enseñanza, a ensanchar la cultura, a obtener un título profesional académico, nunca mejor que presentar el espíritu de Santa Catalina, como modelo de virtudes virginales, como dechado de modestia femenina, como adalid de la cultura católica.

Ella, como aquella otra Santa joven virgen, Santa Inés, de su época precisamente, resistiendo al licencioso Maximiliano que pretendía empañar la virginidad de las jóvenes, sufrió el martirio y la decapitación. Y como aquella otra virgen degollada, la inclita artista Santa Cecilia, cuya conmemoración se celebró anteaer.

Y si a Santa Inés, como dice Allard: «sus cabellos esparcidos en derredor suyo cubrieron como un manto los miembros de la virgen», porque, como decía ella: «Cristo no se olvida tanto de los suyos que deje perecer nuestro precioso pudor», a Santa Catalina dejan su fragilidad corpórea intacta y pura las cuchillas de la rueda desatada en su vertiginoso girar, con que se la pretendía martirizar, y como aquella cae decapitada por el verdugo.

¡Qué diferencia de estas intelectuales del tiempo que pretenden hacer del aula académica un campo de codeamientos íntimos con el estudiante, saltando del aula al salón de baile nada más que en un brinco, y a lo mejor en época en que se batien estudiantes en glaciares tierras, por la civilización cristiana y contra la brutalidad y el judaísmo marxista, manteniendo enhiesta la bandera rojo-gualda a orillas del Don, del Donetz, del Oca o del Volga!

Vosotras que en otros tiempos y en estos mismos lugares hispánicos, disteis ejemplo de sobriedad y de ejemplaridad a los hombres en mujeres tan elevadas como Isabel de Castilla y Teresa de Avila, ¿vais a ser hoy las que, con vuestras frivolidades, excitéis al incumplimiento del deber y de la pérdida del honor? Al contrario; debéis ser las que promováis e induzcáis al ejercicio de estas virtudes, no sea que se os diga algún día por quien todo lo puede como el Esposo de la parábola leída en el día de hoy a las vírgenes imprudentes: «En

verdad os digo que no os conozco. Vigilad, pues, vosotros porque no sabéis ni el día ni la hora», aunque sepáis muchas matemáticas, muchas leyes, muchas poesías y muchas fórmulas químicas.

Por eso, me resulta muy grato oír a los estudiantes del S. E. U. decir que impedirán todo baile que se organice a beneficio de la División Azul; pues el que quiera hacer estos actos benéficos, que no las adultere con actos maléficos; el que quiera contribuir a incrementar el aguinaldo de los soldaditos de la División Azul, que se sacrifique un día en no acudir al cine, para que otro día, al menos, pueda recibir el dulce consuelo del recuerdo de hermandad de los que obtenemos el beneficio, al alejarse el Levianthán de la barbarie de nuestras fronteras, sin dolor, sin sacrificios y sin penas. Por eso resultan reprobables esas chocolatadas jurídicas y científicas, mucho más hechas al socaire de una idea noble y generosa, como es la de recaudar fondos para nuestro aguerrido Ejército que lucha contra el neo-zarismo o zarismo soviético.

Nuestra Patria forjada, amasada y regada con sangre de mártires desde la persecución romana, y desde las luchas con la media luna, quiere seguir recibiendo el mismo riego hemático de mártires y héroes en la última Cruzada, mártires de los asesinados por los rojos, y héroes de nuestros voluntariado de ayer y de hoy en la lucha antibolchevique, que mueren no como los héroes de Carlyle, que pensaban en su gloria como caudillos, como forjadores, como modeladores de pueblos, cuya gloria personal era de su pueblo, sino pensando en la gloria de Dios y de España, omitiéndose en el anonimato, del que muere sólo con la presencia de Dios y en la ausencia de su persona, porque cuanto más pierde su personalidad el mártir e el héroe, tanto más cabida hay en su espíritu para Dios, y tanto más goza de su gloria, y así pueda decir como San Vicente Mártir: «Hay dentro de mí otro, a quien nada y nadie puede dañar; hay un ser sereno y libre, íntegro y exento de dolor».

Y nada más, termino. ¡Qué de esta tierra fértil de las Universidades surja una Patria grande y regenerada!

CONFERENCIA

pronunciada en el Instituto masculino de Oviedo
por el Sr. Rector, en el Cursillo sobre doctrina del Movimiento
organizado por el Sindicato Español del Magisterio
en junio de 1941

EXORDIO

No voy a exponeros la génesis de la formación de los 26 puntos de la Falange, porque además de llevarme tiempo que preciso para desarrollar las rúbricas del tema que me ha sido encomendada, seguramente me precedieron en el estudio de su proceso otros conferenciantes.

No voy a detenerme, pues, en la incubación programática desde los 17 puntos de la Conquista del Estado de Ramiro de Ledesma pasando por los 18 puntos de las J. O. N. S. hasta los 26 redactados por José Antonio en noviembre de 1934.

La Falange al encarnar el Movimiento nacional por reconocimiento del Caudillo y Generalísimo de los Ejércitos en el Decreto 225 de 19 de abril de 1937, aporta sus 25 puntos. Es su norma programática como se dice en el

Preámbulo de dicho Decreto, pero trata de superarlos, porque como cosa de hombres puede tener imperfecciones y así dice el Caudillo en el aludido Preámbulo «debiéndose hacer constar que como el Movimiento que conducimos es precisamente ésto más que un programa, no será cosa rígida ni estática, sino sujeto, en cada caso, al trabajo de revisión y mejora que la realidad aconseje».

Tampoco voy a glosar todos los 26 puntos programáticos por tres razones: 1.^a porque ello es tarea superior a mis fuerzas y mis conocimientos máxime habiendo preparado esta lección en sólo 48 horas; 2.^a porque aunque hiciera alarde de sintetizador y sistematizador no abarcaría todos ellos en las glosas de una lección; 3.^a porque deseo tocar aquellos puntos en que más identificado estoy; ya que estamos en horas de buscar y perseguir las máximas afinidades y coincidencias.

España es un complejo superior a otras Naciones, las que podrán tener un idioma común como el inglés, o una historia continuada común como el francés—tan apegado al concepto de la nacionalidad, que sustentó uno de sus hijos, Renán—o una raza como el alemán, y sobre todo el alemán de Rosemberg, del Nacional socialismo.

España es lo que fué, lo que es y lo que tiene que ser y cuando desvía su ruta, no es España, es anti España.

Por eso España es una unidad de destino en lo universal, como reza en el punto segundo de la Falange, y ese destino es ser misionera, apostólica, genuinamente, heroica y caballeresca, y sus hombres son mitad frailes y mitad guerreros y todo lo que no sea ésto no es ser español. España, es el P. Vitoria, que no quiere conquistar a los indios por la fuerza; es Fr. Junípero que quiere convertirlos por los procedimientos que Dios manda, y es Hernán Cortés que destruye sus naves, para que la tripulación no

pretenda reembarcar en las Indias a España y así conseguir su descubrimiento y conquista; es el Almirante Cervera, que prefiere perecer con sus hombres, en sus naves, que dejarse aprisionar por los yanquis para vivir humillado; es la andariega y reformadora de costumbres Teresa de Jesús, como el loco inmortal del Quijote, figura representativa del caballero español. Y es Suero de Quiñones, el del Paso Honroso, que se bate por su señor, y San Ignacio de Loyola que se bate en armas por España, y lidia en el apostolado por Dios, y son Guzmán el Bueno y Moscardó que sacrifican sus hijos por España, y es Franco, *desfacedor* de los entuertos de los españoles enemigos de la España del destino universal.

Como dice García Morente, sea cual fuere nuestro destino material en los años inmediatos, una gran obligación, por encima de todas las demás incumbe a nuestros pueblos hispánicos de Europa y América, la de ser fieles profundamente a nuestro propio estilo y hacer lo que quiera que hagamos como lo hace el buen y glorioso caballero cristiano.

El destino de España es siempre el presentar lid por la justicia y para expandir la cultura cristiana. Para eso nos encontrarán otras Naciones, para cumplir su misión universal; y «que supo cumplir», como dijo José Antonio.

¡Qué bien lo dice el punto tercero!: «respecto de los países de Hispano-América; tendemos a la unificación de cultura, de intereses económicos y de poder. España alega su condición de eje espiritual del mundo hispánico como título de preeminencia en las empresas universales».

España es cabeza de la civilización hispana, no para dominar, sino para dirigir la conservación del idioma y para aceptar los neologismos americanos, para ofrecer su riqueza y sus archivos a la cultura americana y para estu-

diar los archivos y la cultura hispanoamericanos, que es nuestra manifestación de cultura de vida durante tres siglos, para instaurar el reinado de Cristo en la tierra hispanoamericana en colaboración recíproca—como vaticinó Monseñor Pizarro, hoy Cardenal, en visita que le hicimos los dirigentes de Acción Católica hace unos seis años—y para aceptar el legado de Isabel la Católica y cumplir el lema de Pío IX en la Encíclica «Il Fermo proposito», que lo es de la Acción Católica, la niña de los ojos de Pío XI, cuya sabia y santa política del apostolado seglar sigue Pío XII.

Las Naciones hijas de España, podrán incluso exigir a la Madre Patria que trace esta dirección cultural y espiritual, como en parecidos términos lo expresó el Caudillo recientemente a un periodista nicaragüense.

ECONOMIA Y TRABAJO

Propenden los anarquistas a implantar sus teorías por medios revolucionarios y violentos. La huelga para ellos, como para los comunistas, no es un elemento de obtención de mejoras sociales, sino un medio de desgaste de la sociedad política burguesa, que prepara masas para el combate revolucionario que dé al traste con la máquina gubernamental capitalista.

Los Estados totalitarios no comunistas en los que gobierna un solo partido, se colocan en un punto de vista equidistante de las doctrinas políticas y económicas liberales y de las socialistas. Propenden a incrementar los fines del Estado y de las Administraciones subalternas, permitiendo la propiedad y la iniciativa privadas, en una economía dirigida que evite el descenso de la producción y, consiguientemente, la carestía de la vida o una superpro-

ducción, y por ende la baratura de la vida que conduzca a la ruina a los productores y empresarios, o los conduzca a la destrucción de los productos para subir los precios y compensar los gastos y obtener lucro, con daño para el consumidor que no satisface sus necesidades, o las satisface a altos precios.

La economía dirigida, llevada a cabo por la Administración, conseguirá valorar los productos sin destruirlos, mediante una racional distribución, previo conocimiento de exactas estadísticas, o fomentando y, desde luego, permitiendo, la exportación.

Refleja bien esta tendencia moderna Mussolini en el discurso pronunciado el 14 de noviembre de 1934, en el Gran Consejo Nacional de las Corporaciones, en que consideraba el corporativismo como una superación del socialismo y del liberalismo, creador de una síntesis nueva.

Estas ideas intervencionistas y de la Economía dirigida son las que dominan en los puntos de Falange; tanto en lo que respecta a la producción como en lo que se refiere a las relaciones entre el capital y el trabajo.

Dejando para luego este punto, hemos de recoger este espíritu cristiano, tan adecuado de Santo Tomás y de la Encíclica *Rerum Novarum* y *Quadragesimo Anno* en cuanto a la propiedad, alejado del *jus abutendi* de los romanos, y del principio marxista de que la propiedad es un robo, ya que es, puede y debe ser producto del trabajo y de la virtud ahorrativa.

Pero esta propiedad es lícita en cuanto cumple una misión social que propenda, no sólo a los fines individuales, sino también a los familiares y sociales, y es entonces, como dice el punto 13, que el Estado los protegerá contra los abusos del gran capital financiero, de los especuladores y de los prestamistas, ya que no es tolerable que

masas enormes vivan miserablemente mientras unos cuantos disfrutan de todos los lujos, como se dice en el punto 12, y ahora que las carteras del Trabajo e Industria están desempeñadas por ministros del Partido es ocasión de desarrollar estos puntos en leyes y en actos de Gobierno y Administración en que se acabe con las desigualdades irritantes, derivadas, no del trabajo y del ahorro, que es lícito, sino del estraperlo y de la explotación del obrero, de la clase media y del consumidor en general. Un avance de ellos es la Ley estableciendo las Fiscalías de Tasas, pero parece ser que es poco aun para los desaprensivos y antipatriotas abastecedores.

El Estado nacionalsindicalista recoge el principio del Génesis: Ganarás el pan con el sudor de tu rostro. No quiere ni debe querer vagos, parásitos y señoritos, y en esto podemos seguir bien las enseñanzas y prácticas de la Alemania nazi. Hagamos trabajar a todos los hombres y retornar las mujeres al hogar, para cumplir la otra misión del Génesis.

Coincidente con esta tesis dicen así los laudables puntos 15 y 16 de la Falange: «Todos los españoles tienen derecho al trabajo. Las Entidades públicas sostendrán necesariamente a quienes se hallan en paro forzoso.

Todos los españoles no impedidos tienen el deber del trabajo. El Estado nacionalsindicalista no tributará la menor consideración a los que no cumplen función alguna y aspiran a vivir como convidados a costa del esfuerzo de los demás».

El Estado Español queda comprendido en la categoría de Estado totalitario, equidistante del Estado socialista y Estado liberal. Reconoce la iniciativa privada como fuente fecunda de la vida económica de la Nación (art. II, párrafo 6 del Fuero del Trabajo), pero suplirá la iniciativa

privada, y simplemente si lo exigen los intereses superiores de la Nación (Declaración XI, párrafo 4.º del Fuero del Trabajo) o para establecer un régimen de economía superadora de los intereses del individuo, del grupo y de clase, para la multiplicación de los bienes al servicio del poderío del Estado, en la justicia social y de la libertad cristiana de la persona (art. 1.º de los Estatutos de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S.)

E insiste el Fuero del Trabajo en este punto de vista de subordinar los intereses individuales, a los de la Nación, sin merma de aquella libertad instintiva del hombre, declarando que «la producción nacional constituye una unidad económica de la Patria», quedando todos los factores que intervienen en la producción subordinados al supremo interés de la Nación.

DOCTRINA SOBRE LA VERTICALIDAD DE LOS SINDICATOS

Examinemos la organización social española en el flamante Estado nacionalsindicalista.

Así se llama, sin duda, por estimar que la Revolución actual desplegada por el Caudillo, no es sólo política, es decir, para dar al traste meramente con el parlamentarismo y la disgregación nacional, sino para establecer un nuevo orden social y económico, desarticulando el capitalismo rural, el capitalismo bancario y el capitalismo industrial, al decir de José Antonio en aquel discurso en que aseveró con digna audacia que «de la agonía del capitalismo no se sale sino por la invasión de los bárbaros».

El montaje sindicalista responde a una terminología que no tiende, o por lo menos no debe tender, a ser una

palabra hueca y sin sentido. Me refiero precisamente a los Sindicatos verticales.

Aparece esta nomenclatura en el punto nueve de la Falange que dice así: «Concebimos a España en lo económico como un gigantesco sindicato de productores. Organizaremos corporativamente a la sociedad española mediante un sistema de sindicatos verticales por ramas de la producción al servicio de la integridad económica nacional».

Más tarde se definen aquéllos en la Declaración XIII del Fuero del Trabajo redactado por el Consejo Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S. y aprobado por Franco el 9 de marzo de 1938.

Dicha declaración en su número 3.º dice: «El sindicato vertical es una Corporación de Derecho público que se constituye por la integración en un organismo unitario de todos los elementos que consagran sus actividades al cumplimiento del proceso económico, dentro de un determinado servicio o rama de producción, ordenado jerárquicamente bajo la dirección del Estado.»

El Sindicato vertical pretende sintetizar y superar los elementos todos de la producción, con el deseo bien intencionado de suprimir la lucha de clases, de incrementar la producción, sin competencia ruinosa, de enriquecer a todos sus elementos, sin el abuso por parte del capitalista, y sin desdén del capital como régimen representativo de la riqueza ahorrativa y por tanto de una producción en la que el parasitismo y el absentismo hayan perecido.

Mejor que yo lo dijo José Antonio: «Los obreros, los empresarios, los técnicos, los organizadores forman la trama total de la producción y hay un sistema capitalista que con el crédito caro, que con los privilegios abusivos de accionistas y obligacionistas se lleva, sin trabajar, la mejor

parte de la producción y hunde y empobrece por igual a los patronos, a los empresarios, a los organizadores y a los obreros».

Y completa el pensamiento de José Antonio uno de sus testamentarios no sólo de su riqueza sino de sus ideales. Aludo a Fernández Cuesta. ¿No recordáis sus palabras en su brioso discurso pronunciado ante 30.000 obreros en Mieres a poco de su liberación?

Decía así el anterior Secretario del Partido: «El nacionalsindicalismo, para montar su economía sindical, ha prescindido de ese instrumento de la lucha de clases, y prescinde también de la mentalidad marxista y de la mentalidad capitalista, pues ya estamos hartos de la adoración del mito de la superioridad del trabajo manual, como estamos también hartos de la adoración del mito repugnante del dinero.»

Y diferenciaba los Sindicatos de las Corporaciones italianas, que tienen su pie forzado en la existencia previa de obreros y patronos, que no excluían, fuera de las normas de aquéllas en materias económicas y sociales, según ya expusimos, el contrato colectivo del trabajo, como un alto o una tregua en la lucha de clases.

El Sindicato vertical para Fernández Cuesta no supone sindicato previo de clases, no admite interferencias de tipo escisional, no es órgano del Estado, sino instrumento que el Estado tiene para la realización de su política económica y unitaria. «Porque sería verdaderamente absurdo, dice, que después de una guerra en que ya se han destruído aquéllas organizaciones que eran la base de la división económica entre los españoles, fuéramos a fundar ahora nuestra organización sindical precisamente sobre aquellas mismas organizaciones que acababan de desaparecer».

Esta idea de la superación de las fuerzas sociales que luchan por sus ventajas económicas, odiándose y exterminándose sin beneficio para ninguna de las dos clases y menos para el País, tuvieron sus precursores en los firmantes del manifiesto de «La conquista del Poder», lanzado ya en febrero de 1931, en aquellos momentos de descomposición burguesa y de desfervorizamiento monárquico. El primer firmante era Ramiro Ledesma Ramos. Sus palabras éstas:

«El nuevo Estado no puede abandonar su economía a los simplés pactos y contrataciones que las fuerzas económicas libren entre sí. La sindicación de las fuerzas económicas será obligatoria y en todo momento tenida a los altos fines del Estado. El Estado disciplinará y garantizará en todo momento la producción. Lo que equivale a una potenciación considerable del trabajo».

EL MOVIMIENTO POLITICO TOTALITARIO

ALEMANIA

Al Poder ejecutivo en Alemania, o mejor diremos, el Gobierno alemán se le transfirió el poder constitucional legislativo en la ley de 24 de marzo de 1933, hasta el 1.º de abril de 1937, aunque luego se consolidó definitivamente.

La presidencia del Imperio y la Cancillería fué reunida por Decreto del Gobierno del Reich de 1.º de agosto de 1934, para cuando vacase aquélla. Entonces la ocupaba el General Hindenburg, a tal extremo achacoso que sobrevivió poco a la referida fecha.

Se suprime el *Reichsrat* o Consejo del Imperio, pasando sus atribuciones a los respectivos Ministerios del Reich o de acuerdo, en ciertos casos, con el Ministerio del Reich. (Ley 30 de enero de 1934).

El espíritu del partido nacional socialista, de un nacio-

nalismo racial e intervencionista, ha de inspirar la obra del Poder ejecutivo, dado que el Partido ha de ser el portador del pensamiento político alemán, según expresión de la ley para la Seguridad de la Unidad del Partido y el Estado, de 1.º de diciembre de 1933.

El Partido no es el Estado, quizás fuera de su Caudillo. No es preciso que los demás gobernantes pertenezcan al Partido, ni como en España los miembros del Ejército, ni el Partido, fuera de algunos cargos municipales, proponen la designación de sus miembros. Este no será órgano, mejor diremos organismo del Estado, pero sí el más esencial instrumento político para su erección, ha de ser el inspirador de la obra del Estado, y sus cuadros sino necesariamente, de *facto* surgen del Partido.

En concreto es el Partido el alma del Estado y de los supremos resortes políticos del País. Y sin duda por la exaltación que del Partido hacen algunos de sus miembros (Rosemberg, entre otros), hay quienes como Mainolesco (1) lo consideran de hecho encima del Estado.

Los poderes supremos los detenta el Führer-Canciller, que asume el Poder constitucional y legislativo, como la Jefatura del Poder ejecutivo; y los Ministros del Reich, que son del libre nombramiento y separación del Führer, ante el que prestan juramento de fidelidad (artículo 1.º de la ley de 17 de octubre de 1934).

Los Ministros del Reich son los de Interior, Ciencias y Educación, Asuntos eclesiásticos, Propaganda, Hacienda, Economía, Trabajo, Abastecimientos y Economía, Comunicaciones, Comunicaciones postales, Aire, Guerra, Negocios Extranjeros y Justicia. Además suele haber un Ministro sin cartera que dirige en nombre del Führer la Admi-

(1) El Partido único, trad. española, 1938, pág. 189.

nistración del Partido, como ha sido el Lugarteniente Hess.

ITALIA

El Gran Consejo fascista es el órgano supremo en Italia, que coordina e integra toda actividad del régimen resultante de la Revolución de octubre de 1922. Ejerce la función legislativa en los casos establecidos por la ley y debe, además, dar su parecer en toda cuestión política, económica y social, de interés nacional, cuando así lo demande el Jefe del Gobierno.

El Gran Consejo fascista es un órgano consultivo del Jefe de Gobierno, y su dictamen debe ser interesado en todas las cuestiones que tengan un carácter constitucional (art. 12). Pero el Gran Consejo fascista no es un órgano cuyas decisiones obliguen al Jefe del Gobierno. Este, en el sistema del Derecho público fascista, es «soberano» en el sentido práctico de la palabra. De *jure* goza de muchas prerrogativas que poseen los Monarcas constitucionales.

El partido fascista penetra hoy en todos los intersticios del Estado, si bien el monopolio político del partido fascista, no ha existido desde sus comienzos. Dos años después de la conquista, 1924, había aún una gran oposición en el Parlamento. En diciembre de 1924, cuando el asunto Mateoti, se combatía en el Parlamento al régimen.

No fué hasta principios del año 1925 cuando el partido fascista tomó posesión del país entero con gran energía. Hasta entonces, el país no fué realmente encuadrado por el partido fascista, que se convirtió en la columna vertebral del nuevo sistema político. Así se aseguró el monopolio político *de hecho*. El monopolio legal fué establecido más tarde, el 9 de diciembre de 1928; pero realmente no

significó más que una simple formalidad, puesto que, desde hacía largo tiempo, el partido era ya la única asociación política que funcionaba en el país.

El partido contribuye mediante sus miembros tomados individualmente a la gestión directa de las instituciones políticas. El Secretario del partido, nombrado por Real Decreto, es ministro y miembro nato de todos los grandes consejos del reino. Los secretarios provinciales del partido, de la misma manera, están presentes en todos los órganos de la administración pública, local y regional.

Todos los demás cargos dependen del Duce.

Podemos sostener que el Partido fascista nutre al Estado, y le da vida, y a la vez el Partido está sometido al Estado, porque sabido es que el Duce, Jefe del Partido, lo designa el órgano supremo jurídicamente del País, el Monarca.

El Real Decreto de 20 de diciembre de 1929, fija el estatuto del partido fascista. Se ve aparecer la pirámide jerárquica del *Estado partido* con el Duce en su cúspide. Además este Decreto demuestra que en el Partido fascista todos los nombramientos se hacen arriba y no abajo; es decir que no son los miembros del Partido los que eligen a sus gobernantes sino, al contrario, es el Duce quien designa los Secretarios, los miembros del Directorio nacional, los «inspectores», los «Secretarios federales», etc. Todo el poder pertenece, pues, al Jefe del Gobierno. Al igual que sucede con la organización del partido comunista, el principio de elección es reemplazado por las designaciones y la subordinación jerárquica.

Las leyes que consagran el principio de la identidad del partido y del Estado en Italia, fueron, la ley de 17 de mayo de 1928, según la cual el Gran Consejo nacional

del fascismo designaba los Diputados cuya lista era sometida a la aprobación del Cuerpo electoral, y la ley del 9 de diciembre de 1928 sobre las atribuciones del Gran Consejo del fascismo.

El artículo 1.º de la ley de 9 de diciembre de 1928 sobre las atribuciones del Gran Consejo, dispone sobre sus autoridades jerárquicas y sobre sus organismos colegiales centrales y exteriores.

Las autoridades jerárquicas son: 1.º el Duce; 2.º el Secretario del partido; 3.º los miembros del Directorio nacional; 4.º el Secretario federal, y 5.º el Secretario del fascio de combate.

Los organismos colegiales son:

1.º El Directorio nacional; 2.º el Consejo nacional; 3.º el Directorio federal, y 4.º el Directorio del fascio de combate.

Los artículos siguientes detallan esta jerarquía rigurosa, en la que se acentúa la voluntad personal del Jefe del Gobierno, al lado o casi al lado de la del Monarca. La tendencia a la concentración del Poder se ha dejado patente, en la ley de 14 de diciembre de 1929. Esta ley ha reducido a 23 el número de miembros del Gran Consejo fascista. En el discurso que pronunció el Jefe del Gobierno en dicho día ha explicado el principio de la reforma: «Cincuenta y dos personas son hoy excesivo número para un organismo que debe discutir y decidir en secreto».

ESPAÑA

El partido único, mejor diremos la agrupación única política, ha sido consagrada oficialmente por el artículo 1.º del Decreto número 255 de 19 de abril de 1937, que

disuelve todos los demás partidos políticos. De esta manera, el monopolio político es un monopolio de derecho en favor del partido único, lo mismo que en Italia y en Alemania.

Este Decreto incorpora en una sola entidad política las dos organizaciones preexistentes: la Falange Española de las J. O. N. S. y la Comunión Tradicionalista, con sus milicias armadas. El Jefe supremo es el General Franco.

Esta unificación fué precedida por otras fusiones de que habrán hablado en este mismo local distinguidos conferenciantes.

El Decreto 255 se pronuncia en su exposición de motivos contra la realización de un partido único de tipo artificial y preconiza en cambio un partido único que «sea» enlace entre el Estado y la sociedad, garantía de continuidad política y de adhesión viva del pueblo al Estado.

Como dice el artículo 1.º del propio Decreto, la Falange «tiene la misión principal de comunicar al Estado el aliento del pueblo, y de llevar a éste el pensamiento de aquél», a través de las virtudes políticas morales de servicio, jerarquía y hermandad.

La Falange no es el Estado, no se exige que pertenezcan a la Falange los titulares de los órganos administrativos del Estado, ni siquiera los de carácter político, aunque en la práctica se propenda y esta orientación se impuso en el artículo 2.º del Decreto de unificación y en la regla 5.ª de la Orden de 30 de octubre de 1937 sobre designaciones de miembros para las Corporaciones provinciales y municipales.

La Falange pretende ser, es, mejor dicho, como la tierra de donde surge la savia que ha de dar vida al Estado y demás organizaciones subalternas, pero nutre al tronco

político, el Estado, y a sus ramas, que son las Provincias y los Municipios.

La Falange debe ser una selección de mandos. Si ha de ser el cauce nutriz del Gobierno y de la Administración del Estado y de las Corporaciones territoriales, en la Falange deben estar las personas más honradas, más inteligentes y sobre todo más decididas de las que lucharon antes del Movimiento contra las fuerzas secretas, contra los marxistas, contra los antipatriotas del Frente popular y de las izquierdas. Si así no fuera, éstos se encaraman en el cuadro de selectos, en el cuadro de Mando para el Estado, que es la Falange, el Movimiento sería de traslación en sentido regresivo. No avanzaría éste, sino aquéllos, pues volvería a infiltrarse en la gobernación del país el espíritu liberal y regalista del Siglo XIX, anticatólico y por lo tanto anti-español.

El Movimiento sí debe de ser avanzado y andando en sentido social; pero sin olvidar nuestras tradiciones católicas, sino sucedería lo que dice Ortega y Gasset de las Revoluciones,—Revoluciones que olvidan el marchamo tradicional, nuestro sello hispano e hispanista, digo yo—, es decir que durarán lo que una generación, 30 años, 15 de propaganda y 15 de triunfo, donde se incuban ya las ideas de la Reacción o mejor diremos de la Contrarrevolución.

Los Estatutos de la Falange se promulgaron por el Caudillo el 4 de agosto de 1937 y se reformaron el 31 de julio de 1939 (1).

Ya se preveían en los Estatutos de 4 de agosto las modificaciones para el término de la guerra, entre otras el aumento de los consejeros, que de 50 como máximo pasan a ser 75, pero nunca inferior a 50.

(1) Sufrieron reforma posteriormente a la pronunciación de la Conferencia por Decreto de 23 de noviembre de 1942.

En la cúspide de F. E. T. de las JONS se encuentra el Caudillo y Generalísimo de los Ejércitos. A éste le compete designar secretamente a su sucesor (art. 4 Estatuto de la Falange de 31 de julio de 1939).

Según el Decreto citado de 19 de abril de 1937, llamado de unificación, Falange Española y Requeté, con sus servicios y elementos, se integraron bajo la jefatura del Caudillo en una sola entidad política de carácter nacional, denominada FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONALISTA Y DE LAS J.O.N.S.

Son originariamente, y por propio derecho, afiliados a la nueva organización todos los que en el día de la publicación de dicho Decreto poseyeran el carnet de Falange Española o de la Comunión Tradicionalista (1) y podrán serlo, previa admisión, los españoles que lo soliciten.

Serán órganos rectores de la nueva entidad político-nacional, según el Decreto de unificación, el JEFE DEL ESTADO, un Secretariado o Junta política y un Consejo nacional. En los Estatutos de la Falange de 4 de agosto de 1937, reformado el 31 de julio de 1939, se instituye también el importante cargo de Secretario general.

Corresponde al Secretariado o Junta Política establecer la constitución interna de la entidad para el logro de su finalidad principal, auxiliar a su Jefe en la preparación y estructura orgánica y funcional del Estado, y colaborar en todo caso a la acción de Gobierno. Goza la Junta por así decir, de la potestad reglamentaria del Partido.

La mitad de sus miembros, con los que iniciará su tarea, será designada por el Jefe del Estado, y la otra mitad por el Consejo Nacional.

Integran el Consejo Nacional, además del Jefe Nacio-

(1) Derecho que otorgó más tarde a los ex-combatientes.

nal, su Presidente, del Presidente de la Junta Política—su Vicepresidente Primero—del Vicepresidente de la Junta Política—su Vicepresidente Segundo (1)—, del Secretario General, del Jefe de Milicias, de los Delegados Nacionales del Servicio, de Jerarquías del Estado, hasta 12, designados por el Caudillo, que pudieran no ser militantes, ya que existe otro apartado para los militantes que hayan contraído méritos y servicios extraordinarios, de libre designación del Caudillo, hasta dicho máximo de 75.

Los Ministros, al solo efecto de participar en las tareas del Consejo que afecten a sus funciones ministeriales, son miembros del mismo, sin cubrir número.

El Consejo decide sobre las líneas primordiales de la estructura del Movimiento y del Estado, las normas de organización sindical (2), las grandes cuestiones de orden nacional que le someta al Jefe del Movimiento, y las grandes cuestiones de orden internacional. Este puede consultarle sobre otras materias (art. 39 de los Estatutos). Goza, de derecho, de la potestad constituyente del Estado, del Partido y ejerce funciones políticas internacionales.

Ya decía el Decreto de unificación que conocería de los grandes problemas que el Jefe del Estado le someta según las disposiciones complementarias. Le corresponde al Consejo proclamar el Sucesor del Caudillo, en caso de muerte de éste.

Los miembros del Consejo prestan juramento litúrgico ante Cristo y los Santos Evangelios (artículo 43 de los Estatutos). Así lo han hecho con un ceremonial imponente el 2 de diciembre de 1937, en el antiguo Monasterio de

(1) Estos cargos de Presidente de la Junta Política y de Vice-presidentes están suprimidos en el Decreto de 23 de noviembre de 1942, reformando los Estatutos de la Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S.

(2) La Ley Sindical lleva fecha de 6 de diciembre de 1940.

las Huelgas de Burgos, y luego el 2.º Consejo en Madrid.

Obligatoriamente sólo se convoca el 16 de julio. Después cuantas veces lo convoque el Caudillo. Así que jurídicamente en los asuntos de su competencia no tiene iniciativa, la que se deja al Caudillo, por lo que éste resulta soberano en los problemas arriba expresados.

La Falange no es un organismo del Estado, sino para el Estado, «es el enlace entre el Estado y la Sociedad garantía de continuidad política y de adhesión del pueblo al Estado.»

No es necesario ser de F. E. T. para figurar en los cargos del Estado, pero el NUEVO ESTADO TOTALITARIO, como también se denomina en el punto 6.º de las normas programáticas de la Falange, seguirá dando realidad al anhelo nacional de que participe en los organismos y servicios del Estado, los componentes de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S. para que impriman ritmo nuevo.

Hay órganos de la Falange que lo son del Estado, verbi gracia, el Consejo Nacional, y el Presidente de la Junta Política así como el Secretario General del Partido, que necesariamente ha de ser Ministro con o sin cartera (artículos 39, 46, y 43 de los Estatutos de 31 de Julio de 1939).

La designación y destitución de los principales cargos de la Falange quedan al arbitrio del Jefe del Estado y Caudillo del Movimiento; así el Presidente y Vicepresidente de la Junta Política (1) y el Secretario y el Vicesecretario (artículos 31, 43 y 46 de la Falange).

Sólo el Secretario puede ser depuesto por 2/3 del nú-

(1) No hay norma expresa para el nombramiento del Vicepresidente; pero se sobreentiende lo haría el Caudillo. Ya hemos dicho en anterior nota que estos cargos fueron suprimidos.

mero de consejeros; pero prácticamente en tanto y cuanto quiere el Caudillo que depone a los consejeros, sin más que oír al Consejo para los que no desempeñen cargos, cuya actuación es de 3 años (arts. 18, 23, 28, 31, 43 y 46 de los Estatutos de 31 de julio de 1939).

La Junta Política la constituyen las primeras jerarquías de la Falange, los Delegados Nacionales de Exterior, Educación Nacional, Prensa y Propoganda, Sección Femenina, Sindicatos, Organizaciones juveniles y 10 Consejeros nombrados, por el Caudillo a propuesta del Consejo (artículo 31 de los Estatutos de F. E. T. y de las J. O. N. S.)

HE TERMINADO LA LECCION

TEMAS
DEL CURSO DE CONFERENCIAS

LAS CUATRO DIMENSIONES DE LA PINTURA ESPAÑOLA

POR

SILVIO ITALICO

La pintura española es *larga*, con esa longitud de ascensión celeste de el Greco. Es *ancha*, con esa plasticidad de desparrame terrestre de Goya. Es *profunda*, con ese relieve, casi insondable, de Ribera. Y tiene la *cuarta dimensión*, ignota—mezcla de espacio y tiempo, de permanencia y síntesis,—de Velázquez.

Y estas cuatro dimensiones son las cuatro alas con que el secular apego terrenal hispánico rompe su paradoja y se hace, primero ascético y después, místico, con afán de ascender al cielo.

El Greco, no obstante, sería uno de los cuatro pintores representativos de España, si no le faltara el *humorismo* que es nuestro factor más esencial.

A Goya le sobra. Brota de la sangre de Goya, el humorismo, como una rosa gualda en un rosal bermejo. Pero el pintor aragonés le perjudica el ser demasiado aragonés.

Ribera le tiene gran despego al humorismo porque no es amigo de los términos medios: o el conmovido sentimentalismo de la «Concepción» de las monjas salmantinas o el «Martirio de San Bartolomé». Sus mendigos-filósofos y personajes mitológicos son demasiado dramáticos para hacernos propender a la sonrisa.

En cuanto a Velázquez; las cuatro dimensiones de las «Meninas» le dan franquicia para atravesar la eutrapelia y llegar hasta la caritativa lágrima de «El primo».

Por esta tetradimensionalidad hay que considerar a España, en pintura, como la primera nación del mundo. Claro está que dejando a parte a Italia, que es de 6 dimensiones.

Las otras naciones no pasan de monodimensionales.

Longa la inglesa. Y con exagerada longitud que ha sido siempre signo de elegancia, Inglaterra ama y comprende perfectamente al Greco.

Ancha la francesa. La bella pintura de la epilepsia gala del siglo XIX extendió sus raicillas terminales hasta el sustancioso terrón de Fuendetodos.

Profunda la alemana. En el tiempo ha querido llegar al primer principio a fuerza de engrandecer... y embastecer la forma, y tales fueron los escorzos que vió, en toda su hondura, nuestro pequeño *Españoleto*.

Y de la cuarta dimensión incógnita, la de los Países Bajos. Atenta, en el curso de los siglos, a la síntesis y a la permanencia. La primera por la luz de Rembrandt Harnenz van Rijn y la segunda por la esencia inmarcesible de Pedro Pablo Rubens.

Pero, una pintura, al mismo tiempo, larga, ancha, profunda y con calidad para salirse de la tercera dimensión, solo es dable hallarla en España.

Velázquez y Goya, por otra parte, aportan a la pintura española su *don de presencia*. El Greco y Ribera, por el contrario, nos transmiten a España, estando ellos ausentes.

Ribera y el Greco no crearon a España, sino que la interpretaron. Goya y Velázquez la crearon, la sacaron de la nada. Aquéllos fueron espectadores, éstos actores

Domenico Teotocópulos, cretense, ambicioso y genial, llegó, alrededor de los treinta años, a España. Físicamente era un *leptosómico*, psíquicamente era un *basedovoide*—de Jaensch—según un bello estudio de José Goyanes. Delgado y fogoso, llegó a Toledo con los ojos puestos en El Escorial, pero su fracaso ante el arte oficial de Felipe II, le abrió la puerta del secreto de la hispanidad; había que saltar del realismo extrañamente místico de «El Martirio de San Mauricio»,

al misticismo, extrañamente realista de «La Pentecostés», equidistanciados por «El Entierro del Conde de Orgaz».

Jusepe Ribera, aunque de Játiva, le arrastró, aún adolescente, hasta Nápoles, una de las más luminosas rutas del Imperio español. Y de allí no salió en los sesenta y un años de su vida fecunda. Pero de España no se llevó más que un inconsciente españolismo porque su iniciación pictórica—con Ribalta, en Valencia—le hizo satélite del entonces gran astro del claro—oscuro Caravaggio que en Roma asustaba y enardecía. No obstante, la Escuela valenciana fué siempre, y por tradición, de luz y de color. Y el tenebrismo y la turbulencia de Caravaggio, sentía Ribera, que la deshispanizaban. Por ello, decidió estudiar hondamente el colorido y la parquedad renacentista del Correggio. Y, al compás del ambiente italiano, Jusepe Ribera, no obstante, concentró y españolizó su escuela valenciana. Bien es verdad que sin hacerse él actor de tal españolismo.

Ya se observa... ya bien se observa, en el cretense y en el de Játiva, un mayor esfuerzo de concentración y una mayor concentración de lógica, para salvar el arte pictórico español del dolor de uniformidad.

Lo que en Velázquez era simple frase espontánea y en Goya sonrisa aguda y cotidiana, en Teotocópulos se transformaba en razonamiento doloroso y en el *Españoleto*, en rebusca febril de profundas fibras dormidas.

En los otros puntos cardinales, oriente y occidente, de la pintura ibérica—Norte, el Greco y Sur, Ribera—están, Velázquez, con su movido y recio españolismo sonriente, salido de él y él principal colaborador, y Goya, con la fulguración extraordinaria de su hispanidad, de generación espontánea, más española aún que la propia España.

Diego de Silva Velázquez elevó la escuela sevillana de pintura, primero a escuela española y, más tarde, a escuela mundial. Los dos milagros los hicieron dos retratos: el de Felipe IV realizado a los veintitres años de la edad del pintor, en Madrid, y el del papa Doria, Inocencio X, pintado a los cincuenta años, en Roma. En la Corte de España, le bastó decir: «yo pinto así», para nacionalizarse instantáneamente... Pero en la Ciudad Eterna, allí donde tantísimos grandes pin-

tores italianos inmortalizaran el retrato, tuvo que exclamar: «así pinta España».

Y venció.

La genialidad, conductora de la voluntad, siempre hizo de Velázquez mucho más de lo que éste quería ser. Y su realismo tenía la virtud de engrandecer el modelo. Les daba alma a los jardines y a los paisajes. Transformaba a los galloferos en filósofos, científicos y poetas. Elevaba a los bufones a la categoría de caballeros. Formaba reyes de los nobles. Y a los reyes les hacía sencillamente hombres.

Por otra parte, el *expresionismo* de «Las Meninas» y el *impresionismo* de «Las Hilanderas» se completaron en su facilidad de factura.

Y su gran Cristo, resignado, abandona la terrible insurrección del de Teotocópulos para preparar la dolida queja del mórbido Cristo de Goya ..

El fantasmagórico occidente de la pintura ibérica: D. Francisco de Goya y Lucientes, encarnó esa sorpresa, de las más rotundas e inesperadas, que, con cierta frecuencia, nos está prometiendo nuestra patria: Con factura, carácter, colorido y expresión propias, creó, dentro de España, otra España que, sin dejar de ser la nuestra, es moderna... modernísima. Para ello, despreció el *açademicismo* diezyochesco—los González Velázquez, Ferro, los Bayeu, Lujan, Espinel...—y se metió, de hoz y coz, en medio del pueblo con su terrible alma popular. Elevó a la categoría de genio su brusquedad baturra y su claridad satírica y hasta—¡perdón!—su grosería aragonesa. Y, con esa intención al servicio de un talento, con honores de revelación, no perdonó ni a los propios reyes a quienes está supeditado D. Francisco de Goya, el de *Fuendetodos*, también se marchó a Italia, en su juventud, como la mayoría de los grandes artistas españoles. Italia era el Museo inmenso de los excelsos modelos universales. De aquellos modelos italianos que Goya, después de estudiarlos y apreciarlos ampliamente, decidió... no imitar. A él, como a Velázquez, que tenían un españolismo claro y preciso a prueba de las argucias talianas del Renacimiento: «Rafael no les gustaba nada».

La musa del humorismo poco fino de los alrededores del Ebro, contribuyó a que Goya se burlara, suavemente, al prin-

cipio, hasta de su porte. Pero a la ternura humorística sucedió en él, como factor más amargo, el rencor obscuro y sin causa inmediata. Su origen fué el mismo que le dictó al genio musical de Bonn el dolorosísimo «Testamento de Heiligentadt»; la sordera. Pero a Goya, que ensordeció a los cuarenta y seis años en vez de enternecerle como a Beethoven, le irritó le exaltó y le impulsó a vengarse sin perdón, de todo lo que le rodeaba. Son demasiado claros los ejemplos de los «Caprichos» y de los punzantes «Aguafuertes», sin contar con las célebres pinturas de la «Quinta del sordo» a orillas del Manzanares. Pero hay que buscar también su humorismo reconcentrado en los «Fusilamientos del tres de Mayo» y en la «Procesión» y en el «Entierro de la sardina» y en el «Tribunal de la inquisición» y en la «Casa de locos» y en el celeberrimo «Dos de Mayo en la Puerta del Sol»; y, más lejos todavía en el torvo deseo comprimido e irrealizable, el pintor, ante las majas vestida y desnuda.

A Velázquez y a Goya, como se advierte, les bastaba hacer correr su pincel por sobre el lienzo, sin más disquisiciones, para que se llenara de España. El Greco y Ribera necesitaban una fuerte introspección. — En el primero completamente objetiva y en el segundo con alguna subjetividad, — para que su pintura hablara en el bello y rotundo lenguaje español.

Es bien cierto que, aparte del aditamento y del medio, lo genérico de cada gran Escuela artística hay que buscarlo naturalmente en el hombre. Por eso se impone, para acabar de caracterizarles, una sucesiva visión de retratos de los cuatro artistas.

Los retratos del Greco fueron el tema obligado de la Literatura y de la Crítica artística de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Principalmente constituían el argumento decisivo para demostrar que el Greco sabía pintar muy bien sin pensar que bastaba advertir el gran número de pedidos de cuadros que llovían sobre su taller de Toledo para convencer a cualquiera de la verdad sobre el modo de pintar de Domenico Teotocópulos. Aparte de que lo que llamaban mal pintado del Greco era precisamente lo mejor pintado. Pero los retratos de este artista son algo más que una modalidad feliz de su gran pintura. Son el único cauce por donde se vertió en

España su españolismo. Porque todas, absolutamente todas, las caras de todos los cuadros religiosos y profanos realizados, por dicho pintor en nuestra patria, son retratos. Retratos de españoles cien por cien y, la inmensa mayoría de toledanos mil por mil.

El arte del retrato, en general, sutaliza y hace perforadora la crítica. Y, aplicado esto, a España y al Greco, la afina mucho más. Porque la originalidad del pintor de Toledo, en sus cuadros religiosos—incluyendo en ellos el famoso «Laocoonte»—no necesita de mucha concentración intelectual para ser advertida por todo espectador de tipo medio. Pero el españolismo en esa originalidad no se deduce de factores externos; no salta a la vista como en Goya o en Velázquez, sino que resalta de la psicología de sus personajes. De esta suerte, Toledo, evocado por Domenico Teotocópulos, es una ciudad cosmopolita, es una atormentada ciudad medioeval, ante la cual caminan San José y el Niño Jesús, o sube asumida al cielo la Virgen, o lo que es más extraño aún—se retuercen Laocoonte y sus hijos bajo la presión irresistible de las dos serpientes. Pero el Conde de Orgaz, muerto en los brazos de San Agustín y San Estaban, no puede ser más que un caballero de España. Y el impresionante grupo de hijosdalgo que, mientras recuerdan dolorosamente al fenecido, piensan en la alegría de la gloria que hace corpórea su pensamiento, sobre sus cabezas—excepto,—es natural,—la curiosidad impasible del propio pintor y de su hijito que también presencian la escena—es de enjundia hispánica mística y fiera... Estamos, pues, ante los retratos como única piedra de toque para juzgar a Teotocópulos como *pintor español*.

Y, ante sus retratos toca a gloria nuestro entusiasta patriotismo.

Dicen que el retrato es un equilibrio entre el etuendo y la expresión. Por lo menos esta norma seguían todos los retratistas anteriores al Greco.

Pero Teotocópulos—sobre todo en su retrato colectivo de «El entierro del Conde de Orgaz»—, aún llegando a límites insospechados en la factura de los trajes y en el modelado de los cuerpos, eleva y sublimiza la expresión hasta sorprender

los más súbitos estados de alma y ligarlos por una emoción común.

De este modo, aquel grupo de deudos y amigos del Conde de Orgaz está constituido por verdaderos españoles, no solo en sus rotundos rasgos fisonómicos, en su castellanía enjuta y cetrina, uniformada por una dolivocefalia racial, sino también en el dolor unánime y resignado, en el misticismo creador e irresistible, y por fin en la vigorosa claridad de sus miradas.

La expresión en los retratos de el Greco sobrepasa a todo lo que, hasta entonces, se hiciera. Y, aún se adelanta a su tiempo...

Pocos años más tarde aparecieron los retratos pictóricos colectivos holandeses. Los de Bartholomeus van der Helst, los de Adriaen van Ostade, los de Frans Hals, y, sobre todo, los de Rembrandt. Pero no llegan a la concentración espiritual, el misticismo unánime, a la bellísima austeridad del pintor cretense, a cuya parte inferior de «El entierro del Conde de Orgaz» solo puede aproximarse la notabilísima curiosidad variada y expresiva, de la «Lección de anatomía» del creador Rembrandt.

El Greco supo muy bien—como dice Goyanes—«expresar con el lenguaje maravilloso de sus pinceles, la gran tragedia mística del hombre cristiano ante la gran tragedia del más allá». Y, claro está que al hablar del hombre cristiano quiere referirse al hombre español.

Donde más claramente se observa esto es en sus retratos individuales y, particularmente, en sus cuadros religiosos en los que el realismo, imperante del tiempo, le llevó a usar de conocidos modelos humanos para representar a los santos. Tales: la expresión sobrenatural y aguda del Jesús del «Expolio», la microcefalia conmovedora del San Mauricio, la amorosa contemplación del San José de «La sagrada familia», la serenidad punzante del gigantesco San Jerónimo; y, al mismo tiempo, la celeste exaltación de María en «La Asunción», la admirable castidad conyugal de la Virgen en «La sagrada familia» y la extraordinaria verdad de los rostros—añoso y dolorido el de San Agustín y gloriosamente dormido para la resurrección el del Conde de Orgaz—en los protagonistas del

cuadro de Santo Tomé. Y acá mismo las versiones variadas y conmovidas de San Francisco de Asís.

Los retratos individuales españoles, hasta el Greco, culminaron en el academicismo elogioso y en la cortesanía afinada de Sánchez Coello y de Juan Pantoja de la Cruz que aprovecharon y nacionalizaron las estupendas aptitudes traídas desde las nieblas norteañas, a la España de Felipe II, por el holandés Antonis Moor.

El camino, por otra parte, les fué marcado por el atisbo genial de Juan de Juanes, por algunos excepcionales momentos de Francisco Pacheco y, sobre todo, por un retrato, ya de la pura solera grequesca toledana, debido a Luis Tristán. «El Cardenal Sandoval y Rojas».

Pero todos estos pintores no habían adivinado todavía que los sentidos son los chortales por donde mana el agua interior y los cráteres por donde se exhala el alma.

Por eso hasta el Greco no empieza el espectador emocionado a pensar en lo que cavilará aquel caballero con la mano abierta sobre el pecho y los ojos predominantemente asestados a nuestra mirada, y en la creación placentera que hierve tras de la frente despejada en aquel joven pintor de la cara eureolada por la gola como un erizado gallo de pelea, y, en fin, en lo que tramará aquel deslumbrante inquisidor español «Don Fernando Niño de Guevara», cuyos ojos despiden llamas purificadoras bajo los redondos quevedos y cuyas manos anilladas se desmayan, con cierta indolencia impaciente, sobre los brazos del sillón fraileró.

El análisis trabajoso y continuo del pintor toledano logró representar a los españoles en español. Éxito que solo son capaces de alcanzar los artistas predestinados. Y la culminación de esta labor se realiza cuando, por don misterioso y sobrenatural, se retrata a sí mismo y a su hijo, nacionalizados en su nueva patria y con sus rasgos fisonómicos griegos ya totalmente impregnados de expresión española...

España vibra en los retratos del Greco. Pero vibra una España sin sonrisa racial. Una España sin la visión placentera, promediando su acervo dolor religioso y su explosiva alegría meridional...

Nuestro Helios creador no pudo calentar, ni aún en la vejez, la vida atormentada de Doménico Teotocópulos.

El pintor griego permanece impassible ante al humorismo como su autoretrato del «Entierro del Conde do Orgaz» o el supuesto del «Caballero de la mano en el pecho» o el, más probable, de la Colección de Beruete en Madrid.

Ribera, por el contrario, quiere sonreír, como español que es, pero su sonrisa, perpetuada en su autoretrato, es trágica y oculta procelas. La expatriación y lo mutable y extremo de su vida, actuaron, de consuno, para desalmarle. Perdió el término medio y en vez de ironizar insultó desesperadamente y deshizo su ternura a fuerza de golpearla contra su iracundia despolarizada.

No obstante, así como en Teotocópulos se ve claramente el anti-humorismo más absoluto, en el *Españoleto* se adivina el deseo lejano del *humor*.

No, la plena realización de él, porque la vida aventurera del padre del pintor—oficial español de los *tercios de Italia*—le alejó del medio propicio a su desarrollo. Y, le condujo a Nápoles, donde su deseo de modernidad le hizo *romanista*, su anhelo de perfección le llevó hasta el renacimiento clarísimo del Correggio y su explosividad luminosa le envolvió brillantemente en la orgía aromática del colorido veneciano.

No ha sido nunca su propósito el llegar a pintor de retratos. Y, por ello los pocos suyos individuales que pueden citarse son: un auto-retrato, el de su hija, el de un músico napolitano, el del Conde de Monterrey, el del escultor Gambaizo y el de Don Juan de Austria a caballo.

En ellos no hay que buscar sino gravedad y, a veces, hasta espíritu de venganza.

Su deseo de humorismo—que le fracasó siempre ante la crudeza de sus cualidades positivas—solo se adivina en la colección de mendigos y hampones napolitanos que subrayan, o mejor, completan el carácter español de Jusepe Ribera.

Esta certera idea le abrió después la puerta a Velázquez para perfeccionar el asunto con sus inimitables y recios bufones y galloferos.

Acaso los dos viesan también una gran facilidad económica, ya que era muy de la nobleza española de aquel tiempo,

al gozarse siniestramente con las imperfecciones de los hombres. Se sabe positivamente que la que rompió marcha en la colección de Ribera fué el retrato de Magdalena Ventura «la mujer barbuda» de los Abruzos. Y que lo pintó por encargo del tercer Duque de Alcalá D. Fernando II.

No hay, sin embargo, *humor* en estos sapientísimos retratos. Hay exactamente el realismo dramático de toda su producción religiosa, bien que disfrazado con el contraste cómico de los títulos.

De esta suerte pinta, con su tenebrismo de 1630, un atezado pordiosero sesentón cuya cara, agria y curtida, quiere expresar algo así como una sonrisa, cuando en realidad es una mueca de dolor; desnudo de ropas interiores y cubriéndose apenas con una capa raída; tiene, en una mano, una pluma y, en la otra, un manojo de cuartillas... Pues bien: a este formidable maleante, le llama nada menos que Arquímedes.

O bien: un obeso y grasiento borracho, de los bajos fondos napolitanos, desnudo—pechos fofos, como de mujer, vientre descomunal, pescuezo cortísimo escondido entre pliegues de pellejo tenso, y faz de idiota alcoholizado—que pide bestialmente vino en un cuenco. Tendido en tierra, y blanquísimo, como una luna llena entre las tinieblas de la noche, espera que un pícaro se lo escancie. Y, en tanto, le contemplan, desquijarados de una risa brutal, dos hampones, en paños menores y ébrios también... Completan la escena, unos reptiles que se arrastran y un expresivo asno—acaso el ser más inteligente de todos ellos—que lanza un gozoso y altisonante rebuzno sobre la mísera claridad de un atisbo de cielo... Y esto... esto, para el sentido cómico—ferozmente cómico—de Giuseppe Ribera, el español-italiano, es una escena mitológica que él titula: «Silenio embriagado».

Su *humor*—su *malhumor*—punzante va, en su intención última, mucho más allá de la crítica inmediata. Se adivina, en este cuadro, así como en sus «Demócrito y Euclides», y también en sus «Marsís y Apolo», «Tántalo» y, hasta, en el celeberrimo: «La muerte de Adonis», como diluye en sus composiciones una acerba crítica contra el exagerado *mitologismo* del Renacimiento italiano. Es una protesta española. Y, más ampliamente, es una protesta de la *contrarreforma*,

que deseaba—tal y como España sumisa había obedecido— que toda la Ciencia y todo el Arte del 500 cantase a la gloria de Dios y de la Iglesia romana.

Lo anterior delata claramente a un pintor extremista de los dos factores humorísticos: la ternura y la ironía. Si la primera se le convierte en agría carcajada, la segunda decae hasta volverse insulto odioso.

Pero Ribera tiene un momento de ternura suavemente burlesca, de caridad ligeramente bromista, de sonrisa pietosa, que vale por todos sus cuadros eutrapélicos. Y este es el imponderable retrato de «El Patizambo», pintado en 1642 y que se guarda en el Museo del Louvre de París.

Es un enanillo impedido que inspira lástima y regocijo al mismo tiempo. Con su muleta al hombro, como en manera militar, su traje desharrapado que lleva con la dignidad de un aristócrata venido a menos, uno de sus pies en forma de muñón y sus manos defectuosas, destaca la miseria de su cuerpecillo, encanijado y contrahecho, sobre una tarde nubosa de Primavera encima de un altozano de la hermosa región italiana del Sur. Tal como una sonrisa de Sol. Y, esa es su cara: una sonrisa del Sol: clara, atrayente, como de ciego—que son los seres humanos que yo he visto sonreír mejor—. Una bella carita de ojos pícaros, de nariz pequeña y respingada, de gran boca fresca y de labios carnosos que rien francamente. Y, encima de esto, una amplia y abierta frente bajo una negra cabeza perfecta...

Acaso pintó Ribera este cuadro con la piedad dolorosa que dejara en su corazón ya deshecho—dos años antes de su muerte—la acción nefanda que D. Juan de Austria cometiera con la más pequeña, más bella y más querida de sus hijas.

El Ribera «de carácter violento y autoritario» al decir de Pla Cargol, el supuesto capitán de una partida de foragidos artistas que cometieron toda clase de fechorías y hasta delitos—intento de envenenamiento del *Domenichino*—con los pintores forasteros; el Ribera orgulloso y feroz, cuando al fin, probó el acre sabor de la pena, supo concederle el valor que realmente merecía. Y, lo volcó en este desgraciado niño enano que alegraba a los nobles y regocijaba a la plebe, en los palacios y en los suburbios de la pintoresca ciudad vesubiana.

Con todo; los retratos de Jusepe Ribera no tienen una personalidad tan marcada como los del Greco o los de D. Francisco de Goya y Lucientes. Ni aún acusan la firmeza realista de los soberanos de Velázquez.

Son solo un aledaño de la dirección fundamental del pintor, que no busca, en la mayoría de los casos, más que la adulación del personaje para el cual fué pintado.

Hay en el Museo Falangieri, empero, un retrato, en dibujo, de su hija menor, que irradió su angelical hermosura por toda la obra religiosa del autor, a partir de su nombramiento de caballero de la Orden de Cristo, por el Papa.

El retrato no es psicológico. Es simplemente una explosión de amor paternal realizada con el entusiasmo del autor que está satisfecho de su obra.

Por este delicioso retrato de *Maria-Rosa*, con su pintoresco y albo tocado, sabemos muy bien, de quién posó para la Inmaculada Concepción de las Agustinas de Monterrey, en Salamanca, y para la luminosa Santa Inés de Dresde, y para la María Magdalena del Museo del Prado... y, también, hasta para la enigmática figurilla andrógina del San Juan Bautista del mismo Museo.

Nadie, por esto, puede poner en duda el talento que, como retratista, poseyó Ribera, que, por otra parte, no era más que una derivación lógica de su puesto primigenio en la pintura española del mejor siglo del arte ibérico. Talento que penduleaba entre dos posiciones extremas: la cortesania adulatora y ¡quién sabe! si finjida de aquel gallardo hijo natural de Felipe IV, D. Juan de Austria que, firme en su caballo encalabrinado—precursor de el del Conde Duque velazqueño—tiene en su fondo la bahía de Nápoles, por donde discurren las galeras que el rey, su padre, enviara para sofocar la rebelión de *Masaniello*, o la verdad anatómica y pensadora de aquél ascético San Andrés del Museo del Prado que es una clarísima estrella en el límpido cielo de la religiosa noche azulada de España.

Y, no hay que decir, que estos dos polos se unen por un eje que va a ahincarse en la más insondable hondura del carácter español.

Con Velázquez culmina el retrato realista al modo espa-

ñol, mientras atrae la supremacía pictórica mundial hacia longitudes occidentales más alejadas de Grecia y Roma.

Diego de Silva Velázquez se ha escapado del Renacimiento porque su religiosidad hispánica repudiaba la *paganía* que la Roma papal no pudo expatriar sino, en latitud, a la frialdad teológica, fuertemente calentada por el cultivo bello de las pasiones humanas Rubens, Rembrandt, de los Países Bajos.

Por esto, la pintura de Velázquez es de otro colorido, de otra calidad y de otra sutileza que la de la Italia del mil quinientos. Entra resueltamente en la razón filosófica prolija con que el Barroco multiplicaba sus visos.

Pero también abandona el Barroco o, mejor aún, lo perfecciona, al darle naturalidad y frescura.

Ni renacentista ni barroco, Velázquez es... Velázquez. Y su excelso arte no tiene más adjetivo que el resultante de adjetivar su apellido...

Porque Velázquez es sencillamente, la espontaneidad.

Cuando se contempla «Doña Mariana de Austria» de Carreño de Miranda, o «La toma de Brisach» de José Leonardo o, acaso también, los retratos de «Carlos II» y de «Don Juan de Alarcón» de Claudio Coello, nadie habla de escuela artística consagrada; por el contrario, todos exclaman: «esto es velazqueño».

Y al decir el hermoso adjetivo quieren expresar que aquella pintura reúne un dibujo tan sintético y certero como el mejor de la escuela gótica flamenca; un colorido tan caliente y tan bien matizado como los óptimos de la escuela veneciana del mil quinientos; un concepto tan expresivo, tan profundo y tan quieto como el espíritu del renacimiento italiano; una dicción tan justa y tan elocuente como la del *barroco*, y una elegancia y una realidad tan espontánea como el *rococó* de los paisajes de Claudio de Lorena y la *noblesse* de las figuras de Philippe de Champaigne y, sobre todo, de Hyacinthe Rigaud.

Todo esto lo reunía Velázquez... Todo esto... y mucho más aún: un sentido específico directriz de raza-base, un grandísimo poder desproyección de psicología española al servicio de una mirada certera y captadora, y una dinámica expresiva que iba más allá del análisis y que podía ser efecto de aquel

don que atribuye Eugenio D 'Ors a los que contemplan «Las Meninas»: *verlo todo en acto único, de una vez.*

Diego de Silva Velázquez ha pintado los dos retratos mejores del mundo: el retrato individual de Inocencio X y el retrato colectivo de «Las Meninas».

Hay tres retratos individuales que pueden disputarse la supremacía mundial, a saber: el de *Mona Lisa*, esposa del canciller florentino Francisco del Giocondo, de Leonardo de Vinci: el del Papa León X, con los Cardenales Julio de Medicis y Luis de Rossi, de Rafael y el de Inocencio X de Velázquez.

Estos tres magníficos retratos reúnen también la cualidad de ser como el resumen estético de la época en que fueron pintados. Llenaron por completo la esfera crítica de sus tiempos. Y, como son relativamente próximos unos a otros, especialmente los dos primeros: 1503, 1517 y 1650 el último, hay que llegar hasta el matiz del gusto artístico del Renacimiento y del Barroco para instituir la primacía de uno de ellos.

Del Renacimiento tenemos un buen catador—escritor, y del oficio—: Jorge Vasari, autor no solo del extraordinario retrato de Lorenzo el magnífico sino también del gran libro «Las Vidas de los grandes artistas».

Pues bien; Vasari escribe lo siguiente de «La Gioconda»:

«Emprendió luego, Leonardo, para Francisco del Giocondo, el retrato de Mona Lisa, su mujer, y, después de afanarse cuatro años en aquella obra, la dejó sin terminar; hoy se halla en poder del rey Francisco de Francia, en Fontainebleau. En aquella cabeza se veía fácilmente cuanto podía el arte al imitar a la naturaleza, porque en ella se hallaban reproducidas todas las menudencias que se pueden pintar con sutileza. Sus ojos tenían el brillo y el líquido resplandor que se ven siempre en los ojos vivos y, a su alrededor, los finos tonos de color rosáceo y azulado y los pelos que no sin grandísima sutileza se pueden pintar. Las cejas no podían ser más naturales, pues había pintado cómo nacen los pelos en la carne, dónde más espesos, dónde más raros, y curvando según los poros de la carne. La nariz con las bellas aberturas, sonrosadas y tiernas, parecía cosa viva. La boca con su hendidura, con sus extremos unidos por el rojo de los labios, con la en-

carnación del rostro; de modo que no parecían verse colores sino carne verdadera. En el hoyo de la garganta, quien lo miraba intensísimamente, veía palpitar los pulsos; de modo, que bien lo podemos decir, que aquella obra fué pintada de manera que había de hacer temblar y temer a todo atrevido artífice. En fin, sea como se quiera diré que también usó Leonardo, al hacer aquel retrato de este artificio; de ser M^ona Lisa muy bella y para quitar de su retrato aquella cierta melancolía que suele dar con frecuencia la pintura a los retratos; mientras la pintaba ponía a su alrededor personas que tocasen instrumentos o cantasen y de continuo bufones que la hicieran estar alegre; por lo cual en este retrato de Leonardo había una sonrisa tan placentera que era cosa más divina que humana de ver y considerada maravillosa, pues no podía ser mejor la realidad viva».

Y el mismo autor dice así del gran Papa León X:

«En Roma pintó Rafael—un cuadro de gran tamaño donde reprodujo al Papa León, al Cardenal Julio de Médicis y al Cardenal de Rossi. Y se ven estas figuras no como si estuviesen pintadas, sino de entero relieve; parece tocarse el pelo del belludo que cubre las espaldas del Papa; el damasco que lo viste parece que cruje y brilla; las pieles del forro son vivas y mórbidas y los oros y las sedas están de tal modo imitadas que no colores, sino seda y oro parecen. Sobre una mesa hay un libro de pergamino miniado, más real que la realidad misma y una campanilla de plata labrada, que no puede decirse lo bella que es. Y, entre otras cosas, hay una bola en el respaldo de la silla de oro bruñido en la cual, a guisa de espejo (tanta es su claridad) se reflejan las luces de la ventana, la espalda del papa y el contorno de la sala; y todas estas cosas están ejecutadas con tanto cuidado, que se cree con toda seguridad, que ningún maestro de ellas no haga ni pueda hacer mejor. Esta obra fué ocasión a que el Papa lo remunerase magníficamente y se halla hoy todavía en Florencia en la cámara del Duque».

Ya se vé cómo el Renacimiento se exalta con lo minucioso del atuendo y con los detalles, escrupulosamente reproducidos, por los artistas. La calidad superficial de las cosas, mi-

rada por un ojo exacto y certero, preparó así el camino al realismo en que se resolvió el barroco, en el siglo XVII.

Pero el barroco agregó a aquella maravilla de precisión y de observación, un factor humano interior, en que no pararon mientes los cultivadores de la forma bella,—heredada de Grecia y Roma: el alma.—

Vasari solo ve la belleza de Mona Lisa y el relieve—a las tres dimensiones—del Papa y de sus acompañantes. El barroco intentó certeramente, enterarse de lo que *sentían* sus personajes retratados... Y Velázquez, fué más allá porque *adivinó* también lo que *pensaban*.

Sí, pues, el barroco es la escuela más completa en el difícil arte del retrato y Velázquez, sobrepasa al barroco en sus concepciones geniales, es forzoso concluir con que el mejor retrato de Velázquez será de fijo, el mejor retrato del mundo.

Y este es el de Inocencio X, del cual escribe Lafuente Ferrari:

«El contacto con Italia, después de casi veinte años de su primer viaje estimula al artista que encuentra nuevas energías con que desarrollar su arte. Su obra maestra de esta época es, sin duda, el retrato de Inocencio X, Juan Bautista Pampili, la obra cumbre de la iconografía de los Pontífices del Renacimiento. La poco grata fisonomía del personaje con su faz rojiza, su barba rala y su torva mirada, está allí implacablemente representada; pero Velázquez ennoblece todo lo que pasa por su pincel, y la robusta figura sentada en el amplio sillón tiene una grandezá indiscutible. Oro, rojo y blanco son los colores empleados por Velázquez en armonía espléndida. Su técnica, contrastando con los cuadros de sus comienzos, es de una fluidez maravillosa».

Los tres mejores retratos colectivos del mundo son: «La ronda de noche» de Rembrandt Harmansz van Rijn, «El entierro del Conde de Orgaz» de Domenico Teotocópulos, y «Las Meninas» de Diego de Silva Velázquez.

El retrato colectivo en los Países Bajos tenía una arraigada tradición. Para *vivir* en el realismo prodigioso de Frans Hals y de van Rijn, cruzó antes, todas las anchuras del post-gótico y del barroco, con Jan van Scorel, Dirk Barendre Cornelis Ketel y Cornelis Vos, sin olvidar los retratos populares

magníficos de Adriaen Brouwer, Peter Bruegel y David Teniers.

Pero puede decirse que adquirió su apogeo en Rembrandt.

No obstante, ya en Frans Hals—y, acaso antes, en «La escuadra del capitán Rosencrans» de Ketel—, se advierte una singularidad: la introducción del sentido español en el retrato holandés. Los retratos, tanto individuales como colectivos, de estos pintores, así como los de Antonio Moors, Bartholomeus van der Helst y Rembrandt, están trabajados, desde luego, con la meticulosidad descriptiva, de todos los artistas flamenco-holandeses, pero las actitudes, el ceño, la sensación de *matonismo*, la petulancia, justificada, de los que supieran desatar el apretado nudo del Duque de Alba, destilan nuestro espíritu, nuestra idiosincrasia española, en fin, un fortísimo sabor de discípulos bien aprovechados.

Rembrandt, en «La ronda de noche» las aventaja a todos. Entre aquella sutileza de luces artificiales, de movimiento sorprendido, de prestancia varonil se eleva, envolviéndole totalmente, el espíritu español.

Pero el espíritu de una España transportada algunos cientos de kilómetros al Norte. En tanto que en «El entierro del Conde de Orgaz» el Greco nos transporta a una España situada a algunos kilómetros al Sur. Tan solo Velázquez marca la intersección del meridiano y del paralelo de nuestra propia España.

En estos tres cuadros, ya de por sí supremos, es preciso analizar factores ultratelúricos para juzgar de sus jerarquías. La factura, la expresión, las actitudes, el sentido pictórico, en una palabra, ha llegado en los tres a su mayor robustez.

En los tres hay, también, la aristocracia artística necesaria para unificarse, para romper la uniformidad y hacerse origen de una modalidad nueva.

Rembrandt interpreta en su «Ronda de noche» escenas tradicionales con espíritu de absoluta novedad. El Greco destaca su realismo genial en su «Entierro del Conde de Orgaz» en forma tan singular que nos desdobra a los contempladores y nos hace asistir al más grave momento de *desmaterialización de la materia*. En cuanto a Velázquez, en sus «Me-

ninas» ha realizado la perfección permanente, la admiración general e indefinida, a través del espacio y del tiempo.

El tema más principal de contraste de los tres cuadros está en la enorme *Sinfonía de la luz*. Y a ella, Velázquez aporta el acorde más alto.

La luz de Rembrandt es el *tema con variaciones* de las admirables disonancias originadas por los diversos focos artificiales en la noche, cuando pasa la Ronda. La eliminación de la forma por la luz artificial; eterna obsesión de Rembrandt. Teas resinosas ardiendo, lejanas o cercanas, arrojando luz rojiza sobre los cuerpos o incidiendo en ángulos extraños sobre las masas. No hay equilibrio de formas. Hay, por el contrario, azar de claridades; un rostro plenamente iluminado junto a otro totalmente ensombrecido; un guerrero visible en su integridad mientras que del compañero solo se ven la cara, la gola y la mano...

En fin: la luz material de Rembrandt es casquivana y coqueta.

La del Greco es un *andante expresivo*. Es, como todo el mundo sabe, luz interior. Luz que brota del mismo cuadro. Luz de espíritu anterior al *fiat lucis*. En «El entierro del Conde de Orgaz» esta noble y santa luz no solo emerge de la gloria superior sino que brota del interior de cada personaje, santificado por el pincel místico. Es, como dice muy bien Goyanes Capdevila: «La luz que describe Santa Teresa como iluminando la última morada del alma, allí donde se aloja el espíritu de Dios; solo resplandor nítido, sin sombras; solo luz increada y yerta».

Es, por fin, la luz del Greco, una luz que volatiliza la forma y dá un alma al color. Una luz fiel como una esposa bíblica.

Y, no obstante, como estamos en la tierra, la luz de Velázquez es mejor que las otras dos luces porque es sencillamente, la luz del Sol doctorada. Es la marcha triunfal en el *allegro* sinfónico.

Velázquez le ha dado inteligencia a la luz. La hizo colaboradora tan estrecha de la perspectiva que dijérase que ésta, en «Las Meninas», se realiza no por los tamaños comparativos

de seres y objetos, no por el juego geométrico de los haces de rectas, sino por la sapiente distribución de la luz solar.

Ya entrevieran cosa semejante los pintores venecianos del Renacimiento: Lorenzo Lotto, Paris Bondone, Tintoretto, Pablo Veronés, Rocco. Marconi y no hay que decir, Tiziano... No obstante nadie, ni antes ni después, lo captó como Diego de Silva Velázquez, pintor ibérico,

La luz de Velázquez es razonadora. Ilumina con saciedad los primeros términos. Pero, aún en ellos, tiene la cortesanía de hacer resaltar la blancura de la rubia Infantina doña Margarita. Y, con más intensidad que a sus *meninas*, a su enana, a su pajecillo y a su perro preferido. El resto de la gran cámara palaciega, donde el artista retrata a los reyes y donde juega la Infanta, queda envuelta en una penumbra brillante que permite fijar claros segundos términos (Velázquez pintando), terceros términos más difuminados (dos servidores: hombre y mujer) y, hasta cuartos términos ya solo adivinables (el rey D. Felipe IV y su segunda esposa doña Ana de Austria, reflejados en un espejo). Y, todos tan gradualmente expresados que la atmósfera material se ilumina y el aire, que llena la escena viva, se hace—aún sin quererlo—jerárquico.

Para ponerle un epílogo genial al problema, rompe la vaguedad del fondo un alarido luminoso; penetra un raudal de luz por una puerta donde resalta el contra luz de un caballero enlutado... pero no sigue adelante, el Sol, sino que se queda respetuosamente en el umbral; colaborando a prestarle al cuadro la *cuarta dimensión* que se busca afanosamente tras de la exactitud de las tres dimensiones tradicionales.

Y, con esto, la admirable tela es, más que realismo, la realidad musicalizada. Luz material hecha espíritu.

Y voy—para concluir con los retratos de Velázquez—a glosar levemente la obra más sincera de su pincel *despiadado* y *purificador*, como le califica Werner Weisbach. Es decir; la serie de mendigos, enanos y trapisondistas, la mayoría de ellos bufones de reyes, cardenales y altos aristócratas cortesanos.

He aquí un humorismo de gran señor como sello racial: humorismo pietoso y de doble intención. Porque es de apreciar, por una parte, el cariño sincero, la acogida conmovedo-

ra que Velázquez prodiga a estos abortos de la belleza genérica del *homo sapiens* linneano. Y, por otra parte; ¿no podemos averiguar que esta misericordia velazqueña es un reproche lanzado a la cara de quienes les hacían objeto de diversión y de chacota? Reproche de guante blanco, es verdad. Pero fino y sutil; lejano dardo, insensible a la mentalidad de Felipe IV, lanzado a nuestra intención actual.

Y así vemos a aquel «Calabacillas», a quien llamaron, más tarde, «El bobo de Coria», y que no era más que un epiléptico al servicio del regocijo de reyes, como, luce su degeneración con una sonrisa moza y ¡hasta inteligentel, en el retrato de 1646-47, y como dibuja una mueca sonriente y casi ciega, en el de 1647, en que viejo ya y desengañado, quizás esté *entontecido* definitivamente por la persistencia del desempeño de su idiotesco papel oficial en la Corte.

Y así vemos a «El primo», el enanillo del pensamiento adolorido, que está intentando, por los siglos de los siglos, volver la hoja de su inmenso librote. Mientras se disocian la bella expresión de su cara, más blanca que el libro y la de su vestimenta ridícula más negra que la pena.

Y el «Esopo» y el «Menipo», mucho más poetas y filósofos que maleantes y mendigos.

Y el de «Don Sebastián de Morra», enano y bufón del Cardenal Infante en Flandes, que concentra su mirada, tenaz bajo el fruncimiento de una estrecha frente, y hay en ella una cantidad compleja y enorme de emoción: odio, dolor, reconcomio, finjida resignación lacrimosa y profundísimo deseo de venganza... En tanto, picariza, sobre su chupa y su gregüesco, una especie de grotesca dalmática oriflama. Y nos ofrece a la curiosidad de nuestra primera contemplación, las suelas de esparto de sus zapatillas, al final de unas cortas piernas disformes...

Y «El niño de Vallecas» y el «Don Juan de Austria». Todos así. Protesta contra risa. «Profundos sondeos en la turbia conciencia de una humanidad inferior como dice Lafuente Ferrari, es cierto; pero, sondeos que topan, en lo más hondo de su calicata biológica, con el cristal transparente de un alma humana, hija predilecta de Dios.»

Con don Francisco de Goya y Lucientes entramos en la

inquietud moderna. En esa ansiedad febril de buscar nuestra postura un poco al margen de las escuelas y tratando de crearlas. En Goya hay, juntamente, el impresionismo, el modernismo, el cubismo, el futurismo, el ultraismo, el superrealismo... todo ello caótico y en embrión. Goya lo ha presentado sin la preparación consiguiente. Y, lo ha realizado, con preferencia en aquella noche honda y afónica de su sordera. Y, también, en la expatriación, al final de su larga vida.

Sus retratos recogieron la técnica afortunada que fué consolidándose a través de los siglos XVI y XVII, y la modernizaron agregándole el factor psicológico español por excelencia: el humorismo.

En Goya todo es humor porque no todo es risa.

Por ejemplo: «La maja desnuda» y «La maja vestida», «verdaderos monumentos de obscenidad»—como afirma Eugenio D'Ors. De cierto, a mí nunca me picó ante ellas el aguijón de la lujuria. Siempre me han parecido de una castidad infantil. Como si las mirara con los gemelos de teatro al revés. Se me antojaron, en todo momento, los ecos de una voz vespertina que se sonreía de la voluptuosidad. ¡Reposa demasiado forzosamente la maja... o la Duquesa, para encender llamas de deseo! Y además; el incentivo no está nunca en el cuerpo, está siempre en la cara y, de ella, en los ojos y en los labios. Y aquí, las majas se ofrecen a la vista pero no a la pasión. ¡Humor de don Francisco el *baturro!*... Lo dicho: en el desenfadado impresionante de las dos majas hay humorismo... porque no todo es risa.

También vela el humor la intención pornográfica de «La bella y la celestina.» A Goya le gustaba avivar el costumbrismo inmoral de la aristocracia de Fernando VII. Pero el pintor *beethoveniano*—sordo, rasurado, cara redonda, pelos crespos e indómitos, genio sin base cultural, enigma de filosofía inconsciente—se *lava las manos*. Esta... *sonata a Kreutzer* de sonidos—colores es una concesión a los intérpretes del siglo, pero él, como no ha podido oírles, no ha podido desmentirles.

Acaso la subjetividad se conmueva un poco ante «La Duquesa de Alba» retratada en 1795 (a los cuarenta y nueve años

de la edad del pintor), pero, desde luego, se exalta ante la virginal y maliciosa «Condesa de Haro».

Esta Condesita de Haro sería el triunfo supremo del humorismo de Goya si no existiera la magnífica *Séptima sinfonía* de «La Familia de Carlos IV».

«La Condesa de Haro» es buena, con una bondad que le gusta ofrecerse a la admiración de las gentes. «La Condesita de Haro» luce una sonrisa que no se parece en nada a la de la mujer del Giocondo florentino; éste esconde una ingenua del siglo XVI, aquélla la de una ingenua de dos siglos más tarde— ¡un infinito!— «Mona Lisa» apenas llegaría a garrapatear su nombre, después de deletrearle con dificultad, pero «la Condesa de Haro» sabe muy bien leer, escribir y contar y conoce lo necesario de Doctrina Cristiana para darse cuenta de que hay siete virtudes blancas contra los siete vicios rojos. Goya desnuda humorísticamente el busto escultural valiéndose de la complicidad de las gasas. El pelo de la aristócrata deliciosa, rizado al modo del último grito de la moda actual, juega sobre el nacer de su frente y de sus pómulos con la travesura de unos labios adolescentes que están aprendiendo a besar... No es posible ironizar con más delicadeza que ésta con que don Francisco de Goya oculta, en pinceladas cortas y fundidas, su admiración apasionada y la triste certeza de su imposibilidad...

«La familia de Carlos IV», reunida en retrato plural, y doméstico a pesar de su pompa, da lugar a que estalle el humor finísimo y socarrón del pintor delicadísimo y becqueriano de la «Condesa de Chinchón».

Un lejano zumo velazqueño de retrato íntimo le permitió al artista, mezclarse, ante su lienzo, con la familia real. Y aún le impulsó a jugar con la luz, pero no como Velázquez sino movido por una obsesión semejante a la de Rembrandt—la luz sustituyendo a la forma.

D. Francisco de Goya no pudo escaparse, en aquella ocasión, de la hoja galante de la Historia de España desde el 14 de diciembre de 1788 hasta el inolvidable 2 de mayo de 1808.

Y, así como particularmente la iba evocando, con la sonrisa de su pronunciado prognatismo, en aquellos rostros y aquellas aposturas de los retratos individuales de Carlos IV

(buena hombría resignada), de su esposa María Luisa de Parma (Bella, artista y sensual), de su hijo Fernando VII (interrogación de ojos negros y enigmáticos) y de su primer Ministro Manuel Godoy, príncipe de la Paz (hombre guapo y regimiento afortunado), la quiso reunir en este documento vivo, narrador jovial de esa anécdota que disfraza de risa las tristes historias, fingiendo que no dice verdad.

Goya fué más complejo, en el retrato, que Velázquez. Pudo darle el reflejo psicológico que le convenía en cada caso. Bien que a todos los pintó a la luz uniforme de su humorismo, más o menos oculto.

Pero, cuando pintor de Corte, sabía ser cortesano. Sabía adular con desenvoltura y donaire. Y sabía velar sabiamente, en cada personaje reproducido, el secreto que guardaba celosamente, pero que adivinaba el pintor.

Así, el retrato españolísimo de la reina María Luisa, del Museo de Prado: traje de manola, mantilla de casco y... seguridad de poder y de amor. O, el regio de Manuel Godoy, el antiguo mocito extremeño, Príncipe de la Paz y protegido de la reina de España, uniforme de Primer Ministro y... desenfado de favorito integral. O, el del Rey don Fernando VII, de una terrible realidad histórica. O, el, del Rey don Carlos IV, con su complaciente obesidad, cubierta de bandas y de emblemas, agobiada de cruces y de condecoraciones...

Cuando pintor de la aristocracia, no se reprimía en halagar sus pretensiones y en sacarles a los ojos el brillo de sus bajas pasiones.

Tales: el retrato del Conde Fernán Núñez, diplomático palaciego al servicio exclusivo del Rey. O, el del Marqués de San Adrián, formidable *lechuguino* extranjerizado, lleno de impertinente superioridad en vida mundana. O, el del Conde de Floridablanca mostrando su elegancia activa y visionaria.

Cuando pintor de literatos, científicos y artistas, dejaba su humorismo para transformarlo en verdad exterior e interior.

Véase, el retrato excepcional de don Leandro Fernández de Moratín, realizado en un *tenebrismo* que no permite divagar, para que resulte la faz, joven, clara, pensante y ligeramente socarrona del autor de «El sí de las niñas». O, el del

delicado poeta Meléndez Valdés con su ancha frente y sus grandes ojos de inspiración. O, el de nuestro Jovellanos, sentado ante su masa y presto siempre a profundizar en cualquier tema literario, científico pedagógico o artístico. Y, ampliando un poco el ámbito de este apartado, el abocetado y genial del gran actor Isidoro Máiquez o el del famoso torero *rondeño* Pedro Romero, uno de los más serios rivales de la *escuela sevillana*, en los bellos tiempos de Pepe Hillo y Costillares...

Cuando, por fin, había que retratar al pueblo, se acordaba de su origen humilde—tortuosas y picudas callejas de la Fuentetodos aragonesa, casuca ruín y sueños perennes de Zaragoza.—Y, entonces, sobre majas, manolas, chisperos, bailarinas, tonadilleras, petímetros, currutacos y brujas y trasgos y animales humanizados... volcaba, en pinturas, dibujos y aguas-fuertes, toda su alma popular, sonriente y comprensiva.

D. Francisco de Goya acertó a encender una pequeña luminaria de contradicción dentro de un farol de superficialidad. En su humorismo no solo acható las figuras para hacerlas más materiales—excepto, como es natural, su Cristo, sus ángeles de San Antonio de la Florida y su «San José de Calasanz»—sino que les sorprendió cosas íntimas y recatadas que lanzaba al conocimiento de todos con su terrible sinceridad aragonesa.

Fué un espíritu inquieto, de esos que nacen en la confluencia de dos momentos críticos: entre un límite inferior de decadencia y un comienzo de elevación.

El vasto panorama de su rebeldía se le presentaba con dos aspectos distintos. Uno: el dar a cada persona su significado social. Otro: el buscar nuevas formas de pintura.

Lo primero lo consiguió, como acabamos de ver, valiéndose del humorismo.

Lo segundo fué la continua obsesión de su existencia. Desde la mancha abocetada e impresionista de «La casa de locos», donde ensaya luces irracionales, a lo Rembrandt, hasta el *puntillismo*, de «La lechera», pintado en Burdeos, dentro de la atmósfera, ya mortal, de sus ochenta y un años trabajó siempre colocándose en momentos contradictorios a las facturas clásicas, que degeneraron en aquel francesismo a lo Van Los y en aquel italianismo a lo Jordán y, por fin, en aquel

academicismo a lo Tiépolo y a los Mengs del siglo XVIII. Siglo post-absolutista que ahogaba toda iniciativa individual, por excelente que ella fuera

Y así don Francisco de Goya y Lucientes constituyó un elemento más de la magnífica rebeldía intelectual del pasado siglo XIX.

Y aquí termina esta fantasía tetradimensional de la pintura española, en la que *el Greco* es la longitud, Goya la latitud, Ribera la profundidad y Velázquez esa cuarta dimensión con atributos de cosa metafísica en que un pintor realista, a fuerza de ahondar la realidad, consigue perforarla.



CINCO ENSAYOS ACERCA DE NACIONALISMO MUSICAL ESPAÑOL

POR

SILVIO ITALICO

I

NACIONALISMO MUSICAL

En la magnífica pero desconcertante música moderna representa España, el simpático gesto de un civilizado salvajismo. Una rudeza primitiva conservada en corazones templados sucesivamente al fuego del gran Sol andaluz, persiste a través de los tiempos, en una sobrevivida raza de médula africana, corteza gótica y ramazón latina. Por este motivo nuestros temas, nuestros tonos y nuestros ritmos, llenos todos de extraños contrastes y de inmediato aroma agreste y manipulados por artistas geniales, destacan en la polifonía agrídulce de la música actual como desgarrantes y conmovedores alaridos.

Pero suenen donde suenen—ya en la erudita espectáculo alemana, ya en la elegante atención francesa, ya en el frío, solo aparente, de la emoción inglesa, ya en el inquieto fervor italiano—si la expresión musical retrata el alma española—gimiendo, contorsionándose, gritando, luchando, riendo, sollozando y cantando, todo a un tiempo—corre una ansiedad de sentimiento incontenible, de ceguedad de luz y de entusiasmo frenético por todo el auditorio.

Realmente existen, en la actualidad, cuatro distintas direcciones de nacionalismo musical que descuellan sobre las demás por su carácter pintoresco, inesperado y, hasta pudiera decirse, brutal. A saber: la *española*, la *rusa*, la *balcánica* y la *americana*—la de *jazz-band*—. Direcciones especiales que alcanzaron su auge cuando se dieron cuenta de su valor folklórico unos maestros concienzudamente preparados.

La española está llena del fulgor sapiente de Manuel de Falla. La rusa habla por boca de Strawinski. La balcánica, principalmente la de Hungría, se transmite a nosotros envuelta en el talento de Bela Bartok. Y la americana apunta la clarísima aurora de Gerschwín.

Pero no deben olvidarse, en la primera, los nombres de Halfter-Esriche, Mompou, Turina, Oscar Esplá y Joaquín Rodrigo. En la segunda, los de Musorgski y Prokofief. En la tercera, los de Novak y Bohuslaf Martinu. Y en la cuarta, el del operatista Youmans.

Parece ser que entramos ahora en la degustación de un fuerte nacionalismo que tenía, a fines del siglo pasado, el zumo incipiente de lo prematuro y que, entre pot-purrís, rapsodias, danzas, suites y poemas sinfónicos, exaltaba las figuras del dinamarqués Niels W. Gade, del sueco Andrés Hallen, de los noruegos Eduardo Grieg y Cristian Sinding y del finlandés Juan Sibelius, en Escandinavia; las de Szimanowski y Tansmann en Polonia; las de Federico Smetana, su discípulo Antón Dvorak y el genial Zdenko Fibich en Checoeslovaquia; las de Glinca, Balakiref, Rimski Korsakof y Alejandro Borodin en Rusia; y las de Felipe Pedrell, Albeniz, y Granados en España. Incluyendo las del húngaro Franz Liszt y la del célebre Juan Brahms que, aunque alemán, dió popularidad a los bellos motivos húngaros.

No obstante, entre el nacionalismo musical del siglo XIX y el contemporáneo existen muchas y marcadas diferencias. Aquel era profuso en la riqueza tamática y parco en la aportación original, mientras que ésta se vale del tema únicamente para abrir una calicata en la mina del espíritu musical de la patria. El uno es una manifestación artística de pintor, el otro es una elucubración de filósofo. Hay entre ellos la mis-

ma distancia que la que corre entre una suite y una sinfonía o una rapsodia y una sonata.

Sirva como ejemplo el conocido «Cuarteto» de Grieg y el que lleva el título de «Rispetti e Strambotti» de Francisco Malipiero.

En tanto que el primero ofrece pródigamente los motivos populares noruegos con una innegable habilidad contrapuntística, aunque con demasiada lubricación rapsódica, el segundo se vale de la antigua costumbre italiana de dirimir, en determinadas regiones, sus disputas por medio de dichos y réplicas habladas y cantadas—*rispetti*—o con coplas populares rebosantes de intención y humorismo—*strambotti*—, para crear un alma del pueblo que, sin dejar de tener sabor propio de terruño, hace afluir de la maravilla de su composición la mueca directriz del genio perforante de su autor.

Grieg y Malipiero son, en este caso particular, el principio y el fin de una evolución o si se quiere, el prólogo y la coda de una laboriosa Sinfonía,

El nacionalismo musical no nació de una vez apegado a una época determinada sin antecedente ni consecuente. Fué, por el contrario, siempre la flor espontánea de todas las tierras y de todos los tiempos. Vivió antes, vive ahora y vivirá en lo sucesivo, pero más bien unida al concepto de patria pequeña que al de nación, porque, en su atomicidad, se acerca mejor al sentido de célula que al de tejido.

Música nacional griega, por ejemplo, tanto puede ser la de Levidis, Petridis, Calomiris y Riadis exaltadora de la riqueza popular actual de Grecia, con toda la honda preocupación de la nueva sensibilidad que la primitiva de los tiempos heroicos de la Helade: la de Orfeo y Safo, coincidentes, en potencia creadora, con la belleza humana de la Mitología que, aunque religión falsa está llena de sugerencias melódicas y de gérmenes artísticos.

De igual modo que el nacionalismo musical español que, en la actualidad eleva su voz andaluza para vencer y cautivar al mundo, tuvo en época alejada (en los siglos XV y XVI) otra voz de esencia puramente castellana, en la que un buen plantel de músicos no solo exaltaba los motivos del pueblo sino que perfeccionaba, completaba y extendía el instrumen-

to arábigo-español que habría de interpretarlas: la guitarra.

Con el nacionalismo en la música ha ocurrido exactamente el mismo fenómeno que con las demás direcciones intelectuales, es decir; mereció la atención del mundo y tomó un nombre propio en el mismo instante en que halló un *creador*. Y como verdaderos y geniales creadores hay que citar a Grieg, Glinka, Smetana, Bela Bartok, Gerschwin, el brasileño Villalobos y nuestro excelso Falla. Ciertamente de épocas diferentes, pero todos ellos fuertes y preparados receptores de la finísima atmósfera sonora de sus respectivos países.

En torno a cada uno de tales soles formóse un verdadero sistema planetario. Y, en algunas comarcas adquirió esta intelectualización de la música popular, carácter de perpetuidad. Así, en Rusia se extendió, a partir de Glinca y Dargomiski, y a través del conocidísimo *grupo de los cinco*,—Balakiref, Cuí, Rimski-Korsakof, Borodin y Musorgski—hasta los fértiles plantíos de Strawinski, Prokofief y Nabokof. Y en los Balcanes florece por obra de los nombres citados y otros más lejanos como Skuhersky, Carlos Benll y Carlos Schebor. Y en España íntegra casi toda su luminosa música, como ya tendremos ocasión de ver.

La persistencia de este nacionalismo se funda, por otra parte, en un hecho tan sencillo como vulgar; la fuerza atractiva de la canción y de la danza populares. Allí donde éstas son numerosas, originales y típicas, invaden los terrenos de la música técnica y la imprimen su fisonomía peculiar.

Y, por curiosa paradoja: este nacionalismo, apoyado en lo exclusivo del fervor patriótico, y, por lo tanto, encerrado en la fuerza de sus fronteras, sale de ellas acuciando a los compositores de otros países para dar origen a un pseudonacionalismo o nacionalismo extranjero, en el cual es más de admirar el entusiasmo y la adhesión que la compenetración lógica del autor con el espíritu nacional que intenta captar.

Las tres naciones de más fuerza centrífugas en este punto particular, son España, Rusia y Norteamérica. El tesoro inextinguible de su primera materia, no solo de gran hermosura sino también de profunda variedad regional, es el motivo por el que se impusieron a las demás,

Y, así como España, Rusia y América del Norte son las

naciones *emisoras*, hay una nación *receptora* por excelencia: Francia.

Francia, como se sabe, condensa en París la sede del cosmopolitismo. Su lengua historia está muy nutrida de músicos, pero no de la categoría de guiones geniales.

En Literatura colócasela como nación que no dió al mundo una verdadera Epopeya. Acaso pueda afirmarse también que no gesto un filósofo genial. Y, lo mismo pudiera decirse también del músico de aceptación universal indiscutible. Le faltó, pues, la epopeya en la literatura, en la filosofía y en la música.

Pero, colectora del finísimo espíritu latino, dejó de ser creadora como las naciones animadas del empuje griego.

Fué exclusivamente receptora y, por lo mismo, reflexiva y reflejante.

La música francesa no presenta un camino abierto, eslabonado y de ascenso riguroso, como de verdadera escuela artística. No es, como la italiana y la alemana, maestra de la ruta del arte severo.

Es, por el contrario, sensitiva y despreocupada. Vive la estruendosa gloria de los siglos XVII y XVIII, decae lastimosamente en la primera mitad del siglo XIX y renace en los cincuenta últimos años de esta centuria que enlaza, con una cadena de prestigios, los nombres inicial y final de César Franck y Claudio Aquiles Debussy, pero removida principalmente por la que llama muy gráficamente Camille Mauclair la *connoción wagneriana*. Y, por fin en este incomprensible siglo XX prolifera con ampulosidad y se hace tan compleja y tan llena de impaciencia que de cada célula surge, en muchas ocasiones, un género diverso. Y las mayores audacias acogen enseguida grupitos de pequeños profetas casi convencidos. No obstante, por su poder reflejo y elegantemente pulidor devuelve más allá de sus fronteras escuelas exóticas gratamente renovadas. Y contribuye a reforzar direcciones foráneas con tanta gracia y comprensión como los propios artífices autóctonos.

Su inmenso poder proyector es como el esplendor sugestivo de su *ville lumière* que se dá a todos con una suprema elegancia.

Francia no creó, desde luego, una dirección francamente nacionalista a su música.

Ni Claudio de Francia—como llamaba Gabriel d'Annunzio a Claude Debussy—, ni los más lejanos y gloriosos Rameau y François Couperin le Grand, pueden considerarse como orígenes, ni aún cultivadores, de la música nacionalista francesa. Y la razón acaso la encontraremos en que todos ellos fueron parisinos, es decir, cosmopolitas.

Esto no quiere decir, sin embargo, que si se pasa una minuciosa revista a los compositores franceses no se encuentran, en sus obras, manifestaciones regionales con vistas a un verdadero nacionalismo.

Desde el conocido gran musicógrafo Julien Tiersot que recogió numerosísimas melodías populares y viejas canciones francesas armonizando algunas brillantemente, hasta aquellos tres músicos típicamente bretones: Guy Ropartz, Paul le Flem y Paul Ladmirault que dedicaron, casi la totalidad de sus obras a exaltar la poesía integral y sonora de su magnífica tierra armoricana. Hubo, y hay, muchos compositores franceses que buscaron su inspiración en los temas provincianos de su bien dotada patria...

Pero no surgió de todo ello una dirección específica que llevara al auditorio hasta la facilidad de poder caracterizar plenamente como francesa una composición de autor ignorado y oída por primera vez.

La música francesa podría distinguirse por manifestaciones secundarias esprit, buen gusto, fineza, inspiración, elegancia... pero no por el sabor inconfundible de su médula.

Los grandes músicos no desdeñaron los aires populares de su nación pero, llenos de cosmopolitismo, les dieron la misma importancia temática que a los de cualquier otro país extranjero.

Así se ve a Saint—Saens escribir su «Rhapsodie de Auvergne» o su «Rhapsodie bretonne» de la misma manera y con el mismo estilo que su «Suite algérienne» o su «Nuite persane» o su «Lever de soleil sur le Nile». Y a Debussy componer las «Trois ballades de Villón» o las «Trois Chansons de Charles de Orleans» con igual cariño y comprensión que «Sooiree dans Grenade», o «Marche ecossaise o «Pagodas» o «Iberia»

o «Childrens Corner». Y a Mauricio Ravel equiparar, sin supremacías, las siete «Chansons»; francesa, italiana, española, hebrea, escocesa, flamenca y rusa...

Por esto se perforaron en Francia con más intensidad que en ningún otro país del mundo los flones español, ruso y norteamericano.

Estas tres influencias, no obstante, actuaron de tres distintos modos sobre la voluble genialidad gala. Por razones de vecindad y de coincidencia de sentimientos, la española se impuso con la gracia, con la fluidez, con la espontaneidad y con la relampagueante belleza de sus motivos populares sujetos a costumbres pintorescas. Más lejana, la rusa, llegó hasta el corazón de París, y se difundió a través de él, por la manera de su composición genial, llena de las maravillas de Oriente apresadas por cerebros poderosamente occidentales. Por el 1890 deslumbró a la ciudad—luz el famoso «Boris Godunof» de Modesto Musorgski que llegó hasta a orientar el talento teatral de Claudio Debussy. Pero el triunfo pleno de la música de Moscovia se enraiza en el modo de expresión, colmado de novedad y talento, de Igor Stravinski. Y prendió en fin, la norteamericana porque sorprendió. Su fondo de exotismo, su sensibilidad tropical, su alegría chillona, a la manera de relámpagos deslumbrantes, de la inspiración negra... se apoderaron de la insaciable sed francesa de *snobismo*.

La influencia española viene ya de muy antiguo a la música de Francia.

Bien conocidos y bien clásicos suenan todavía en nuestros oídos los nombres de Chabrier con su rapsodia «España», de Bizet con su ópera «Carmen», de Lalo con su «Sinfonía española» y de Massenet con su «Zarabanda española». Más, en el acercamiento e identificación de nuestro Isáac Albeniz a la patria de Berlioz, la lista de los compositores hispanófilos de la otra parte de los Pirineos se agranda extraordinariamente hasta recoger en su amplitud los más elevados y gloriosos maestros.

Tales: entre muchísimos, Debussy, con «Soirée dans Grenade» e «Iberia», Ravel, con «Rapsodia española», «Alborada del gracioso», «Canción española», (en el grupo de siete canciones, publicado en 1910), «Bolero» y, sobre todo, aquella

espiritual comedia lírica titulada «La hora española»; Roussel, con «Segovia» para guitarra (homenaje al gran guitarrista español del mismo apellido); Hué, con su ópera «Dans l'ombre de la Cathedrale», con libreto inspirado en una novela de Blasco Ibáñez; Deodat de Severac, con la suite para piano, de título «Cerdeña». Dupont, con la ópera «La Cabrera» (premiada en un Concurso de la editorial Sonzogno de Milán); Ingelbrecht, con su magnífica orquestación de la «Iberia» de Albeniz y con el *ballet* «El Greeo»; Laparra, con la trilogía de óperas; «La Habanera», «La Jota» y «La Malagueña» con sus «Dieciseis melodías sobre temas populares españoles», su «Domingo vasco», su «Al margen de Don Quijote», sus «Ritmos españoles» y sus «Piezas de baile españolas»; Samazeuilh, con su «Canto a España», y su «Apunte de España»; Pierné, con sus «Impresiones de Music-Hall; Les espagnols»; Tournemire con su profundo «Don Quijote»; Aubert, con «Habanera»; Paul Vidal, con su ópera «Guernica»; el gran organista Widor, con su «Ouverture espagnole»; Jeán Cras, con su «Habanera» para violín y piano; Leroux con su ópera «Lal Catalana» y Cliquet, con sus «Tangos», etc., etc.

La música de la vieja Moscovia entró en Francia, principalmente por la sugestiva y vistosa popularidad de los llamados «Bailes rusos»; esa preciosa coincidencia de costumbres y tonadas en un mismo cuadro sorprendente y concreto, modernizado por la imaginación y la audacia del *gór* **Strawinski**. Esa síntesis artística post wagneriana, pero con el mismo ideal filosófico y estético de Wagner, que ofrecía horizontes inesperados a la curiosidad de los inquietos compositores franceses, fué el cebo que hizo estallar la paradoja. Y la paradoja se incendió en medio de la más inesperada extrañeza, que fué la de imitar... lo inimitable. Porque el ruso Igor Strawinski es una mariposa que no se deja atrapar fácilmente... ¿Cómo intentar hallarle los demás si todavía no se encontró él a sí mismo?

Véase, sino un fugacísimo resumen de las etapas de su vuelo por el jardín de su curiosidad:

«El Pájaro de Fuego» y «Ptrucka», o sea: el adiós a su Maestro Rimski-Korsskof. «La consagración de la Primavera que representa el desbordamiento de un espíritu originalísi-

mo, con un lenguaje métrico solo asequible a los elegidos y desarrollado en medio de un «verdadero kaleidoscopio sonoro» como lo califica el crítico francés René Dumesnil. «Las Bodas» que marca el fin del período febricitante de nuestro compositor de aquella época que hace crisis con esta maravilla de maravillas de concisión, donde la orquesta queda reducida a cuatro cantores solistas, un coro mixto, un xilófono, dos pianos dobles y la batería de instrumentos de ruido. «Mavra» donde se advierte una extraña vuelta al espíritu de Glinca y de sus inmediatos continuadores. «Pulcinella» en el que desarrolla una humorística y alada evocación del sugestivo estilo de Pargolessi. «OEdipus Rex» que es una musicación del magnífico oratorio que Jeán Cocteau escribió, en latín, y que Strawinski compuso líricamente con la emoción de Juan Sebastián Bach; y, por último, y hasta ahora, «Apolo Musegeta» y, sobre todo, «El beso del Hada» en los que nos sorprende con un inesperado y aparentemente definitivo retorno a... ..a Tchaikowski.

No son, tampoco, de olvidar, en su relevante obra de concierto, el valiente «Octeto» que rebosa finas resonancias rossinianas y el «Fuego de artificio», que es un cariñoso homenaje de recuerdo a la potencia descriptiva de su maestro Rimski.

Pues bien; el empuje del modo de hacer de Igor Strawinski se impuso desde el primer momento. Principalmente en la nación que ya hemos señalado como la más receptora.

La joven generación de compositores franceses le tomó enseguida por mentor y guía.

A partir de aquel famoso y bullicioso «Grupo de los seis», integrado por; Honnegger, Milhaud, la Tailleferre, Aurib, Poulenc y Durey, capitaneado por el humorista y desconcertante Erik Satie, y llegando a la «Escuela de Arcueil», constituida por Cliquet-Pleyel, Roger-Desormière, Máxime Jacob y Henry Sauguet, pasando antes por Mauricie Delage, por el desconcertante Jacques Ibert, por Ferroud, por Delannoy y por Emile Passani, el nacionalismo especial de Igor Strawinski azota los aires franceses, o mejor parisinos, con el batiente flameo de una gran bandera de combate.

Y, no hay que olvidar, a esta sazón, que la mayor modernidad en la influencia de la música nacionalista mundial so-

bre la música francesa se debe a la dirección sincopada, irresistible, enloquecedora—música que canta y baila al mismo tiempo—procedente del Africa, de origen negro, pero importada a Europa—y un poco civilizada, por tanto—por Norteamérica...

Me refiero a la que tiene como elemento predominante de su ejecución instrumental el llamado «jazz-band».

Europa le ha abierto los brazos y ha comprendido el poder sugestivo que ofrecen a nuestra senectud, ya casi agotada, sus dos modos de expresión el vocal y el instrumental.

La irresistible música negra nos ha traído la riqueza temática de su inspiración tan lejana de la nuestra y, lo más asombroso, nos aportó también, los medios de interpretarla.

Una canción negra, por ejemplo, cantada por un coro occidental, tiene el ensueño de la novedad de su melodía y, acaso sugiere un caos de ideas contradictorias respecto al *ritmo arrítmico* que la escorza enérgicamente, pero no nos enseña más que a medias los secretos magníficos y de inspiración inesperada del alma africana.

Los negros cantan sus canciones con una originalidad que dista muy poco de la exactitud. Con voces de timbre justo, con fusión absoluta, mezcla etérea de aromas distintos, y aunados en una sola sensación de unísono perfecto, cuando es menester, con una vocalización musical completamente distinta a la nuestra y ¿por qué no decirlo? mucho mejor entendida: una emisión del sonido, ligeramente metálica, con más apariencia de tubo sonoro que de laringe humana, que nos sorprende, al principio, para subyugarnos más tarde. Abre ante nuestra imaginación asombrada un horizonte diverso del nuestro, pero colocado sobre nuestro propio horizonte. Además—y rozando la técnica—las notas bajas de la contralto negra se aproximan tanto a las del tenor alto que existe una graduación perfecta, un paso insensible desde el bajo profundo hasta la tiple ligera. Y con esto se llega a sonoridades de la más agradable extrañeza.

Un baile negro entonado por una orquesta occidental y armonizado al modo puramente occidental, nos agrada, nos alegra, atrae nuestra atención con la curiosidad de oír algo exótico y, acaso, también nos muestra divergencias notables

con el modo habitual de comportarse de nuestra musa popular.

Pero el baile negro típico; el ejecutado por la orquesta negra, de músicos negros; la de saxofones, *jazz-band*, metal con sordina, cuerda de frotamiento, cuerda de percusión, instrumentos especiales y característicos y, sobre todo, ademanes y contorsiones y la voz humana como un instrumento más...., Esa orquesta suena a algo nuevo, a algo de sensación naciente y de emoción inmediata, a algo que si es cierto, como afirma un sutilísimo crítico musical, que; «ha hecho estilo exagerando los procedimientos del mal gusto» excita al hombre salvaje— quizás al hombre negro—que todos los europeos llevamos dentro desde la invasión *capsiense* del paleolítico. Estos recuerdos lejanos se entremezclan confusamente con la entrevisto, a través de libros de aventuras y viajes, o en las fantasías cinematográficas, cabe los bosques inexplorados, o junto a los ríos ensombrecidos del Africa central... ¡Algo nunca oído!... Algo, retocado por los *yankees* pero ultramodernísimo y paradójicamente interesante.

Los cuartetos negros de voces que entonan melodías religiosas y profanas, tienen un encanto singular. Los cantos espirituales, casi siempre seleccionados de la exuberante colección de corales de Lutero, llegan a nuestros atentos oídos, envueltos en la realidad de un inmenso órgano catedralicio.

A veces parece que escuchamos cosas sinfónicas y celestes; otras veces nos suenan a plegarias dignas tan solo de auditorios divinos y, en todas las ocasiones, nos aportan una característica inesperada que no solo crea interpretaciones completas de leyendas bíblicas, sino que atavía lo conocido de modo sorprendente y maravilloso, dándonos la sensación de la caricia de una mano suave que resbala por sobre nuestros nervios y llega a nuestro cerebro para después arribar, navegando por el mar de la sangre, hasta el puerto seguro de nuestro corazón...

Los motivos profanos son también arrebatadores en su modo expresivo:

Desde el comienzo se observa una lucha incruenta, pero vivísima, entre la agresividad de los desentonos contra la melodía, y de la vocinglería salvaje de los instrumentos de me-

tal y de percusión contra el ritmo galopante duro, vivo, como la carrera impetuosa de un corcel de guerra con las crines al viento y los ijares heridos y sangrantes, pero firmísimo y siempre más allá. Hay escarceos, hay fintas, hay rudos batallares en que uno y otro se adelantan, se atrasan, simulan atacarse de flanco, irrumpen de frente, pecho a pecho. Y la agresividad de los desentonos parece un momento triunfar, pero es una vana quimera... porque el jaco del ritmo, enjaezado con bello tema popular, y defendido por el peto de cuero de su propia fuerza, avanza, avanza impertérrito, avanza triunfante, avanza, avanza siempre... hasta caer jadeante y rendido en el mismo acorde final.

¡Esta es la verdadera música ecuatorial compuesta con melodía de Sol y de rielares coreográficos sobre el vasto océano de la atención emocionada!

Y, no hay que decir, sabiendo la apetencia de originalidad, de *snobismo* y de horror al plagio conocido, que corren por estas tierras de los que viven en los siglos decadentes de la civilización occidental, la influencia formidable, casi morbosa, que esta extraordinaria dirección musical ha tenido, y tiene, sobre las direcciones nacionalistas del viejo y nuevo mundo.

Como final de este asunto debo advertir que no solo las melodías de *jazz* y su interpretación, hallan acobijo en los lugares de solaz y esparcimiento, como son los cafés, los *cabarets* y demás establecimientos donde acude la gente *bien* para procurarse una digestión fácil al margen de complicaciones cerebrales. No. El compositor norteamericano Gerschwin elevó su categoría estética, poniendo al servicio de esta modalidad artística todo su talento de maestro de alta música. Su exquisita «Rhapsody in blue» y su profundo «Concerto» ocupan lugares preeminentes en los escogidos programas orquestales.

Ya es sabido, por otra parte que la riqueza temática de la raza negra domiciliada en Nueva York fué aprovechada, al modo occidental, por el conocido compositor checo Antón Dvorak en su magnífica Sinfonía llamada del Nuevo Mundo.

De todo cuanto se ha dicho claramente se deduce que la música de tema popular, como dirección estética predomi-

nante, se afianzó en los países que no podían ofrecer una rigurosa escuela tradicional.

Alemania, fundamentalmente, y además Italia, que, como dice Taine, es «un anticuario arruinado que procura vivir de sus viejas obras de arte», no tuvieron más que relámpagos de verdadero nacionalismo musical. Y, claro está relámpagos siempre coincidentes con la marcha invariable y segura de sus eminentes escuelas.

Ni aún los grandes movimientos literarios y artísticos fueron capaces de sacarles de su dirección. El fulgor de Mozart, por ejemplo, visto desde el lado alemán, no fué capaz de apagar el brillo alegre de Rossini, así como, del viso italiano, siguió «*Il Barbiere di Siviglia*» disfrutando de su gloria ante la gloria del «*Don Juan*». Evolucionó el Renacimiento independientemente en las dos naciones sin que, en la pintura, viese Alberto Durero eclipsada su milagrosa realidad por la taumaturgia de acordes completos de Leonardo de Vinci o la genialidad infantil de Rafael Santi.

El vértice más elevado del Romanticismo lírico, animado de un complejo espíritu latino-eslavo, Federico Chopín, cuando, en la explosión de su maravilla pianística, visitó personalmente al gran Roberto Schumann, solo tuvo, por parte de éste último, homenajes singulares de afecto y de admiración; pero el genio personalísimo del amor de Clara Wieck, continuó después del paso del preferido de la Dudevent, impoluto de toda clase de influencias musicales, como una enorme cima de nieves perpétuas doradas por el único Sol. Captó es cierto, su brillante y exótico estilo, pero una sola vez, en el «Carnaval», y diciéndolo por delante. Otro tanto le ocurrió al incomparable pianista Francisco Liszt, que navegó en su serenidad, religiosa y profana a medias, por todas las aguas hondas e inquietas de la turbulencia musical de su siglo. Y sin arriar, un solo momento, la enseña personalísima del palo mayor de su nave, a pesar de que su bondad ingénita y su espíritu esencialmente cristiano—lleno de caridad—le hicieron dispensar protección y acobijo, en su magnífica Weimar, a todos los grandes astros, de peligrosa atracción y de fácil contagio que dominaban la música más elevada: Berlioz, Schumann, Chopín, Glinka y Wagner...

No obstante; a partir de la segunda mitad del siglo próximo pasado, falta, en la escuela tradicional italiana el eslabón que debía unirla a su futura continuidad moderna.

Hay una solución de esa continuidad movida por el deseo de incorporarse a las tendencias ultramodernas... siempre teñidas de nacionalismo popular...

Su música de ópera fué, con esto, cayendo, hasta Giuseppe Verdi, compositor conocidísimo que representa, en la mitad del siglo XIX, el prototipo de la popularidad burguesa de aquel siglo, tan mediocre como presumido. Por ello, precisamente, Giuseppe Verdi fué tan mutable como superficial: Fué una especie de artesano de la música, lo suficientemente hábil para probar que podía intentar todas las imitaciones con la fortuna del poseedor íntegro de la técnica de su profesión... Por que, ni «Otello» ni «Falstaff» fueron capaces de borrar su facilidad para disparar *pezzi di bravura* y bengalas tales como las célebres:

»Questa que ella
»per me pari sono...»

»La donna e mobile
»qual piuma al vento...»

muestras preciosísimas, aserrantes, y hasta diuréticas, del *bel canto* del siglo XIX, es decir, del canto que tiene por razón la insustancialidad.

En su continua caída, la música italiana tradicional, sobre todo, la de ópera, fué tambaleándose desde Verdi hasta romperse definitivamente la cabeza contra el bloque compacto del *verismo*.

Este *verismo* desencadenaba un trasnochado romanticismo que se intentaba, en vano, ennoblecer con superficiales matices wagnerianos.

Al tiempo que en París se inventaba un *realismo*, que se traducía en una musicalización absurda de asuntos íntegramente vulgares, en el que Alfredo Bruneau y, sobre todo, Gustavo Charpentier—con su renombrada «Louse»—son los representantes de esta dirección que presume de las audacias

de un Berlioz con la untuosa italianización de un Massenet, el *verismo* de Italia, en música de ópera y de concierto, extendió, a fuerza de Concursos de Casas editoriales—como la de Sonzogno de Milán, campeona de la «Cavallería Rusticana» e «I pagliacci»—y de intensísima propaganda, los nombres, bien conocidos, de Puccini, Mascagni, Leoncavallo y Orefici...

Pero, con todo, no pudo absorber la pequeña corriente germanizada que representaban los compositores de música orquestal: Sgambatti, Martucci y Bossi y el operista Giordano, autor de «Germania», ni tampoco la dirección francesa tradicional, al modo de Gounod, que usufructuó Arrigo Boito, en su «Mefistofele».

Entre estos escauceos, y con un paso bastante firme, apareció y se consolidó, llena de una robustez alemana que no podía ni presumirse siquiera, la corriente ultramoderna.

Tuvo un buen *gonfaloniere*. Pues fué su guía, desde su exclusivo predio literario, el inolvidable Gabrielle d'Annunzio que, junto a su autoridad de innovador, reunía la inmensa ventaja de mantener grande e íntima amistad con Claudio Debussy por una parte y por otra con Francisco Malipiero.

Esta explosión artística de inquirimiento de nuevos horizontes musicales que correspondiesen a las marchas literarias nuevas valoradas por la necesidad italiana de acomodarse a las normas modernas, comenzó con la erudita e inspirada realidad de Ildebrando Pizzetti, compositor, director de orquesta y crítico musical, que en sus óperas «Fedra» (libro de d'Annunzio), «Pisanella» y «Debora e Jaele». Orientó el arte lírico de su patria, grávido de fecundaciones seculares, hacia los buenos rumbos.

Y así mismo, con su profunda «Sonata para piano y violonchelo» adrizó el velero de la música instrumental a los seguros puertos. Y, a tiempo parejo, practicaba sus dotes literarias, rompiendo duras lanzas en la crítica periodística a favor de las nuevas tendencias...

A Pizzetti siguieron, inmediatamente, Alfredo Cassella—«Notte di Maggio» para orquesta, «Concerto» para violín y orquesta, «La Giara» ballet—, Malipiero «Sette Canzoni», «La serenade», «Le Sonneur», «Stagiono italice», «Rispetti

e Strambotti» cuarteto. Tres comedias de Goldono musicadas; Respighi «pini di Roma», «Fontane di Roma», y las óperas: «Re Enzo», «Semirama» y «Belfegor»—; Davico—«Dos poemas de Tagore», «Cantos de Amán», «Sonatina rústica» para piano y violín, «Impresiones romanas» para orquesta, el oratorio, «Las tentaciones de San Antonio» y la ópera «La Dogaresa»—; Busoni—«Turandot», ópera con libreto de Schiller—y Piero Coppola—«Suite íntima», «Scherzo fantástico», «Dos danzas (habanera y blues)», «Canto elegíaco», «Interludio dramático»... .

Los seis son potentes puntos de apoyo del movimiento independiente italiano.

A éstos acompañan, de cerca y con el entusiasmo de los que se sienten en el terreno más firme de su profesión, Mortari, Rieti, Tommasini, Castelnuovo Tedesco, Labroca y Santolíquido entre los más principales.

La escuela alemana tradicional, por el contrario, tendió su enorme viaducto, desde la posteridad hasta nuestros días actuales, sobre el mazorril estribo de Ricardo Wagner: el más potente balón de oxígeno para la disnea moribunda del siglo XVIII. Genio indiscutible de la ruta alemana, el creador del *leit-motiv* caminó cadenciosamente, en firme, como las pisadas de un gigante del Wallhala.

Y todavía la música de excepción alemana pudo avanzar más, en su perfecta dirección, con la ayuda de la modernidad severa de Ricardo Strauss, complejo e inasible, humanista y pensador, desconcertante hasta el límite de lo superficial, pero de una fuerza imponente y de un clasicismo irreductible.

Mientras tanto la dirección oficial, en la que el calificativo nacionalista tiene una significación muy distinta de la que hemos explayado hasta ahora—acaso nacionalismo científico, no popular—sigue imperturbable la estela, ya desvaída, en el agitado mar musical, de Juan Sebastián Bach o mejor, por más cercana y sugestiva, la inspiración, relativamente moderna de Luis van Beethoven.

Se detiene, por ello—bien que brevemente—en nombres florecidos y dignos de perdurar. Tales como: Max Bruch, Max Schellings, Moszkouski, Eduardo Schütt, Carlos Reinecke, Raff, Max Reger y el profundo e incomprendido Bra-

hams... Y conviene agregar a éstos, por afinidad de alma, y de raza, y de idioma, los austro-húngaros Hugo Wolf, Antonio Bruckner, y Gustavo Mahler que fueron, con Brahams, los póstumos grandes sinfonistas beethovenianos.

Esto explica el que las derivaciones alemanas en el ultramodernismo, sean mínimas aunque no las menos características. Y, desde luego, las más dignas de mención por sus macizas disonancias y sus coqueteos nacionalistas.

En este sentido ocupa el primer lugar Arnoldo Schöenberg que, aunque austriaco de nacimiento, es berlinés de adopción.

Schöenberg compuso basándose en unos principios propios, explicados en conferencias en Berlín: libertad tonal, libertad de ritmo, libertad para aceptar o repudiar, según el momento, la intención o la voluntad, las reglas de composición tradicionales. Es, como se ve, uno de los grandes campeones de la politonalidad absoluta.

Su obra cumbre es «Pierrot lunar».

De ella, y de su ejecución primera en París, escribe, con acierto el fino crítico René Dumesnil, las siguientes sabrosas líneas:

«*Pierrot lunar* data de 1912, pero no ha sido ejecutado en Francia si no diez años más tarde...

«*Pierrot lunar* en París no provocó pugilatos. El poema es del escritor belga Alberto Giraud que proporcionó al músico una obra de estilo bambillesco un poco pasado de moda y desarrollado en veintidós piezas muy cortas. Una voz, un piano y siete instrumentos es todo lo que exige, en su renunciación, este innovador. Y todavía aunque escribe para siete instrumentos, le basta con cuatro instrumentistas porque la flauta y el flautín no tocan al mismo tiempo, ni el alto y el violín, así como ni el clarinete ni el clarinete bajo. Pero esta voluntaria pobreza no le impide crear una polifonía de una extraordinaria potencia. ¿De qué modo y de dónde saca esta fuerza? Misterio; pero es así. En cuanto a la voz la trata con una originalidad extrema. Ni es canto ni es declamación, es una línea melódica con *portamenti* casi inasibles, sin saber si se trata de *acento hablado* o de *nota musical*. El todo, que es extraño e inquietante, deja la impresión de un arte nuevo,

aún mal definido y al que todavía no estamos adaptados.»

Schöemberg que coincidió, con casi todos los innovadores de su tiempo, en repudiar con agresividad los últimos siglos de sus respectivas músicas, para tomar como nuevo punto de partida de una nueva modalidad un compositor arcaico de fuerza indiscutible, no se fué a Scarlatti, como la mayoría de sus contemporáneos, sino que prefirió tomar como piedra fundamental a Bach. Pero el Bach que le inspiró la «Suite» para piano «era un Bach que, debajo de su casaca ribeteada de galón de oro, de su teñido pantalón corto de seda, de su peluca rizada y de su tricornio, escondía un alma demasiado siglo XX, con su excesivo espíritu de contradicción ante el auditorio filisteo. Y por eso, Schöemberg, que sí en su oratorio «Gurre-Lieder» y en su poema sinfónico «Peleas y Melisanda» intentaba sus primeros esfuerzos para no ser atropellado en el camino de Ricardo Strauss, demasiado frecuentado por pueblo bullanguero y fácilmente entusiasma-ble, en sus obras pianísticas, ya maduras: «La mano afortunada» y «Pequeñas piezas», y en su «Suite para tres clarinetes, alto y violonchelo» estalla francamente en una ofensiva rabiosa contra el auditorio complaciente y concita los consabidos escándalos, a veces contundentes, en los estrenos de sus obras.

Pero, no obstante, el Alejandro Magno que corte de un seguro tajo el nudo gordiano del rigorismo filosófico de su patria es: Alban Berg.

Alban Berg, discípulo de Arnoldo Schöemberg, compone... pirotécnicamente. valiéndose del estampido ininterrumpido y de la desconcertante y batalladora detonación.

Acaso se inspiró en la famosa idea napoleónica que, como se sabe, define la música como: «el ruido menos molesto de todos los ruidos».

Por otra parte, el sufrimiento de su auditorio autoriza a pensar que la anterior definición es demasiado benévola.

El *atonalismo* de Alban Berg es absulto y agresivo. Guerra con todos los que le escuchan. Y los rinde o los destroza. No perdona, en esa batalla ni aún la longitud...

Pero... se trata de lo que ahora se llama, no se si con per-

fecta seriedad o con un fuerte barniz de humorismo: *meta-música*...

Yo la calificaría de *Música para sordos*. Porque realiza la paradoja de tener que oirla tapándose los oídos.

¡Metamúsica!... ¡Señores!: ¡la modernidad tiene sus límites razonables!

Y no puede abandonarse definitivamente este predio—un tanto, como se ve, de casa de orates—sin citar, aunque no sea más que de pasada, a otro compositor moderno y solitario de Alemania: Hindemith.

Se trata del primer violín del Cuarteto de cuerda: *Amor*.

El maestro de arte sin Sol, le llama Andrés Coeroy, después de escuchar su «Quinteto» lánguido y melancólico; a veces y en los momento menos esperados, interrumpido por protestas sorprendentes, que cambian su primer pesimismo en un inusitado ardor revolucionario.

¡El arte negativo!, podría también llamársele, ya que el propio autor afirma, en una advertencia a la ejecución de su: «Suite para piano», que, hay que tocarla salvajemente porque: «la hermosura no es más que un accesorio»...

¡Arte sin Sol! y ¡Arte negativo!; en el maestro de la mezcla extraña de cosas del *antiguo régimen*—como su ópera «Cardillac» integrada por dieciseis números, gravemente clasificados, como en los tiempos de Bellini y Donizzetti, en duos, cuartetos, coros, concertantes, etc.—con las fulguraciones de graciosas singularidades— como su «Sinfonietta» que cuenta, entre sus instrumentos, con una *sirena contra aviones* y un *bote de hojalata lleno de arena*—... Todo muy nuevo y muy antiguo. Todo muy antinómico y muy singular... pero manejado con una desolante frialdad. ¡Arte sin Sol!

Y todavía, a los tres anteriores nombres de alemanes rebeldes, pueden agregarse algunos más... muy pocos: Egon Wellesz y Antonio von Webern, discípulos aprovechados de Arnoldo Schöemberg.

.....

Y, después de esta digresión germánica de música independiente y casi nacionalista, bifurcada de la mina de Ricardo Strauss, bien puede afirmarse que las anteriores disonan-

cias, en la severísima y noble Sinfonía integral de Alemania, son pocas y esporádicas.

No bastan a torcer en lo más mínimo la marcha despaciosa y segura de su evolución musical tradicional.

Alemania, en lo referente al nacionalismo de su música, es una reiteración de la paradoja que nos viene acompañando hasta aquí constantemente. Porque la vieja nación, llena de sentido de unidad y con inextinguibles apetencias imperiales, es, por otra parte, la más exigua en nacionalismo musical.

Y ahora habrá llegado el momento oportuno de ofreceros un limitado y concreto resumen sonoro del *Ensayo* que habéis tenido la paciencia y la amabilidad de escucharme. Pero la premura me restó el pianista. Y hemos de dejarlo para otra próxima ocasión.

Un par de compositores clásicos y tres compositores modernos de música nacionalista van a demostraros el diverso modo de enfocar los temas populares de unos y de otros y el distinto valor que le conceden a dichos temas. La tradición, por otra parte, de Manolo Fresno como ejecutante genial nos ha concedido la suerte de que le sustituya el eminentemente pianista Mario Nuevo, de herencia artística inolvidable y su inspiración y maestría propias dignas de admiración. Se lo agradezco, en nombre de todos.

• • •

Comenzaremos por el alemán Brahms, cuya aspiración ha sido siempre la de poder llamarse solamente continuador de Beethoven. No obstante, bien se aprecia que lo que en el grandioso músico solitario de las campiñas suburbanas de Viena, era profundidad y genio, se transforma en su continuador, en corrección y atildamiento.

Brahms atormentó su grávida y considerable producción— con sobrado derecho a la inmortalidad... que al fin consiguió— a fuerza de correcciones y perfeccionamientos que, si le llevaron a la esquisitez, le restaron, en cambio, la espontaneidad y la soltura.

Vamos, no obstante nosotros a admirarle en su bella faceta de música nacionalista. Bien es verdad que es de un nacionalismo advenedizo porque no se las entiende con temas de su patria. Ha sabido, empero, crearse una buena personalidad en este punto y honrar, con ello, una simpatía que alegraba sus claros pensamientos.

Vamos a oír, con devoción, una de sus famosas «Danzas Húngaras», en las que ha conseguido perfilar y abrillantar, al modo antiguo, pero entusiastamente, las melodías *zardas*, sin quitarle valor a su maravilloso ritmo.



Seguidamente oiremos a Grieg, el sol Nórdico del siglo XIX, el amoroso colector del alma noruega y el que ha buscado, para proyectárnosla, una dicción lírica personalísima y llena de emotividad.

Se interpretará a continuación una de sus aladas «Danzas noruegas» que aún conservan, a pesar de sus años, una gracia y una juventud tan firmes como las de su raza de quien ayer, Assmund Olavson Vieje, Henrik Ibsen y Björnstjerne—Björnson presentaron sus inquietantes almas femeninas y a quien, más tarde, Wergeland cantó con insuperables versos y Knut Hamsun desentrañó la filosofía oculta de su naturaleza tan fría y tan cálida como la de sus extraños hombres.



Vamos ahora a gustar de Debussy, de Claudio Aquiles Debussy, del Claudio de Francia, llamado así por su sensible amigo Gabriel de Italia.

No estará mal como antecedente, un rápido resumen de su vida y de sus obras.

Francés, nació en 1862 y murió en 1918.

A los 22 años alcanzó el primer premio de Roma, Cuatro años después, dió a conocer su exquisita modernidad con la deliciosa «Petite Suite» para piano a cuatro manos. Los años de 1892-93 y 94 fueron los de su apoteosis como el primer mú-

sico de Francia. En ellos estrenó el inmortal «Cuartto de cuerda» y el famoso «Prelude a L' apres-midi d' un faune». Y Francia despertó con él al arte moderno, cuya senda desbrozaran los primeros, Faure y Dukas. Y también, la «Schola Cantorum» de Vincent d' Indy.

En la música escénica Claudio Aquiles rompió definitivamente con el wagnerismo y renovó la ópera francesa con su «Pelleas et Melisande», seguida, en 1911, de la musicación del drama de d' Annunzio, «El Martirio de San Sebastián» y terminada, en 1913 por el *ballet*, escrito para el genial Nijinski: «Juegos».

Este es el maestro del que escribió nuestro Falla los siguientes y significativos renglones: «la *fisonomía* sonora de la música—aún comprendiendo en ella la más opuesta como sentimiento, como estética y como procedimiento—no sería lo que es, si Debussy no hubiera realizado su obra».

Vamos a escuchar, como ejemplo de aquel pseudo-nacionalismo o nacionalismo extranjero, una obra de este exquisito compositor en la que canta a España: «Soiree dans Granade», esbozo para piano que ocupa el segundo lugar de «Trois estampes», estrenadas por nuestro paisano, el pianista, Francisco Viñes.

No quiero anticiparme a vuestro comentario. Solo me permito indicaros que os fijéis en la nueva manera de tratar este nacionalismo por contraste con los dos autores que acabamos de aplaudir.



Preparémonos a escuchar a otro maestro, también francés y también enamorado de nuestra música, acaso por ser España su cuna aledaña, y con parentesco racial.

Mauricio Ravel, nacido en Ciboure, en el país vasco-francés, 1875. Trece años más tarde que Debussy, y con un estilo moderno que, a pesar de hallarse en el desarrollo de rebeldía de aquel magnífico Claudio de Francia, acusa francamente el zarpazo del tiempo transcurrido, con sus «agrupaciones inauditas, apoyaturas múltiples, a las que una insidiosa mala suerte impide su resolución y que viene a frotarse, sin cesar,

contra un pedal de dominante», como decía su panegirista Roland Manuel.

Ravel es multifacético en su severa y fría personalidad. Y siempre pueden distinguirse en él, dos individualidades distintas: aquel Mauricio Ravel de 1899 que, aunque rebelde, escribe con arreglo a las normas corrientes, su auto-repudiada, pero divina, «Pavana para una infanta difunta», y aquel otro Mauricio Ravel de 1902, autor del excelentísimo «Cuarteto en fa», que si le dió celebridad le quitó, en cambio, el «Premio de Roma».

En 1911 estrenó, la humorística ópera española: «La hora española», donde subraya deliciosamente un espiritual y regocijante argumento de Franc Nohain.

Y no es posible por razón de escasez de tiempo menudear la nutrida obra del autor de «La Valse», tan subyugadora y, a pesar de su sabiduría tan romántica. El gran maestro a quien «la inteligencia guió más que la personalidad»...

Vamos a oír al conocido «Bolero».

En su audición notaréis fácilmente la persistencia fundamental del ritmo y de un concienzudo buen deseo al servicio de un admirativo cariño hacia España.

• • •

Y terminaremos arrancándole un jirón auténtico al alma popular española.

Falla va a cantar. Y con ello está dicho casi todo.

La voz peregrina de Manuel de Falla va a expresaros, con las modulaciones y la riqueza de sentimiento del canto andaluz, como siente Granada su alegría estruendosa. Va a descubriros, al mismo tiempo, el hondo drama que vibra, con las siete virtudes y los siete pecados capitales en la vigorosa coreografía gitana.

«La Danza del luego» del «Amor Brujo» va a hablaros, con su rudo lenguaje, de los tormentos de una entraña gitana—telescopio de las grandes pasiones—que encierra en su cielo una iracunda y paradójica protesta ancestral...

¡Salvajismo y liturgia!



Quiero que mis últimas palabras por hoy aviven un recuerdo que, en mí, no podía morir.

Al reanudar—después de cinco largos años— estos Conciertos-Conferencias, voy a cumplir la promesa que hiciera, en días terribles de Amistad sincera ya la Admiración rendida.

En el áspero y horrendo camino de los últimos cinco años se nos fué, arrebatado por el huracan de la tragedia inolvidable, nuestro Manolo Fresno; aquel ser excepcional en el que la maestría se deslumbraba ante la juventud y entrambas eran engrandecidas por la modestia.

Fué un mal día de Septiembre de 1936 cuando oyó por última vez la armonía de la vida mortal para comenzar a escuchar la música inefable del puro espíritu.

Y en el insomnio de la noche interminable de oquel día, mi más íntimo amigo, mi *alter ego* Silvio Itálico, vertió su sentimiento en una Elegía incorrecta. pero emocionada y sincera, que pensó no darla nunca a la luz pública.

Hoy, no obstante, voy a ofrecerle como obligado colofón de este modesto ensayo.

Perdonadle su poquedad en honor al gran fin que persigue.

Díce así:

ELEGIA A MANOLO FRESNO

I

Se murió Manolo Fresno, el gran Músico asturiano;
gimen de pena las Musas; está triste y mustio el piano
—por su luz lloran aquéllas, ésta llora por su mano.—

Se murió Manolo Fresno, el gran músico asturiano...
Y, la que segó su vida fué la bala de un hermano.

Asturias está doliente.

Asturias espera en vano
los ecos de su cantor...

.....

¡Ay Señor!

Danos un poco de amor.

II

Su joven cuerpo dormido cayó sobre la trinchera...
Desgarra, ante sus despojos, el llanto una plañidera
que se mesa los cabellos y grita de esta manera:

«Se murió Manolo Fresno. Y ¡ojalá no se muriera!...
Ya no se oirán las voces del monte y de la rivera,
ya no cantarán los campos al venir la Primavera...»

Se murió Manolo Fresno. Y ¡ojalá no se muriera!...
¡Quién le atajara el camino a la bala traicionera
y le librara del suyo... aunque en mi pecho se hundiera!»

Asturias está llorosa, Asturias en vano espera
los cantos de su cantor

¡Ay Señor!

Danos un pocode amor.

III

Ya no está Manolo Fresno. Ya la cántiga asturiana
no dá golpes de saludo al cristal de su ventana.
Ya no dice:—«Que te espera tu faena cotidiana»—
para que él le respondiera: —«A tus órdenes hermana».—

Ya no está Manolo Fresno; nervio audaz, sonrisa grana.
Ya no está Manolo Fresno; cuerpo fuerte y alma sana.

Asturias está llorosa
y tiene una espera vana.
Ya no cantará el cantor...

¡Ay Señor!
¡Danos un poco
muy poco
de amor!

Septiembre de 1936.

APORTACIONES DEL TEATRO
A LA CULTIVACION DEL ESPIRITU

POR

LUIS ARAUJO-COSTA



APORTACIONES DEL TEATRO A LA CULTIVACION DEL ESPIRITU

I

Diferencias entre la cultivación y la cultura.—La integridad del ser en lo intelectual y en lo moral.—Literatura de pasatiempo y literatura didáctica.—¿Cuál de ellas se ha de preferir?—Los libros didácticos son el fundamento de la cultura.—Las obras de pasatiempo acaban de refinar al hombre en los horizontes del arte y del gusto.—Misión del teatro en este sentido.—Autores paganos y cristianos que han escrito contra el teatro.—Psicología del actor.—Notoriedad y orgullo.—Disminución de la personalidad humana en las multitudes.—Importancia personal del actor.—Una constante del teatro: la antinomia.—El teatro exponente de la tradición y de la cultura.—La unidad.—Cómo se dispone el problema de las aportaciones del teatro a la cultivación del espíritu.

II

La palabra y el concepto del teatro en su etimología.—Movimiento de la voluntad a un fin apetecible.—Apetitos, pasiones y emociones.—Su división conforme a la Escolástica de Santo Tomás.—Las pasiones del opetito concupiscible: el placer y el dolor.—En la inmensidad de la vida afectiva que hacen girar los dos polos contrarios del placer y el dolor ¿con qué aportaciones benéficas puede contribuir el teatro?—La unidad y lo universal.—La cabeza y el sentido de la vista.—Los ojos.—Ver y mirar en el sentido de conocer e investigar.—El teatro encamina la mirada a un fin de belleza.—Es espacio y es tiempo.—El placer de la belleza en el amor del espíritu es la meta final, la última razón suficiente de las representaciones teatrales.—Clasificación y clarificación.—Los géneros en el teatro.

III

Elementos de la obra dramática: unidad, integridad, jerarquía.—Labor de selección del dramaturgo.—Los vocablos, pieza y juego en la naturaleza del teatro.—Cómo han de proceder los autores en la arquitectura de su obra.—Diferencias entre las actuaciones respectivas del hombre de ciencia y el matemático y el poeta y literato.—Relaciones de ideas y relaciones de realidades.—Labor distinta del hombre de teatro y el novelista o poeta descriptivo.—El teatro cultiva el entendimiento, refina el gusto y fortalece la voluntad por la solución armónica entre lo vario y lo uno.

IV

División fundamental de los géneros teatrales: tragedia y comedia.—Caracteres de la primera.—Tragedias litúrgicas y tragedias eruditas.—Por qué el espectáculo del dolor engendra placer.—Pala

bras de San Agustín.—Fórmula de Santo Tomás.—Las lágrimas como expresión de piedad, amor, caridad.—Por la simpatía de las lágrimas la tragedia cultiva el espíritu.—La sociabilidad humana.—Carácter nacional de la tragedia, incluso tratándose de las tragedias eruditas francesas.—La sociedad en la Francia de Luis XIV.—De que modo en su seno culmina la tragedia.—Las tragedias de Shakespeare.—Cualidades del género trágico en elevación y densidad.—Su vestidura externa en el verso.—Cómo perfecciona el espíritu la tragedia por la síntesis de la variedad en la unidad, del individuo en la sociedad y por qué completa en el arte y en la literatura los capítulos de la metafísica balmesiana sobre la identidad del ser que piensa, siente, quiere y conoce.

V

La comedia y el drama.—El drama carece de naturaleza propia.—Importancia de la risa.—Con el fenómeno de la risa se puede formar un tratado completo de filosofía.—La risa supone un juicio, comparación de nociones.—Filósofos y autores que tratan de la risa.—Tesis de Talhouët.—Tres clases de risa.—Preceptiva de la comedia conforme a la doctrina de Talhouët.—El tonto de circo.—El antiguo bufón de corte, el clown de Shakespeare.—El gracioso de las comedias clásicas españolas.—Es un ser inteligente, pero nunca pedante, que domina las situaciones, conoce bien a los demás personajes de la pieza dramática y sabe sacar utilidad de las diferentes circunstancias en la satisfacción de las pasiones buenas o malas.—La comedia como reflejo de la sociedad.—La comedia se dirige al entendimiento y la tragedia, a la pasión, a la sensibilidad, a la valentía.—La comedia cultiva el espíritu en cuanto supone la prelación de la inteligencia y de la razón sobre las otras facultades del ser.

VI

La Opera encarnación del buen tono aristocrático, flor de corte- sanía.—Sus orígenes remotos en los cultos de Baco, arranque general del teatro.—Cómo de un culto grosero y sensual nace una manifes- tación de alta cultura.—Solución de la paradoja.—El mito de Dio- nisios o Baco como imagen del renacimiento de la vida y la juventud opuestas al hecho luctuoso de la muerte.—El providencialismo de la historia.—Profecías hacia el pasado.—Osiris, Baco, Proserpina, Euridice, Orfeo...—Orígenes de la Opera.—La «Cameratta dei Bardi».—La historia de la Opera reconoce primero escuelas regiona- les, nacionales después y, por último, en el periodo de su apogeo, el nombre ecuménico de Europa.—La Opera en Italia, en Francia, en Alemania.—Sus diferentes caracteres.—Opera mitológica y de églo- ga.—Opera romántica.—Distancia que en la evolución de la Opera media entre Rossini y Wagner.—Gluck.—Su vida, sus operas.—El mito de Orfeo y Euridice.—El Orfeo de Gluck.—Mozart.—Su vida, su carácter, sus operas.—El Fidelio de Beethoven.—Meyer- beer y Rossini.—Juicio severo de la crítica moderna sobre el autor de los Hugonotes.—Paralelo entre Meyerbeer y Rossini.—Ros- sini y el rossinismo.—Verdi.—Su romanticismo.—Su parangón con Manzoni y César Cantú.—Las operas de Verdi.—Ricardo Wagner.—Sus dos maneras filosóficas.—Su germanismo.—Cómo termina la Opera en los bailes rusos.—Poder de la música sobre ins- tintos, pasiones, deseos y sentimientos.—Opiniones de algunos filóso- fos, psicólogos y ensayistas modernos.—La misión de la Opera en la cultura y no cultivación del espíritu.

VII

La Zarzuela.—Su origen español en un palacete del Pardo ante Felipe IV y su corte.—Cultivadores insignes de la zarzuela: Calde-

rón, *García Gutierrez, Hartzzenbusch, Eguilaz, Ventura de la Vega*.—*Libretistas de segunda y tercera fila*.—*El Barbero de Sevilla, y El Barberillo de Lavapiés señalan la manera de transformarse un género en otro, la Ópera en la zarzuela*.—*Clasificación de las zarzuelas en ocho grupos*.—*Motivos del buen éxito de las zarzuelas españolas antes de la Restauración y la Regencia*.—*El Barberillo de Lavapiés, Pan y toros*.—*Zarzuelas superiores a Óperas*.—*Diferencias entre la Ópera y la zarzuela*.—*Incompatibilidad de algunos elementos de la zarzuela con la moral*.—*Las operetas*.—*El «vaudevilliste» Feydeau*.—*Hervé*.—*Sus operetas, sus «disparates» en el estilo de Juan del Enzina*.—*La misión de la zarzuela es solo distraer, amenizar el descanso después de las actividades cotidianas*.—*Comparación de la zarzuela con los orígenes de la lírica, la novela pastoril y de aventuras, los libros de caballerías y varias otras corrientes de espíritu en lo que respecta a la cultivación de nuestras facultades*.—*La zarzuela es un género inferior, si se le compara con la tragedia, la comedia y la Ópera*.

VIII

Los géneros dramáticos, no inferiores, de corta extensión.—*Todos ellos derivan de la comedia*.—*Diferencias entre el sainete, el entremés y el paso*.—*Los mimos y las diversas especies de comedias en Roma*.—*Las «farsas atellanas»*.—*Sus orígenes, su naturaleza, sus tipos, influencias sobre la «commedia dell' arte en el Renacimiento italiano*.—*Autores romanos de «mimos»*.—*Los juegos y las farsas del teatro francés de la Edad Media*.—*La «Basoche»*.—*Los «Enfants sans souci»*.—*La Farsa del abogado Pathelin*.—*Las «moralidades»*.—*Varios ejemplos de esta especie de teatro*.—*La «Sotie»*.—*El franco-arquero, de Bagnolet*.—*Otros ejemplos del género*.—*Cómo contribuye Inglaterra al teatro de corta extensión*.—*Los «Jow-*

neley Plays».—El Todo hombre (Everyman).—Otros «specimens» ingleses de este género teatral.—Los «interludios» de Heywood.—El sainete y el entremés en España.—Juan del Enzina.—Sus «Eglogas».—Lucas Fernández, Gil Vicente.—La Farsa llamada Constanza de Cristóbal de Castillejo.—Lope de Rueda.—Los «entremeses de Cervantes».—Entremesistas diversos.—Luis Quiñones de Benavente.—Sus «entremeses».—Diferencias y concomitancias entre el sainete y el entremés.—Don Ramón de la Cruz.—De que manera contribuyen sainete y entremés por lo menos a la conciencia del mundo exterior y de la sociedad que nos rodea en forma parecida a la comedia.

IX

El drama, fruto de vicisitudes históricas, sin que acuse nunca la independencia y substancialidad de los demás géneros teatrales.—El drama es especie de teatro que ha pasado para no volver, porque afecta al sentimiento y no a las facultades intelectivas.—Origen del drama en las comedias francesas del siglo XVIII.—Destuches, Nivelles de La Chaussé, Diderot.—El Romanticismo.—Dumas padre.—Los prólogos.—El melodrama.—Los dramas históricos.—Orígenes del drama en tres actos y en prosa.—El teatro de Dumas padre y Dumas hijo.—Su continuación en el teatro de Scribe y en algunas piezas de Sardou.—Los dramaturgos escandinavos: Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson.—La escuela de los Dumas en España: Rodríguez Rubí, Eguilaz, Lope de Ayala, Tamayo y Baus.—El teatro de Echegaray.—Sus características, sus excelencias, sus defectos.—Los imitadores, más que discípulos de Echegaray.—Galdós.—El drama no es el género teatral a propósito para que el espíritu se mejore.—Conclusión.

I

Es preferible la palabra *cultivación* a su sinónima *cultura* para no limitar el asunto, por alcance menos extenso de esta segunda voz, a la sola inteligencia, a la facultad de conocer y de juzgar, al modo de comportarse en el mundo, conforme a las reglas de la urbanidad, de la buena educación, del trato común entre gentes instruídas, de la libertad de cada uno en coincidencia con la de los demás, allí donde no intervienen las normas morales y basta únicamente presentar en los pensamientos, en las acciones, en las palabras y en la conducta aspectos y modos en que el gusto y el sentimiento de la belleza y la elegancia antes se vean satisfechos que contrariados.

El alma del hombre, una y simple, ha de ser considerada en relación a su cultura, tanto en lo que se refiere al entendimiento, a la sensación estética, a la instrucción y al proceder refinado, como en aquellas otras manifestaciones que atañen al ser moral, al orden de medios y fines, a la

armonía entre la existencia mortal y el fin último para que fuimos creados. Un hombre instruído, culto, fino en las ideas, la sensibilidad y las acciones, puede ser al mismo tiempo un individuo despreciable, un monstruo en la conducta moral. Se le podrá llamar persona culta, pero no cultivada. Le falta el equilibrio entre las diferentes facultades, la unidad armónica que debe hallarse presente de continuo en la arquitectura de nuestro ser de hombres, marcando una clave sinóptica, una cúpula, un coronamiento de lo físico, lo intelectual y lo moral; del pensar, sentir y querer; de la memoria, la voluntad y el entendimiento.

A esta cultivación total, a este perfeccionamiento ponderado del espíritu, ¿de qué modo puede contribuir el teatro? ¿Cuáles han sido hasta la fecha y a través de la historia las aportaciones del género literario que en la escena se realiza y que, por su naturaleza plástica, ha recibido el nombre de espectáculo, es decir, de algo que se ve, que tiene luz y brillo de espejo?

Tropezamos en este punto con una antinomia literaria. ¿Qué vale más en literatura? ¿Los escritos de pasatiempo: poesía, novela y teatro, o bien, las obras didácticas y morales, donde por manera directa se pone al hombre en comunicación con la verdad?

La moral, la historia, la teología, la filosofía, los tratados diversos de ciencias y artes se dirigen más rápidos y más seguros al verdadero fin. En ellos se les dice a las cosas por sus nombres y la inteligencia y la voluntad se encaminan en línea recta al objeto que en dichas obras de razón se les traza.

En cambio, los escritos llamados de pasatiempo responden a la fantasía, al capricho, al deleite, al gusto en todas las acepciones de la voz. Su fin inmediato no es el de cultivar, sino el de distraer, el de hacer pasar unas ho-

ras sin que el ánimo se ocupe en sus actividades acostumbradas y en los trabajos que, de prolongarlos con exceso, producen fatiga.

Sin embargo, las obras de imaginación y pasatiempo son las principales en el arte de las letras. La verdad no se descubre en ellas de modo directo e inmediato; no se llama a las cosas por sus nombres; se busca la realidad y el bien contemplando en la Esencia Increada el aspecto de belleza que escapa a los caminos y alcances de la razón y se ofrece al alma como algo superior a las facultades discursivas. Por eso inunda el espíritu un bálsamo que le libra de dolores, le contenta y le impulsa a mostrarse satisfecho de la propia sustancia y naturaleza.

La obra de imaginación coloca entre el sujeto cognoscente y el objeto cognoscible una cosa, un medio, un símbolo, una imagen, una representación de la realidad externa y viene a ser, por tanto, un modo de creación, una semejanza divina. Al crear Dios a los hombres les dió facultades para que se le parecieran, y este poder creador en las obras de arte, en cuanto acerca al Creador supremo, ha de ser estimado en mucho y hemos de considerar a quienes lo poseen como individuos superiores, guías y maestros de la humanidad. Entre Sócrates y Homero, ¿a quién daríamos la preferencia? Entre Dante y Santo Tomás de Aquino, ¿a cuál hemos de inclinarnos en veneración? Entre Cervantes o Lope y San Ignacio de Loyola o Fray Luis de Granada, ¿a quién hemos de preferir por maestro de nuestra cultura espiritual?

El tema, la antinomia, pueden ser aplicados a todas las artes y materias del entendimiento y la imaginación que la vida ofrece. Las tres bellas artes de la vista, la música, la literatura de pasatiempo con todos sus géneros, especies y matices, sirven en escala considerable para la cultura y aún

cultivación del espíritu. La poesía religiosa, el teatro a lo divino, la epopeya, las novelas que guardan, ya en una de ellas aislada, ya en un ciclo novelístico, el alma entera de un período histórico, de un siglo, de un pueblo, de una raza, de una edad, ¿por qué no han de escogerse por medios de instrucción, cultura, refinamiento y perfección de nuestro ser humano? ¿Valen menos en el Evangelio las parábolas que las fórmulas de teología en que abunda, verbi gracia, el Cuarto Evangelio que es el de San Juan y que sin llegar nunca a ser escuetas, como en un tratado de matemáticas, no se presentan tan claras y comprensivas como los ejemplos del sembrador, el trigo y la cizaña, el que va empleando en su viña a los obreros conforme los va encontrando y a la postre a todos les paga igual? El teatro español del siglo de oro, ¿no enseña historia en los espíritus que utiliza para sus comedias por métodos tan seguros como los de Mariana y Garibay? Los apólogos y moralidades de la Edad Media, ¿no entraban en el teatro con el ánimo de instruir y delitar? ¿No viene a excusar y a justificar el romanticismo aquel ansia de penetración en el alma colectiva de las nacionalidades, donde dicha escuela de literatura tomaba desarrollo, para poner luego en el teatro, la poesía y la novela las esencias, no siempre puras, de aquella entidad nacional? ¿No está en Shakespeare mucha parte de la historia de Inglaterra? ¿No se lograría formar un curso metódico y con plan cronológico usando las comedias en que retrata Lope las grandezas del pasado nacional y extranjero empezando por Grecia y Roma?

Para contestar a estas preguntas es necesario proceder con mucha cautela. No es tiempo todavía de resolver la antinomia y así hay que irse inclinando sucesivamente de un lado y de otro, sin poner en definitiva por los escritos didácticos ni por los de pasatiempo.

La instrucción primera, la base de la cultura, no pueden encontrarse fuera de las obras de enseñanza. Sin consagrar al estudio las horas que demandan los buenos métodos de pedagogía no es posible que el entendimiento se forme ni se robustezca. Solo con ir al teatro, leer novelas y mecer el alma en el ritmo cadencioso y acariciador de unos versos nadie se instruye ni se refina. Falta la solera, el fundamento, el principio del que acaso salga la robustez, la fuerza, la flexibilidad, la donosura, la elegancia y la aptitud del espíritu para ejercitarse en labores de las que dignifican a las personas y a los pueblos.

Las siete artes liberales del trivio y el cuatrivio (llámeselas como se quiera), han de informar y adornar en todo momento el espíritu del hombre culto. La gramática, la dialéctica y la retórica; la aritmética, la geometría, la música y la astronomía no deben faltar en la educación de los niños y de los jóvenes y sólo construyendo sobre esa base se obtendrán resultados satisfactorios. En los comienzos son insustituibles las obras didácticas elementales donde se ilustra al alumno conforme a la razón y a la naturaleza.

Viene la contrapartida. No basta. Es necesario refinar, dar al espíritu los medios indispensables para que el juicio, el raciocinio y la apreciación de los seres y las cosas que el mundo externo le presenta, se hagan con gracia, con arte, dejando transparentar junto a la recta razón y los caminos seguros de la dialéctica, el gusto, la facultad de distinguir lo feo de lo bello y de valorar éste último en todos sus grados, matices y facetas. Las obras didácticas, el tratado de matemáticas, historia y filosofía no es bien que se encuentren ya solos en la labor docente y educadora. Conviene entonces el espectáculo del mundo a través de las producciones inmortales, los atisbos de la eter-

na belleza que en las artes de la vista, en la música y en la poesía resplandecen. No ha de ser tenido por culto, y menos todavía cultivado, que el que solo con libros de enseñanza tuvo amistad. Hay la obligación de conocer y de poder gustar las joyas de la arquitectura; los diversos estilos y modelos que han llevado a los escultores a la contemplación de la ideal hermosura; los tesoros del arte de Apeles, Velázquez y Goya; las armonías del sonido; las manifestaciones varias de la literatura propiamente dicha. En este caso corresponde al teatro misión de primer orden, porque aquí entran además de la literatura, las artes de la decoración, la elocuencia en el aspecto interpretativo, el método de ajustar las actitudes del rostro, del cuerpo y de los brazos a un principio de corrección estética que no se suele guardar en la vida al natural. Para representar en el teatro y ganarse el aplauso y la estima del público es menester practicar la *Buehneausssprache* y dominar las reglas que, para el gesto, el ademán y la elocución, dan a los oradores los tratados de retórica. El diálogo, por su parte, es la manera natural de emitir las ideas, de salir de nosotros mismos, para que tenga nuestro prójimo noticia de lo que somos y pensamos, de cuál es nuestra vida, de cómo se producen nuestras reacciones al contacto del mundo, a la réplica que opone el prójimo a nuestros dichos, ideas y sentires.

¿Sale de todo esto que ha de ser el teatro la fuente principal de la cultura en el coronamiento de la perfección intelectual, cuando ya se han terminado los estudios y ha de formarse el alma en el equilibrio de la sensibilidad estética y el buen juicio para las cosas?

Hay que seguir todavía distinguiendo. Sabido es que los moralistas no han mirado con buenos ojos el teatro.

Ya los paganos tienen frases severas para las re-

presentaciones teatrales Platón, Aristóteles, Cicerón, Séneca, Tácito, Juvenal... Ovidio en el libro I de los *Tristes* llega a escribir: «¿Qué se ve en el teatro sino el crimen ornado de los más bellós colores? Es una mujer que engaña a su marido y se entrega a un amor culpable. Sin embargo, un padre con sus hijos, una madre con su hija, graves senadores se complacen en este espectáculo inmoral, deleitan sus ojos en esta escena impúdica. Cuanto más arte se ponga para conducir la intriga, más fácil es obtener aplausos, y entonces es mayor la influencia corruptora de la pieza y el crimen del comediógrafo obtiene más firme recompensa». ¿Quién reconocería en estas palabras al poeta del *Ars amandi*?

Los Padres de la Iglesia, griegos y latinos, no tuvieron que hacer otra cosa, en cuanto a la forma exterior de sus escritos, que recoger cierta tradición pagana, no muy extensa ni tampoco muy señalada en eficacia, pero al fin y al cabo un sano reflejo de la moral natural, dispuesto a verse santificado y fortalecido por las verdades positivas del cristianismo.

Quienes en los primeros siglos de la Iglesia escriben contra el teatro se llaman Lactancio, San Juan Crisóstomo, San Agustín, Salviano, San Nilo, San Efrém, San Isidoro, San Pedro Crisólogo... San Bernardo y Santo Tomás de Aquino continúan la doctrina contraria a las representaciones escénicas. Tertuliano es autor de un tratado especial sobre los espectáculos, en el que, dada la severidad de su criterio, bien conocida y hasta proverbial, no ha de escatimar ni poner paliativo a ninguna de las razones que en nombre de la moral le condena. «Todo el aparato de estas pompas—dice Tertuliano—se funda en la idolatría». Examina después el origen de los espectáculos admitidos entre los romanos y hace ver cómo todos ellos to-

man nombres de divinidades paganas. El circo estaba consagrado o—como dice Bossuet—prostituído al sol. Baco y Venus, el dios del vino y del desorden y la diosa del amor impuro y de la pasión desordenada, son las dos principales figuras de cuantas reinan en el teatro. Los edificios se construyen bajo la invocación de Dionisios y Afrodita. Se comprende—sigue diciendo Tertuliano—el horror que habían de inspirar a la Iglesia imágenes poéticas que se tenían por seres de la realidad, protectores, desde un mundo superior, de las pasiones y de los crímenes. Tertuliano cree en la intervención del demonio. El maligno inspira con frecuencia a quienes escriben para el teatro y sobre todo a los que ponen su persona y sus acentos al servicio de tan dañadas costumbres. La prostitución y la muerte violenta manchan los escenarios. Las mujeres públicas toman parte directa en las fiestas de Flora. «Cristianos—clama el autor del *Apologético*—pedid luchas, combates, victorias. El cristianismo os las ofrece por doquiera. Pero en él veréis la impureza vencida por la castidad, la perfidia por la fe, la crueldad por la misericordia, la impudicia por la modestia. Es en estos juegos y no en los del circo donde hay que merecer coronas. ¿Queréis sangre vertida? Ahí tenéis la de Jesucristo». En otra parte de su tratado dice: «Siempre y por doquiera son reprobadas la obscenidad de las alusiones y la indecencia de los equívocos. En el teatro se las perdona o se las aprueba. Las mejillas se llenarían de rubor en casa; en el teatro se hace de la licencia trofeo. Si debemos mirar con espanto toda impureza ¿nos será permitido ir a escuchar y a ver lo que tenemos vedado en el decir y el ejecutar? El espectáculo nos está prohibido por el solo precepto que ordena abstenernos de toda idea y acción deshonesta».

Vivió Tertuliano en los finales del siglo II y los co-

mienzos del III de la Era cristiana entre los años 160 y 220.

La Iglesia al apartar a los comediantes de su seno continuó las prácticas de Roma que tenía separados de la corte, del foro, del Senado, del orden ecuestre, de todos los cargos públicos y hasta del derecho de ciudadanía, a los comediantes, bufones, gentes del circo, gladiadores y demás personas que ganaban su vida en los espectáculos públicos. Una ley de los Emperadores Valentiniano, Valente y Graciano, en la segunda mitad del siglo IV permite a los obispos conferir el bautismo a un comediante en peligro de muerte y prescribe que si el enfermo se salva no se vea obligado a continuar su profesión del teatro. La condición de actor no se veía, pues, en mucha estima dentro de la sociedad romana. Se reclutaba entre algunas familias que llevaban por tradición tan triste suerte. A los cómicos convertidos al cristianismo se les permitía abandonar el teatro, pero si vivían en la licencia y el desorden eran forzados a entrar de nuevo en su antigua vida de la escena.

Cuando el poeta Ovidio suplica al Emperador Augusto que cierre los teatros porque son escuelas de corrupción; cuando se promulgan leyes como las mencionadas y puede hacerse un florilegio de los autores paganos que han escrito contra el teatro en nombre de la moral, ¿qué tiene de extraño que la Iglesia no mirase con simpatía los espectáculos, donde se profanaba la religión, se ultrajaban las costumbres y la sátira se conducía hasta los límites de la calumnia? «Los vicios que son pública vergüenza—escribe San Cipriano en los comienzos del siglo V—es en el teatro donde place contemplarlos. Fuera de allí se ocultan en la sombra; allí se muestran a la luz del día. La tragedia enseña el adulterio exponiéndolo a los ojos. La comedia ofrece a las miradas los manejos impúdicos, los juegos bufos, el escándalo espantoso, que dan algunos padres de

familia ya imbéciles, ya libertinos, de los que acaban todos por reirse. No, no se puede, sin vergüenza, ni repetir lo que han dicho, ni contar lo que han hecho».

Salviano (400-480) pone gran penetración psicológica al describir los impulsos hacia el pecado y los malos instintos que despiertan las cómicas en el alma de los espectadores. La imagen bella de una desdichada que ofrece a la vista de todos lo que manda el recato tener oculto; el juego de los ojos, los ademanes deshonestos, el mismo brillo y aparato de su presencia, son motivos suficientes para que las facciones y actitudes de la histrionisa y la hermosura de su rostro y de su cuerpo vengán como a incrustarse a modo de obsesión en el alma del que contempla con agrado, de manera que poco a poco olvida a su mujer, a sus hijos, a todos los suyos y ya no vive sino para el recuerdo de la imagen querida, de espaldas a sus deberes de toda índole y a su misma dignidad de hombre. Ya quisieran los psicólogos del día penetrar tan hondo como Salviano en las etapas, matices, grados y movimientos de una pasión amorosa que nace en el espectáculo de las tablas y acaba trastrocando y conduciendo a la ruina a un alma racional y a un ser que a la posesión de Dios y a la gloria eterna estaba destinado.

Por su parte la psicología del actor no favorece tampoco la virtud cristiana de humildad. Dos defectos se cultivan en el ejercicio y profesión de la escena; el afán de notoriedad y el orgullo. El escenario moderno eleva al actor a plano de mayor altura que el ocupado por los espectadores. El público forma un conglomerado anónimo. El intérprete impone su nombre en los carteles, de modo que todos los días y de manera constante para los que discurren por calles y plazas el recuerdo de su figura y de su rostro y la admiración a su trabajo artístico llegan al co-

nocimiento de los aficionados y, a fuerza de tener noción continuada de sus actuaciones, el público reconoce en el actor nombradía, celebridad y hasta influjo sobre la propia insignificancia. El individuo pierde la personalidad cuando forma parte de una multitud, sea de la clase que fuere. Aquellos instantes, más o menos prolongados, en que hemos de renunciar a nuestro yo para convertirnos en un número, en el componente innominado y sin importancia de una muchedumbre cualquiera, vienen a ser como una disminución de la mente, de la conciencia y de la vida, en cuanto somos donadores de nuestro ser en beneficio del ser colectivo. Toda asamblea en cuyas funciones no tomamos parte activa nos empequeñece como personas, a fin de que la masa humana total adquiera la integridad de su naturaleza en el fin uno que se persigue, en la intención que es la misma para todos, en el deleite artístico que se amolda a la unidad de la idea, del interés, de la belleza, de la causa final en el teatro perseguida.

La asamblea por antonomasia, la Iglesia, es el único lugar en que el individuo no se anula para dar nacimiento a la muchedumbre. En esta verdad evidente reposa la liturgia y así, no en vano, ha dicho Francois de Curel en su famosa y admirable *Comedia del genio* que no existe en el mundo más drama que la Misa, ni mejor presentación teatral que el culto católico.

Pero esta clase de consideraciones habían de llevarnos muy lejos y, además, se hallan fuera de este lugar y no se amoldan a la índole de las presentes líneas. La naturaleza de las cosas materiales y finitas nos dice que es necesario dar alguna cosa para lograr la formación de otra distinta y semejante, y así, para que surja la unidad colectiva en una determinada sociedad de hombres, es menester que los individuos sacrifiquen una porción, aspecto, faceta o canti-

dad de su persona individual y solo entonces, con la armonía del mutuo desprendimiento, se da origen y realidad a un ser social, sea el que fuere. Diríase que en este punto se llevan a los horizontes pragmáticos y de lo sensible los grados de abstracción en que se funda el conocimiento, según reglas de la metafísica y de la lógica. De lo particular a lo general solo se pasa abstrayendo cualidades para quedarse únicamente con la idea de lo universal. La cuestión batallona de la Edad Media podría entrar aquí y acaso no fuera inútil someter el fundamento de las colectividades a los sistemas que en redor del asunto se formaron. Basta ahora reconocer que el público de los espectáculos, por muy dispuesto que se halle al fin artístico y elevado de las representaciones dramáticas, se anula por completo en su elemento individual, y aparte las vanidades y distingos de mero pormenor, motivados en la diferencia de precio y categoría de la localidad que ocupa cada uno, tanto valen en aquellos momentos el magnate como el obrero humilde; la dama orgullosa, célebre por su belleza, elegancia y fortuna como la menestrala que acude a distraer el ánimo y descansar un poco de sus trabajos y preocupaciones habituales. Se enciende la batería, se levanta el telón, queda en obscuridad la sala y ya no existen jerarquías de espectadores. La atención colectiva se concentra en el escenario y las figuras de las actrices y los actores adquieren desmesurada importancia. Parece que el ser colectivo, la serie de cualidades que para formarlo ha donado de sí mismo cada uno de los que asisten a la representación, toma corporeidad y ser en la persona de los intérpretes. Su declamación, ya nos conmueve, ya nos arrebat, ya prende en el sentimiento la admiración y el entusiasmo. El actor resume al salir a escena, encargado de un papel, una serie de personalidades. En su plástica y en

su caracterización ha plasmado el proceso mental del dramaturgo, con todas sus ideas, luchas y aspiraciones, desde que comienza a observar el mundo exterior, con sus personajes y personajillos, hasta que forma y combina, con elementos varios, una especie de universal, algo que unifica, sintetiza y da tono general de idea a particularismos disgregados de aquí y allá. El héroe dramático viene a ser, en un hombre igual a los demás, la personificación de un sentimiento, de una idea, de una virtud, de un vicio, de un ideal, de un amor soberano, que a veces a todo un pueblo y a toda una raza interesa. Al encarnar dicho concepto abstracto en la figura del actor la eleva, la dignifica, la da realce. Los espectadores se han empequeñecido. El intérprete ha cobrado grandeza y, como se aprecia y se admira más lo que entra por los ojos, luego el público enlaza la persona del actor al sentimiento o la idea que en la representación teatral conduce su interés y su ánimo y, merced a un proceso psicológico curiosísimo, en la mente, la conciencia y el recuerdo del aficionado al teatro se adorna el actor con las cualidades que en una o en diferentes obras nos han emocionado, o bien han puesto en función nuestras facultades discursivas. El actor adquiere conciencia de la superioridad que el público le concede y, como la humana condición es flaca y en todo momento y por doquiera se expone a caer, el actor se ve acometido del vicio del orgullo y en su prurito de notoriedad, ya porque lo requiera la condición de las sociedades modernas y la misma índole de los hombres que nunca varía, ya por instinto de hábito, tradición y ejemplo, incurre en cuantos extremos y consecuencias lleva el orgullo consigo, de modo que el comediante en su vida particular, y aún en lo que deja traslucir su misma actuación escénica, es ejemplo constante de soberbia y a este vicio han de ser achacados

todos los demás que en su persona y en sus costumbres adquieran desarrollo. Pero es el caso que el pecado de soberbia y la vanidad de orgullo no pueden ser lección de entendimiento, ni ejemplo moral. Tampoco cultivan la inteligencia ni sirven para robustecer la voluntad, y guiar la conducta a la práctica de las virtudes y al fin supremo de los hombres.

El pensamiento y la actitud de los moralistas paganos y cristianos con respecto a las representaciones escénicas; el pecado de sensualidad que a la vista de las actrices y merced a la licencia y al desenfreno se incuba y robustece en el teatro; el proceso de comunicación entre el escenario y la sala, que favorece en los actores el orgullo; el hábito de hallar en las comedias deleite continuado y no el trabajo y la fuerza de atención con que se logra el perfeccionamiento intelectual y moral de la persona y las grandes empresas de la vida, ¿no son razones para condenar el teatro y concluir que es pernicioso desde cualquiera de los puntos de vista que suelen tomarse para su examen?

Sobre la licitud del teatro se ha escrito mucho en todos los países. Valga para estudiar el tema el notable libro de D. Emilio Cotarelo y Mori *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España* y el prólogo de Urbaine y Levesque a una edición de las *Máximas y reflexiones sobre la comedia*. de Bossuet. Teólogos y moralistas han defendido o han atacado la práctica de las representaciones escénicas. En los volúmenes citados se encuentran razones abundantes de uno y otro criterio. Conviene tenerlas en mucha consideración para analizar, aunque sea en esbozo y ensayo, los dones del teatro, ora en la moral regla de conducta y ejercicio de la virtud y el bien, ora en el cultivo, desarrollo y fortaleza del entendimiento y del gusto.

Pero no es mi propósito extractar ni comentar lo que

en el libro del sabio académico español y en el prólogo de los literatos franceses a una obra de Bossuet ha quedado ya para los fines de la enseñanza definitivo, firme, concluso.

Hasta ahora, en las líneas que van escritas, hemos podido observar una constante que nos acompañará en todo el curso de este trabajo. El teatro se nos ofrece para el fin de la cultivación del espíritu como una antinomia. Todo se vuelve aquí cualidades y defectos inconvenientes y ventajas, una de cal y otra de arena. Diríase que la conjunción adversativa *pero* ha de sonar continuamente, siempre que hayan de señalarse los aspectos, motivos y circunstancias de la escena en orden a la cultura y perfección de individuos, sociedades y naciones. La profesión del teatro conduce al pecado de soberbia, al orgullo y al prurito de notoriedad. Si... pero también favorece la buena disposición del cuerpo y del alma a un ideal estético, a una regla de buena educación, al aseo, limpieza y compostura de la persona; al modo de comportarse en sociedad, de manera que se admiren el gesto, el ademán, la actitud, la elocución, el orden del pensamiento y la palabra. Las reglas dadas en los tratados de retórica sobre las condiciones físicas del orador sirven y alcanzan enorme utilidad para quienes han de vivir en el ejercicio de la escena. No cabe cultura sin teatro. No es posible la cultivación sin la cultura, palabra que a su vez supone instrucción y refinamiento. ¿Cómo conciliar entonces esta verdad que sancionan las literaturas de todos los países civilizados, con el parecer adverso a la escena de los moralistas paganos, los Padres de la Iglesia y quienes han escrito en todos los países—consúltese el libro de Cotarelo—contra la licitud del teatro? ¿Hemos de renovar la cuestión batallona el teatro-escuela de costumbres? ¿Volverá Moratín a estar en predicamen-

to? ¿Será el mundo un retorno sin fin hacia temas siempre iguales que ya creíamos solventados y sin interés para que nadie volviera a ocuparse de ellos?

No es mi propósito—líbrame Dios—formular reglas y señalar caminos para que las comedias sean mejores y se cumpla en ellas la misión de cultivar el espíritu en la inteligencia y la voluntad. Tampoco me cumple renegar de todo el teatro que hasta el presente ha divertido al mundo desde los cantos de la aldea y las canciones del macho cabrío en las fiestas de Dionisios. Las cosas hay que tomarlas tal y como han sido, tal y como se nos presentan. En problemas de esta clase hay que estar a lo que es, no a lo que debe ser conforme a la moral y a la retórica. Grecia y Roma nos legan un teatro en el caudal de la civilización. La Edad Media nos transmite la herencia de una dramática religiosa y cristiana. Las naciones de Europa, a partir del Renacimiento, se enorgullecen, con legítima satisfacción, de poseer cada una de ellas un conjunto de piezas de autores dramáticos que influyen positivamente de modo intenso y abundante en las aportaciones de aquel país a la obra de la civilización universal. Es necesario recoger esta tradición y este tesoro y ver de qué manera ha de ser incorporado a la vida presente. Tradición es entrega de algo vivo para que continúe viviendo. Las dramáticas nacionales han de incorporarse al caudal de la tradición, no para modificarla, ni para hacer de aquello un ejemplar arqueológico, un cadáver, un recuerdo de la vida que ya finó, sino para legarla a las generaciones venideras en vías de robustez y crecimiento

Pero hay algo que unifica los teatros nacionales y los estilos dramáticos. La unidad—sin la cual sería inútil cuanto hiciéramos en este sentido—se manifiesta en algo que viene a representar la substancia, el ser, la médula, clave

grande en el cuadro sinóptico de todos los teatros nacionales y todos los géneros de representación escénica. La dramática es un género de literatura y su historia acusa en todas sus partes la razón de universalidad en el género. Hay una cosa que permanece y unos accidentes que varían; un sujeto, siempre el mismo, y unos actos, influencias, acciones y pasiones que mudan; unas líneas esenciales, idénticas las de hoy a las que pusieron en vigor las bacantes, y unos pormenores que se transforman de siglo a siglo, de pueblo a pueblo, de escuela a escuela, de autor a autor... y en la integridad del teatro, como en la geografía, todo se entiende, se distingue y se especifica mediante el sistema de paralelos, meridianos, hemisferios, ecuador, trópicos, coluros... Para advertir los cambios del teatro sirve la historia. Para examinar lo que hay en él de fijo y permanente, la retórica, es decir, las doctrinas que nos dejaron quienes discurrieron sobre el asunto con lógica y sabiduría, desde Aristóteles y Horacio. Las reglas se han formado en el análisis y estudio de las obras que de antiguo, y por el consenso unánime de las generaciones y de los pueblos, se consideraron como modelos y enseñanzas. Pero hoy no cabe desatender en absoluto las reglas, sobre todo las que definen cada uno de los géneros dramáticos y ayudan, verbi gracia, a no confundir una tragedia con un drama o un entremés con una loa. En tal sentido la retórica viene a ser una filosofía y metafísica del teatro y de toda la literatura en la que se fijan con precisión y rigor lógico (cual en las coordenadas de la astronomía y en los círculos, líneas y eclipsis que dividen, clasifican y dan a entender el globo terraqueo) la naturaleza, límites y alcances de cada uno de los géneros y lo que hay en ellos de permanente y esencial. Todo examen de cosas que prescinda de la filosofía y de la historia ha de ser en todo

momento superficial y de escasa o ninguna consistencia. Es lo primero averiguar qué cosa sea la que llamamos a estudio y sobre la cual han de ejercerse las facultades cognitivas y la atención. Después importa reseñar cuales han sido sus cambios a través del tiempo y de qué manera conservó o alteró sus caracteres distintivos y sus accidentes, según las circunstancias históricas.

El teatro es un hecho en todos los países que han iniciado o han seguido la civilización greco-latina santificada por el cristianismo. Va el teatro unido a las diversas etapas de la única civilización verdadera y, sea cual fuere el juicio que a su favor o en contra suya se formule, no es posible desconocerlo ni olvidarlo. No diré yo que las diferentes dramáticas nacionales vayan en la esencia misma de la civilización y que sin ellas la obra general de la cultura no hubiera podido realizarse. Ahora que la contingencia del teatro no quita fuerza al hecho indiscutible que se ve y se palpa de haber existido y de significar una tradición literaria y estética. La antinomia permanente sobre el valor del teatro para la inteligencia, la moral, la cultura, la instrucción y la voluntad tiene que ser resuelta en el orden de las aportaciones a la cultivación del espíritu y para ello es necesario acudir de una parte a la retórica, en cuanto es metafísica y filosofía de las obras literarias, y de otro lado a la historia en cuanto revela las vicisitudes de la dramática y la naturaleza de sus valores en la corriente de la cultura y la civilización.

No despreciemos en este punto a la retórica. ¿Es apta la esencia del teatro para perfeccionarnos en inteligencia y conducta, en el refinamiento del gusto y en la integración de la personalidad? ¿Qué géneros teatrales cumplen mejor que otros misión tan noble y elevada?

II

La palabra teatro se deriva de la griega *theatron theaomai* que significa mirar. Espectáculo viene de espejo y dramática de acción. El teatro es algo que atrae el sentido de la vista y consiste en hacer alguna cosa. El objeto inmediato de las representaciones dramáticas se halla por consiguiente en nuestras facultades sensitivas, porque siendo además el teatro una manifestación de belleza se dirige por el sentido de la vista a la sensación de placer que produce en nosotros la hermosura. El primer efecto del teatro es el de mover la voluntad a la aprehensión de un bien ya verdadero, ya engañoso, que desde las tablas se ofrece. Este movimiento, o cambio de la voluntad y del ánimo, es lo que se llama en psicología emoción y lo que Santo Tomás y los escolásticos designaron con el nombre de pasión.

El apetito o movimiento de la voluntad hacia lo que pide la naturaleza y el fin del hombre se divide, según términos y opinión de la Escolástica, en concupiscible e irascible. Por el primero el sujeto se inclina a perseguir las cosas que convienen al sentido y huir de aquéllas que le son perjudiciales. Por el segundo, el sujeto resiste a los adversarios que quieren apoderarse de las cosas que él desea o le ofrecen cosas que le perjudican. Estas dos potencias no pueden identificarse porque se desenvuelven en razón inversa. El apetito irascible es superior al concupiscible y solo se produce en los seres más elevados de la escala zoológica. La división de las pasiones es doble, según corresponda a una u otra especie de apetitos. Existe en toda pasión la conciencia verdadera o falsa de un bien que nos llama a su posesión o de un mal que procuramos siempre y por todos los medios evitar. La tendencia fundamental

de todo apetito es el amor que consiste en inclinarse hacia un bien o en la conformidad o adaptación del sujeto que ama con el objeto amado. Si el bien apetecible no es poseído, el sujeto se inclina hacia él con un movimiento de deseo. La posesión del bien se acompaña del placer. Las tres pasiones del apetito concupiscible relativas a un bien determinado son el amor, el deseo y el placer, a las cuales se oponen cuando se trata de un mal sus contrarias el odio, la aversión y el dolor. Estas son las seis pasiones elementales del apetito concupiscible. Las pasiones del apetito irascible son cinco: esperanza, desesperación, osadía, temor y cólera. Las dos primeras se desarrollan en el alma a la vista de un objeto amado de difícil adquisición, la cual, de juzgarse posible, produce la esperanza y la desesperación cuando se estima imposible. La osadía o audacia y el temor aparecen ante un mal inminente difícil de evitar: el audaz quiere la lucha; el temeroso huye. La cólera o ira excita a vengarse de un mal presente. Claro que los movimientos, emociones o pasiones del apetito irascible proceden originalmente del apetito concupiscible y así dice el Cardenal Mercier en su *Psicología del Curso de Lovaina*: «¿Qué es, en efecto, la lucha contra el obstáculo sino el esfuerzo para obtener o para defender el goce deseado? Como, por otra parte, el amor de sí mismo, del propio bien, es la fuente de los movimientos del apetito concupiscible, puede con razón concluirse que el amor de sí mismo es el principio o generación de todas las pasiones».

Los polos de toda afectividad humana; el eje sobre el que da vueltas la vida entera del hombre, lo mismo en el orden de la voluntad que en el campo del entendimiento y la cultura; la razón última de nuestros actos, impulsos e inclinaciones en la naturaleza y el orden limitado y mortal de aquí abajo, se hallan en esas dos pasiones del apetito

to concupiscible que se llaman el placer y el dolor Aristóteles en su *Retórica* define el placer como «Un movimiento del alma y una constitución rápida y sensible en lo que es conforme a su naturaleza». Santo Tomás hace suya esta definición y la comenta. El placer y el dolor acusan las reacciones del individuo en conformidad a un fin. Posee un bien o sufre un mal. La delectación, el placer y la alegría de una parte y la tristeza, la pena y el dolor de otra, son las pasiones humanas fundamentales, relacionadas directamente con el amor que es la inclinación primitiva del apetito. Los caracteres primeros de todo placer consisten en la presencia de un bien y en el conocimiento de dicha presencia. El bien delectable es el que conviene a la naturaleza del sujeto que lo posee y así el placer es el acabamiento o la corona de una actividad que ha seguido su línea normal. «El placer completa el acto—dice Aristóteles en su *Ética a Nicomaco*—no como un estado interior al acto mismo, sino como complemento que se le agrega, de igual manera que a los jóvenes la flor de la edad». Después añade: «El placer es un todo. Resulta no de buscar un bien sino de poseerlo, no de moverse hacia una cosa que apetecemos sino de haberla conseguido y descansar en su posesión. Es así que el placer reside fuera del tiempo y solo por accidente en la sucesión cuando los bienes poseídos residen en el tiempo».

El placer, por tanto, enriquece y aumenta el ser del hombre en la proporción de sus distintos grados y la diferencia de los bienes que le dan origen. Un bien intelectual y moral, más todavía, un carisma de la divina gracia han de producir en nosotros un placer más noble, elevado y seguro que la presencia consciente de un bien sensible ya poseído, y a medida que los placeres pasan de los sentidos a la imaginación y son luego gobernados por la in-

teligencia hacia un principio de unidad, se van haciendo más perfectos y vigorosos, desde el cambio o mudanza que al iniciarse tuvieron por causa y determinación hasta la conciencia del conocimiento en la integridad del bien que nos deleita con aumento de nuestro ser y facilidad de mayor pujanza en el ejercicio de nuestras facultades. San Agustín al tratar de este punto pone un ejemplo que convence a todos con lo claro y manifiesto de su verdad. «Cuando hemos comenzado a oír un poema—escribe—no queremos volver a gustar las mismas palabras: anhelamos que los versos se sucedan para gozar del conjunto de la obra». También explica el Aguila de Hipona cómo en el teatro pueden causar placer los espectáculos de dolor en cuanto mueven hacia las víctimas la actividad amante y donde hay amor hay siempre placer.

Es de notar que en el hombre las pasiones deben ser dirigidas y dominadas por la razón y la voluntad. La primera advierte cuales son los bienes que se adaptan a nuestra naturaleza y a nuestro fin. La segunda, en uso del libre albedrío, ya impulsa, ya contiene el alma en el camino de aquellos bienes sensibles aparentes contrarios a la verdad de nuestro destino. Por eso, el placer intelectual y el placer moral son superiores a los placeres físicos y más íntensos y duraderos. El fin supremo del deleite está en enriquecer el alma conociendo y dominando nuevos seres, o nuevos aspectos de Dios, del hombre, del mundo. ¿Cómo actúa el teatro en esta adquisición de conocimientos, en esta expansión del ser humano por los horizontes de la vida? ¿De qué modo se ajusta la naturaleza de las representaciones dramáticas al perfeccionamiento de los racionales en el placer y en el amor? En la inmensidad de la vida efectiva que hacen girar los dos polos contrarios del pla-

cer y el dolor, ¿con qué aportaciones benéficas puede contribuir el teatro?

No perdamos de vista las nociones esenciales. Teatro en su significación de mirar se refiere al sentido de la vista. En cuanto es dramático quiere decir que en él se hace alguna cosa, se imprime desarrollo a una acción, se realizan con criterio y plan de unidad unos cuantos actos dirigidos por la lógica y la inteligencia, y de aquí el nombre de *agonistas* con que los personajes son designados. Además el teatro reúne a unos cuantos hombres en asamblea y a todos conmueve mediante una cosa que lleva en cierto modo razón de universal. Adviértase que en la antigua Grecia el teatro era una liturgia, vocablo que en su etimología significa función pública. Esto por lo que se refiere a la índole del teatro.

La psicología nos dice por otra parte que toda relación entre los hombres, el mismo concepto de sociabilidad conatural a nuestro ser, se derivan del apetito concupiscible, de la inclinación a los bienes que nos faltan y en los que nuestro espíritu se perfecciona. La conciencia de un bien presente hace nacer en la voluntad el amor. La posesión de lo que apetecemos es lo que designan los filósofos con el nombre de *placer* y el grado supremo del placer está en el conocimiento. Conocer vale tanto como ensanchar el alma por el mundo físico, intelectual y moral y luego ejercer el señorío de la razón sobre la suma de los saberes. Pero *suma* quiere decir reducción de muchas cosas a un concepto general, y ya tenemos en el conocer, en el deleite y en la naturaleza misma del teatro el universal, la idea indispensable para que haya ciencia, conocimiento y razón.

Reducción, suma, comprensión, unidad, todo ello determinado por el sentido de la vista. De las cinco faculta-

des sensibles con que el organismo material nos pone en comunicación con el mundo, es la vista la más noble, la más perfecta, la que de manera más inmediata y armónica nos hace salir de nosotros mismos, abarcar el espacio y advertir en seres y objetos la unidad individual de su esencia. No en vano coloca Santo Tomás en la materia *signata quantitate* el principio de individuación. En los cuerpos de los vivientes lo principal es la cabeza. El léxico, la filología y la semántica nos darían sobre este punto ejemplos y lecciones de mucho fruto. En todas las lenguas al decir cabeza se ha dicho todo. La escala zoológica va siendo más perfecta a medida que en los animales se advierte la cabeza como cosa distinta y más importante que el resto de su organismo fisiológico. Entre un pulpo cefalópodo y un ave o un mamífero con armonía de miembros y la cabeza en el lugar más alto y perfectible, ¡qué enorme distancia en la gradación de los valores! En el cuerpo lo principal es la cabeza y en la cabeza diríase que el punto central, el signo de unidad, son los ojos. ¡Magnífico sentido el de la vista! El lenguaje corriente hace sinónimos, luz y conocimiento, claridad y buen juicio, ver y comprender. En latín a veces se le llaman luces a los ojos como acreditan los siguientes dísticos que vertió al castellano don Alberto Lista en la forma bellísima que a renglón seguido se verá:

Lumine Acon dextro, capta est Leonidex sinistro.
Et poterat formae vincere uterque deas.
Parve pue, lumen quod habes conce parenti:
Sic tu cecus Amor, sic erat illa Venus.

Carece el niño Acon del diestro ojo,
Leonidé del siniestro, más superan
En hermosura entrambos a las diosas.
Niño, el ojo que tienes da a tu madre:
Serás tu el ciego Amor, será ella Venus.

Si ver vale tanto como comprender, mirár lleva sentido de investigación, búsqueda, aprendizaje. No puede ofrecerse más noble el sentido etimológico y primero del teatro. Se refiere a la vista con carácter de unidad, llevando por método y sistema de comunicación con los hombres la armonía de las formas; es luz, cromatismo, espejo que recoge cuanto encierra natura de brillante y bello. La vista nos hace salir de nosotros mismos para ponernos en contacto con el mundo externo. La visión recorre el espacio casi con tanta velocidad como el pensamiento, por lo menos en lo que nos dice el criterio de conciencia, aunque la óptica y la realidad física de los fenómenos aseguren cosa diferente. Unidad y armonía son los dos elementos del sentido de la vista en lo que atañe a su eficiencia y su causa final. Si la vista no pudiera diferenciar en las cosas, aún de manera inconsciente y empírica, la substancia del accidente, el sujeto y los cambios que a él corresponden en los distintos planos de la perspectiva, las líneas que definen, abarcan o comprenden el total de los objetos, ¿para qué íbamos a estar dotados de la vista? Si nada hay en el entendimiento que no haya entrado por el sentido según el principio de la Escolástica (*nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*) reconozcamos en la vista magnífica introducción a la inteligencia, prólogo soberano a la facultad de entender y al hecho de la sabiduría, síntesis y anticipación a las armonías que han de venir más tarde en el proceso intelectual. Pues esos prolegómenos y avances con que el sentido de la vista nos facilita la inte-

lección y nos introduce en la comunidad del mundo y de las personas que viven a nuestro lado, son materia muy principal del teatro, tomados en su aspecto de belleza y poesía. El teatro es mirada y es acción, lo cual significa tanto como asegurar que es espacio y es tiempo. Incompleto quedaría el sentido de la vista si en el horizonte de la visión no advirtiéramos cómo los objetos se mueven y cambian de lugar. El movimiento engendra el tiempo y todo movimiento es acción. Vamos a ir atando cabos. El concepto clásico y actual del teatro limita allí la sensación de ver a un fin de belleza, que se refiere tanto a la acción como a la mirada. La primera determina el tiempo; la segunda el espacio. Pero como las bellas artes del tiempo no son de la vista sino del oído, el teatro se produce en la poesía y en la música antes que en la arquitectura, la pintura y la estatuaría, las cuales vienen a ser auxiliares suyas, pero no elementos principales. La poesía, el arte bello de la palabra ha sido, es y será, por concepto metafísico y lógico, la médula, el nervio, la substancia misma del teatro, porque las representaciones dramáticas nos ofrecen una acción, es decir, un movimiento que persigue una perfección en procesos del espíritu. Lo que interesa en el teatro no es la plasticidad y las armonías diversas de formas y colores; no es tampoco una acción cualquiera de uno de los reinos de la naturaleza, o bien de todos ellos a la par; es una serie de actos emanados de la libre voluntad del hombre, con sus efectos inmediatos y mediatos, en la marcha de una sociedad, pueblo, raza, o grupos de hombres, ya con psicología propia, ya con los atributos universales y eternos de la humana condición. En suma, el teatro es un juego de pasiones, de esos principios que nos impulsan a conseguir un determinado objeto y que antes hemos visto clasificados conforme a las normas sabias de

Santo Tomás de Aquino. Adviértase cómo ingleses y franceses en sus respectivas lenguas llaman jugar a la acción de representar obras de teatro. Juego en este sentido vale por movimiento gracioso, por engranaje de armonía entre los distintos actos que conducen a un fin de belleza, de humanidad, de pasión, de placer. Todo juego supone un orden, una disposición racional de partes, una concatenación lógica de medios a fines, pero señala por diferencia al concepto metafísico del orden la gracia, la agilidad, la ligereza de movimientos y actitudes, la facilidad y no el esfuerzo, el deleite en lo que se hace, no el dolor de lo difícil, ni la adaptación trabajosa a lo que se intenta. El teatro se ajusta a la naturaleza humana y por medio de las pasiones, combinándolas en un racional y gracioso, llega al placer de la belleza en el amor del espíritu. Pero el placer de la belleza en el amor del espíritu—y sabemos que no hay placer sin amor—es la meta final, la última razón suficiente de las representaciones teatrales. Antes se requiere pasar por muchos sitios y que la inteligencia conozca, examine, clasifique y coloque las cosas en disposición al fin perseguido. Es menester que cada uno de los bienes que nos solicitan adquiera su verdadero valor. Hay que realizar la suma, pero antes procede conocer los sumandos, numerar las cifras según sean unidades, decenas, etcétera; reducir la variedad a la unidad, el individuo a la especie, la especie al género, sin que pierdan los componentes o sumandos ninguno de sus valores por muchos y muy variados que sean.

Clasificar vale tanto como clarificar. Las clasificaciones ayudan en enorme escala al conocimiento, a que se vean inundados de luz los seres y los objetos varios que dan contenido y naturaleza al mundo. Quizá la función principal de la lógica, la que más contribuye a que aparezcan

las cosas con claridad a nuestra vista, sea la definición. La fase primera de todo proceso cognoscitivo está en definir y concretar. Después, si bien a renglón seguido y de manera inmediata, viene el orden de las cosas en las etapas del conocer y en lo que ahora se llaman los planos de la visión, de la conciencia, de la importancia. No existe ciencia sin clasificación o clarificación. Las taxonomías minerales, botánicas y de zoología son lo más interesante y fundamental de las ciencias naturales. Pero sin equiparar la literatura y el teatro a las disciplinas intelectuales de la experimentación, como han pretendido algunos críticos e historiadores de las letras, sin excluir a Brunetière, ¿cómo no ver la desmesurada importancia de las clasificaciones en las artes de lo bello, en la literatura y en el teatro? Si no existieran en este último las divisiones clásicas que separan la tragedia de la comedia y el sainete del entremés y la égloga, en el sentido de Juan del Enzina, del pasillo moderno, tal y como lo cultivan los Quintero, fuera preciso, antes de reseñar las aportaciones del teatro a la cultura del entendimiento y al buen juicio en la conducta, establecer, al menos con un sistema semejante al de los postulados lógicos, las diferentes especies de teatro, porque no refinan el gusto ni cultivan el alma con la misma eficacia, ni por iguales caminos, una tragedia y una loa, una farsa y una moralidad como las francesas del medioevo. Aceptemos en bloque el género teatro y sean después examinadas por separado las diferentes especies en que la dramática se divide. ¿Cómo corresponde cada una de ellas a la cultivación del espíritu?

III

Se han gastado mares de tinta sobre las tres unidades dramáticas; se ha discutido hasta un extremo inconcebible, por lo exagerado, sobre la unidad del lugar y la unidad de tiempo en la tragedia, la comedia y el drama; se han llevado, a través de la historia de la literatura y por los diversos dramaturgos que en el mundo han sido, todas las opiniones y todos los sistemas que en el particular se han impuesto por modo sucesivo o simultáneo; se han reñido verdaderos combates, ya poniendo por la intangibilidad y el respeto de las unidades, ya despreciándolas por inútiles; se han delimitado en el asunto, con toda exactitud, campos antagónicos, pero siempre se ha dicho que la unidad de acción era uno de los fundamentos del teatro y que no era posible un drama o comedia sin que los acontecimientos principales y los episodios fueran coordinados a un suceso central con razón de fin que diera en toda la obra causa y motivo a cuanto allí acaece. De la unidad de acción nadie ha podido dudar nunca. Aristóteles ha seguido en su *Poética* las mismas normas que en su *Metafísica* y si no cabía en el entendimiento la comprensión de un ser al que faltase unidad, no se amoldaba tampoco a la idea de belleza y de razón en el teatro obra que no fuese una, con determinación de substancia diferenciada, con jerarquía en los sucesos, con orden racional y sucesivo en la serie de actos que componen la pieza. Esta misma palabra pieza, tan usada por los franceses en menesteres dramáticos y que en nuestro idioma no constituye galicismo, como muchos pudieran creer, ¿no indica ya la idea de composición, ensambladura, juego armónico de distintos elementos? Los conceptos de pieza y de juego han de estar presentes de continuo a la inteligencia cuando se trata de teatro. No lo

olvidemos nunca. Que el *leit motiv* no se pierda en todo el relato.

Pero hay más todavía. Los preceptistas—y no cabe preceptiva sin clasicismo—agregan a la unidad la integridad. En la *Metafísica* no tenía necesidad Aristóteles de reforzar los argumentos en esta primera nota transcendental del ente, de lo que existe y puede existir. En la *Poética*, como al fin y al cabo se trata no de seres y cosas de la naturaleza, sino de concepciones humanas, era indispensable fortalecer el concepto de unidad y a las piezas de teatro se les añadió a la condición de una la nota de íntegra. Todo drama o comedia ha de desenvolver una acción íntegra, completa o, como dicen desde antiguo y unánimes los preceptistas, que tenga exposición, nudo y desenlace. Otros elementos necesarios de la obra dramática son la verosimilitud, el interés, los caracteres de los personajes. Pero ninguno de ellos alcanza el puesto de principalísima condición que la unidad y la integridad asumen. Tal importancia corresponde en el teatro a la unidad e integridad de la acción que incluso aquellas obras en que de manera más torpe y procaz quedan burladas, (como sucedía antes de nuestra guerra de liberación en las revistas, a base de desnudos femeninos y de contorsiones y chistes obscenos) ofrecen a lo menos una brizna de la unidad que han destrozado y ya es el viaje a un país de imaginación, ya la serie de aventuras para iniciar a un príncipe joven en los usos y procedimientos corrientes del amor, ya el ambiente que evoca la corrupción de viejas civilizaciones. Y esto en lo que ya no puede calificarse de teatro ni de literatura. ¿Qué será en las producciones honra de un pueblo, o de toda la humanidad, donde se refleja lo más noble y elevado del intelecto y del alma? También al hablar de los personajes o agonistas—recordemos siempre que

drama es acción y que por etimología significa yo hago, yo ejecuto—establecen los retóricos una clasificación. No todos tienen la misma importancia y el mismo interés. Hay el protagonista que es el primero de los personajes que en la obra actúan, hablan y se producen. Viene después el deuteragonista y a su lado las demás gentes que realizan la acción con intervenciones de mayor o menor influjo. Existe, pues, en el teatro una jerarquía, una sucesión lógica de personas y acciones, una correspondencia de medios a fines y de fines secundarios al fin primordial. Se dan allí las cosas—por lo menos en el aspecto permanente, filosófico de la preceptiva—como quiere la lógica y la metodología de las ciencias que se dispongan los conocimientos en orden a la verdad o a las verdades de un sistema determinado. Hay que distinguir en el teatro lo accesorio de lo principal más que en ningún otro capítulo del entendimiento, la actividad y la vida. Se impone al dramaturgo una tarea de selección y valoración de componentes, como acaso no se da en las otras artes liberales, porque, a excepción de las ciencias que exigen rigor lógico en la síntesis, el análisis y luego en la combinación del método inductivo y deductivo y sin salir, claro está, del concepto de permanencia en las normas inmutables del teatro, ¿qué horizonte de la actividad mental requiere, como el de la dramática, escrupulosa clasificación de elementos, orden bien acusado en la jerarquía de los personajes, disposición acertada y meticulosa de pensamientos y de acciones, un lenguaje digno y más elevado y difícil que el corriente de todos los días, la copia exacta de caracteres y la arquitectura que dice unidad a lo varío, sin que por ello pierda ninguno de sus valores y matices cada una de las cosas que en distinto plan y con actividades e intervenciones diferentes dan concierto y unidad íntegra a la producción

teatral? Se tiene, con razón, a la arquitectura por la maestra de las artes. Ya dice su nombre lo elevado y principal de su condición y jerarquía. Pues el teatro es una arquitectura por los muchos materiales y elementos que entran en la composición; por el orden lógico y de armonía que cada uno de ellos debe guardar con respecto a los otros; por la razón que condiciona caracteres y acontecimientos, desde que el drama se inicia o se expone hasta que acaba con el triunfo sobre los obstáculos opuestos a la acción. Una buena pieza de teatro es un problema de álgebra, enunciado, planteado y resuelto, no con signos convencionales y acaso de espaldas a la realidad de las cosas, sino con jirones de carne, gritos de dolor, risas que manifiestan alegría o conciencia de haber comprendido y dominado alguna particularidad del pensamiento o del alma, conflictos espantosos de las pasiones y los deberes, el cuadro sereno de un amor, un rasgo de las costumbres, una dificultad para aguzar el ingenio, el espectáculo de un carácter, las mil incidencias de la vida, en uno u otro sentido presentadas... Una buena producción teatral acusa en su autor un entendimiento sólido y matemático adornado con muchas otras condiciones que no necesita el cultivador de los cálculos integral y diferencial. Porque el dramaturgo o comediógrafo ha de operar con elementos de vida y acción, no con simples relaciones de ideas y así a la solidez de inteligencia ha de juntar flexibilidad de talento, visión exacta de las cosas, facultad de hacerse cargo, poder activo para manejar personajes de carne y hueso, finura de ingenio y análisis, penetración psicológica, maestría al determinar las pasiones y sus consecuencias en un determinado medio social y materialmente ágil, buen gusto, rapidez en la ejecución y aquella manera de intelecto que permite concretar y reducir al diálogo y a la acción

grandes ideas y conceptos elevados de la humanidad; porque al dramaturgo no le está permitido, como al novelista o como al poeta que en la lírica o en la épica ejercita su inspiración, el extenderse en descripciones y análisis prolijos de lo mismo que después ha de tratar.

En el teatro ha de darse la suma, la quinta esencia, la síntesis, la arista que impresiona, el hecho saliente de una pasión o de una lucha entre las inclinaciones y los deberes y ha de notarse en este resumen todo el desarrollo interno de lo que se especifica y se lleva a la contemplación de las masas, sin que escapen al público los motivos y el proceso de cuanto ve y escucha en la escena. No es función del dramaturgo, como lo es del matemático, relacionar, conforme a la lógica, ideas abstráctas y signos fríos de una razón previsoramente separada de cuanto signifique calor de vida e impulso espontáneo de apetitos y anhelos. El dramaturgo opera *in anima vili*. La realidad del mundo y del alma se le impone. Busca la belleza por los caminos de la verdad. No se satisface con el hallazgo de un núcleo de razones propias y exclusivas del entendimiento. El corazón tiene para él, en la objetividad de su obra, más importancia que las ideas. Ha de realizar trabajo de inteligencia con la corriente de los afectos y la aportación social de las costumbres. No se dirige a la mente del público, sino al sentimiento, a la emoción, a la simpatía, que significa en griego sentir de conjunto y que es fundamento y fin importantísimo del teatro. Ténganse además en cuenta las circunstancias de mera literatura; la misma condición dramática que da nombre, substancia y significado a un género de poesía, las reglas por las cuales se amolda el lenguaje, ya en verso, ya en prosa, a ese resumen de afectos, pasiones y episodios que forman la pieza dramática en orden y en jerarquía.

Es, por tanto, la labor del comediógrafo extremadamente difícil porque requiere, cual las piezas fruto de su ingenio, integridad humana, equilibrio entre las facultades, conocimiento profundo de la vida que a su alrededor se desenvuelve, raigambre en el pasado de su raza y de su nación... Cabe en los autores de teatro, es cierto, la espontaneidad de la inspiración y el ojo avizor para el mundo, que muchas veces le dispensan de estudio detenido y, de manera inconsciente, les conducen a fama e incluso a gloria merecidas. Aquí no llega el hombre de ciencia y muchísimo menos el matemático, que se forma y madura en su disciplina a fuerza de estudio y conciencia de la razón. Pero el dramaturgo, en su cualidad de artista se ha inspirado, es decir, se ha metido dentro del alma el espíritu de aquellas ideas, pasiones, personajes o costumbres que ha de reflejar su producción y, como el espíritu es el todo, desde las alturas de la teología hasta lo más sencillo de la humana naturaleza, resulta que se ha producido una obra genial, diríase que por manera infusa, sin que el autor haya advertido la magnitud de su creación.

Corolario de lo que antecede es la buena disposición del teatro para cultivar el entendimiento, refinar el gusto, fortalecer la voluntad y encauzar por buenos caminos las acciones y la conducta en lo que se refiere a la naturaleza general, permanente, abstracta, invariable e idéntica de las representaciones teatrales. En este concepto lato o generalísimo de la dramática, ligado a las comedias como la filosofía de la historia a los sucesos en que toman forma concreta las sociedades y las naciones, el espíritu sale altamente favorecido por el principio de unidad e integridad; por el orden y jerarquía entre los componentes; por la relación lógica de ideas y elementos; por el trabajo acabado de entendimiento que, si no el dramaturgo, analiza el es-

pectador y más todavía el crítico en las producciones de teatro; por el reflejo exacto de la vida que ordena y sutaliza el ingenio; por la solución de la antinomia entre lo vario y lo uno; por la corriente de espíritu y belleza que la obra y su interpretación hacen pasar del escenario a la sala; por la reflexión sobre los impulsos y emociones y la conciencia con que los vemos producirse; por el dominio de la inteligencia y la voluntad en la marcha de los estados psicológicos... Pero hay que pasar todavía del concepto universal a la división en géneros. Existe aquí tan solo un sumando, un factor que si la filosofía y la preceptiva amplia del teatro aprueban sin regateos e inclinan el ánimo a la afirmación en el asunto de las aportaciones de la escena al perfeccionamiento del espíritu, ¿dirán lo mismo cada uno de los géneros, cada una de las literaturas, cada una de las tendencias y cada una de las obras?

IV

La división fundamental de los géneros teatrales es la que separa la tragedia de la comedia. Viene luego la armonía entre una y otra manifestación escénica en lo que se ha llamado tragi-comedia y drama. Pero sería difícil la síntesis de no haber establecido primero la tesis y la antítesis. Tragedia, género para llorar. Comedia, género para reír. Simbolizaban los griegos a la primera con la máscara del llanto. A la comedia con la carátula de la risa. Y, como en la vida se mezcla el placer con el dolor y van juntos sollozos y satisfacciones, se inventó pronto un género en el que coincidieran las líneas esenciales de la tragedia y la comedia; surgió entonces el drama, ya usado en Grecia con la denominación de drama satírico.

Dejando a un lado el origen del teatro y las formas y

caracteres que revistió la tragedia entre los griegos, es necesario recordar aquí que el género se distingue por la lucha de pasiones violentas; el espectáculo de espantosas desgracias; el imperio de la fatalidad o destino; la condición elevada de los personajes que han de ser reyes, caudillos y representantes de razas o de pueblos; la nobleza y solemnidad de la inspiración, lo mismo en la trama principal que en el lenguaje; en suma, el alto coturno, para usar una expresión de indumentaria griega incorporada a las frases corrientes y que todos entienden en su alcance y en sus acepciones.

El fin de la tragedia es despertar en nosotros sentimientos de dolor, compartir en llanto las desdichas de nuestro prójimo, dar por bálsamo a las heridas del semejante las ternuras del propio corazón. Para ello la tragedia ofrece, más que ningún otro género dramático, casos de universalidad en el pueblo que la produce. El destino que pena con crueles expiaciones a la familia de Atreo y castiga en Edipo los crímenes de Layo; la serie de vicisitudes que nos conmueven en la *Orestíada* esquilea; la pasión desbordada e incestuosa de Fedra, que corre por los versos de Eurípides, Séneca y Racine; las angustias de Ifigenia, que nos hacen recordar en el mito de Artemisa o Diana la escena del sacrificio de Isaac en el Génesis; el ciclo todo de la tragedia antigua, con sus luchas interiores, el choque de pasiones terribles y los lamentos de dolor proferidos por magnas heroínas y aguerridos combatientes en batallas de inmortal renombre, eran sentires comunes a todos los griegos y, al tomar en obras de elevada belleza el carácter universal que a tales penas del alma convenía, eran lágrimas para todos los ojos y ayes para todas las gargantas. La tragedia sólo tiene desarrollo natural entre los griegos. En Roma y en las literaturas moder-

nas, a partir del Renacimiento italiano del siglo XV, asume tono erudito, de cultura; no cabe gustarla si antes no se ha leído y estudiado lo que fué el género, desde el carro de Tespis hasta las últimas manifestaciones de lo que hoy llamaríamos el repertorio de Eurípides. Y es que en Grecia el teatro tiene carácter religioso y sus representaciones son liturgia. El *Prometeo encadenado* de Esquilo es copia teatral de un asunto de teología pagana y el mismo autor se envanece de haber enseñado a los atenienses a ser patriotas en otra de sus tragedias: *Los Persas*. Melpómene, musa de la tragedia, que dice en la etimología de su nombre «yo canto», dispone sus acentos para que lloren los que la escuchan, pero el crítico, al analizar estos repliegues e interiores del alma y al encontrarse una vez más con una de esas antinomias tan frecuentes en la vida del pensamiento, se pregunta, ¿cómo puede sacarse del dolor contento? ¿Cómo las lágrimas son atractivo de placer? ¿Cómo es posible compaginar el gusto y el deleite con el espectáculo del sufrimiento? ¿No está el carácter de la tragedia en contradicción con lo que antes se dijo al clasificar y definir las pasiones según la mente del Angélico Doctor Santo Tomás de Aquino? Muchas veces se ha tratado este tema y en más de una ocasión se ha resuelto con sabiduría. Recordemos la frase de San Agustín: «En el teatro pueden causar placer los espectáculos de dolor en cuanto mueven hacia las víctimas la actividad amante y donde hay amor hay siempre placer». También Santo Tomás en la *Suma Teológica* se extiende en consideraciones sobre el particular, notando cómo las cosas engendran sus contrarias por accidente y así el amor al bien es odio al mal y los horrores que atormentan a nuestros hermanos en Dios y en la naturaleza mueven en nosotros un sentimiento de piedad hacia ellos y en la piedad existe de con-

tinuo placer porque es como un grado inferior y un atisbo de la más sublime de las virtudes: la caridad.

Las lágrimas perfeccionan el espíritu cuando las produce el amor a los demás, porque nos hacen salir de nosotros mismos y extender la mirada y la atención a los sufrimientos ajenos. No cabe dar el alma a lo que se desconoce y como la tragedia nos facilita una especie de conocimiento, en el cual no permanece indiferente el sistema afectivo y por tal circunstancia lloramos los males de nuestros semejantes como si a nosotros mismos nos afectaran, el género trágico, que corresponde en la literatura por su elevación y nobleza a la oda en lo lírico y a la epopeya en lo épico, contribuye a la cultivación del espíritu por medios muy eficaces y seguros en los grados superiores de las facultades anímicas.

Entre los dogmas de la religión católica hay uno soberano que es a modo de fundamento teológico en la virtud moral e infusa de la caridad. Me refiero al dogma de la Comunión de los Santos que hace a los fieles un solo cuerpo en los bienes del espíritu. Hay que bajar mucho. De las alturas de la gracia y del horizonte sobrenatural descendamos a la simple ley de naturaleza, pero también aquí se da la comunidad de seres en el que son todos miembros, componentes, porciones, hermanos... El hombre es por naturaleza sociable. Ha nacido para vivir en contacto con su prójimo. Todos los racionales han de auxiliarse mutuamente en la consecución de los fines humanos. No cabe vivir en soledad como Robinsón en su isla. La civilización y la cultura son productos sociales. Han nacido y se han entregado sucesivamente a las generaciones merced al intercambio de ideas, al trabajo común de los individuos, los pueblos y las razas, a una tarea de mutuo auxilio que a todos beneficiaba. Las palabras ley, derecho, or-

den moral y las ciencias, artes y prácticas que en ellos se fundan y que responden a algunos de sus aspectos, divisiones y alcances, acusan siempre sociedad, unidad orgánica racional entre los nacidos. Ciencia de la moral vale tanto en el léxico como ciencia de las costumbres, de manera que el hombre, según la razón le pone en contacto con el mundo externo y reflexiona sobre los propios pensamientos, sentires, impresiones, juicios y actividades, se ve ligado a los demás hombres, sin los cuales no puede vivir y a ellos consagra en recíproca fraternidad sus amores, sus anhelos, sus trabajos, la suma de sus esfuerzos y actitudes. Y surge el ideal colectivo de familia y de patria. Y el sujeto no escatima entonces sacrificio para el bienestar social de sus hermanos y de las generaciones que han de sucederle. Y se llega incluso a dar la sangre y la vida en aras del común deseo. Y el ritmo de espíritu que las ideas nobles y los sentimientos elevados desenvuelven en el alma se comunica de corazón a corazón, de cerebro a cerebro, de labio a labio, de conciencia a conciencia. Y el sentimiento o la idea resuena al unísono en todos los pechos, como en una sinfonía a la que ninguna voz, ningún acento y ningún componente de la orquesta le es ajeno. Y ya es la oración litúrgica, que prescinde por esencia del pronombre *yo*, para decir en todo instante *nosotros*; ya la marcha de los soldados a defender la patria invadida; ya el coro de jóvenes que repite las mismas palabras en el campo del saber y en aprendizaje de ciencias, artes y culturas; ya el conocimiento, expreso y tácito de estrofas, poemas y composiciones que todos saben de memoria, porque todos sienten su encanto y su atractivo; ya la continuidad del espíritu y de los impulsos que han formado las grandezas de una nación y se confunden con ella...

Asume la tragedia carácter nacional. Ya lo tuvo en

Grecia, lugar de su nacimiento y desarrollo y luego no le faltó tampoco ni en Roma ni en Francia, que es donde el género alcanzó, dentro de las literaturas modernas, más brillo y más empuje en una tradición erudita y, asimismo, nacional, por lo que a la cultura respecta.

La tragedia es conciencia de un sentimiento colectivo, realización artística de lo que mueve nuestro pecho en los ideales y aspiraciones del ser nacional, reflejo externo y exacto de una cosa que sentimos y que conduce el alma al amor y la simpatía, aunque no seamos capaces de expresarla con los acentos y perfecciones orales del poeta. Así las tragedias de Esquilo se formaron, como ya dijo su autor inmortal, con migajas del festín de Homero y en Roma las hizo Séneca fieles a los mismos asuntos; y nutrieron el haber dramático de Shakespeare, con pedazos vivos de la historia de Inglaterra; y, al contribuir en Francia a las glorias del siglo XVII con Corneille, Racine y la cohorte de sus imitadores y discípulos (tan numerosa como hoy olvidada), convirtiéronse las tragedias en portavoces de la cultura antigua, dentro de una tradición excelsa de humanismo, orden, método y compostura racional, conforme a un género de belleza oratoria de los más perfectos y elevados que el entendimiento concibe. Los prólogos a las tragedias de Racine, los exámenes críticos que siguen a las de Corneille, son lecciones de historia y de preceptiva literaria que completan los consejos de Horacio y Boileau. No se trata ya en este punto de corrientes nacionales de espíritu, ni de emociones que una religión ya muerta no puede despertar. La tragedia toma carácter público en la Francia de Luis XIV y continúa después hasta el siglo XVIII como tradición genuína del gusto, del espíritu, de la mente, de las formas artísticas del teatro y de los moldes franceses, no porque los asun-

tos desarrollados sean expresión de la sangre gala, o imágenes vivas de un anhelo racial, sino porque responden a un tono de cultura muy en armonía con el aspecto y la savia de aquella civilización. Los Cides, los Horacios, las Fedras, las Hermionas, los Mitridates y los Bayacetos, encarnan la nobleza, la majestad, el estilo solemne que pone moldes y líneas al siglo de Luis XIV, con la unidad de la realeza, el poder del Imperio y la emoción exacta y bien marcada de jerarquía. Las batallas de Alejandro, del pintor Lebrun, las esculturas clásicas depositadas en el lienzo por los pinceles de Nicolás Poussin; los sermones de Bossuet, donde se combina la austeridad con el más amplio modo de oratoria clásica; las prerrogativas del rey sobre los extinguidos poderes de los nobles; el aspecto de solidez, en una ponderación grandiosa, índice de soberanía y mandato en lo político, en lo militar, en artes y letras, en ciencias y administración, ¿qué mejor símbolo podrían tener en el teatro? ¿No significa ya de por sí la tragedia alcornica en los personajes, unidad e integridad, grandeza e interés en las acciones, equilibrio en los episodios, circunspección y mesura en muy altos grados y en expresiones augustas? ¿No es el género portador del alma de Grecia, que informa a la sazón la arquitectura y los saberes? El clasicismo francés, formado en el pensamiento y las obras de Descartes, Chapelain y el Señor de Balzac, clasicismo todo él imponente y severo hasta que se desnaturaliza con el estilo Regencia y las comodidades de Luis XV, era natural que tomase la tragedia como símbolo y comunicación de su alma. El género confirma la separación entre las palabras nobles y los vocablos plebeyos, para no admitir sino las primeras; insiste, por orden de jerarquía, en la diferencia de clase y, con la autoridad del Estagirita y del Venusino, sólo da cabida en sus escenas y en

sus alejandrinos a reyes y magnates, al dolor que ennoblece la categoría social. Recuérdese la carta famosa de la marquesa de Sévigné sobre los aldeanos de Bretaña. Aquella dureza para con los humildes, ¿no será el signo determinante de un período de historia que en ciertos aspectos ha convertido la majestad en altivez? ¿No se abrirá la espita de la compasión en un género literario y erudito y se irán a Jimena, Andrómaca, Medea y Paulina los tesoros del corazón amante que al prójimo de carne y hueso correspondían? No cabe pensar tal despropósito en el siglo de San Vicente de Paul, ni es prudente acumular sobre una sociedad entre 1648 y 1715 un distintivo de carácter que no llega a todos y que sólo se emplea como rasgo de un concepto general.

Dos clases hay de tragedia en el camino de la cultura intelectual y de las normas para la conducta: el de la corriente sanguínea que hace un organismo vital de todo un pueblo y lo continúa en la admiración de las generaciones, como el latido gigante de una inteligencia y de un corazón, y aquel otro del humanismo, que sin descuidar la fuerza de los caracteres, lo terrible del conflicto dramático y las condiciones de lo patético, domina, no obstante, a un público determinado poniendo en juego la tradición erudita, llevando cuenta de la cultura de los espectadores, buscando los afectos y la simpatía por el cerebro y el saber. Y es la historia y no la simple preceptiva la que nos hace distinguir estas dos clases de tragedias. En el primer grupo están las de Grecia, las de Shakespeare, las escasas que aquí compusieron los dramaturgos del siglo de oro: *La Estrella de Sevilla*, de Lope; *Antioco y Seleuco*, de Moreto; *Casarse por vengarse*, de Rojas; *El mayor monstruo los celos*, de Calderón...

Toda la historia de la tragedia de Francia se refiere a

piezas del segundo grupo en el que han de entrar asimismo, con algunas reservas, la *Raquel* de García de la Huerta, el *Edipo* de Martínez de la Rosa y las obras de Alfieri, porque en nada se opone esta circunstancia a la calificación de *misogallo*. Por ambos caminos se eleva el ánimo a la admiración y comprensión de grandezas espirituales, que, por fuerza, nos arrastan hacia horizontes sublimes y nos perfeccionan en el contacto de las nobles acciones y de las desgracias que atestiguan cómo el alma inmortal triunfa y se sobrepone a las penas de este mundo, por muy espantosas y continuadas que aparezcan a la consideración de los pueblos y las sociedades, por muy poderoso e inevitable que se ofrezca el imperio del destino, el hado, la *moira*, el *ananké*.

Si a las sublimidades del alma se llega lo mismo por el camino de los sentidos raciales y de nación que por la marcha ascendente de la inteligencia, la instrucción, el gusto de lo bello y la cultura, ¿qué motivo nos hará despreciar las tragedias eruditas y admitir sólo las litúrgicas, aunque estemos a distancia del sentimiento colectivo, de la conciencia religiosa y de las fábulas poéticas que en la Grecia antigua les dieron origen? Tiene el clasicismo griego y latino la virtud de penetrar en el ser humano hasta lo más íntimo del corazón, los sentidos y el entendimiento, para iluminarnos con luz del cielo y templar las facultades del alma, y aún del cuerpo, en divinos fervores. Fuera del campo religioso, apartada la ley de gracia que está presente en cualquiera de las relaciones con el Dios que se ofrece en sacrificio para nuestro rescate, exceptuada—y es mucho exceptuar—toda la vida sobrenatural del alma, desde que se inicia en estas regiones el bautismo, se fortalece con los demás Sacramentos y se dirige a su fin postrero mediante prácticas devotas, reducidas las posibili-

dades del alma a la simple ley de naturaleza y a la razón única de humanidad, no existe en el mundo ventura semejante, ni tan alta, ni tan excelsa y de tal intensidad, ni tan sublime, como aquella que nos produce la unión con el espíritu clásico de Grecia y Roma, ya en sus fuentes y en sus orígenes, ya en las diferentes manifestaciones de una tradición que se perpetúa de siglo a siglo y de pueblo a pueblo, mediante el estudio y las disciplinas que al intelecto dan robustez, vigor, fortaleza, alcance y maravilloso empuje para la creación de obras inmortales. El más alto placer de la inteligencia, la imaginación, el sentido y las facultades y potencias del alma, se encuentra en la lectura de los clásicos, en la comunión de su pensamiento, sus palabras, sus expresiones, sus maneras de hablar, de sentir y de producirse ante los sucesos y vicisitudes de la historia y de la existencia normal. Se ensancha entonces el corazón y el cerebro hacia lo que hay de más íntimo y substancial en la especie humana y salimos de la prueba más perfectos, más sabios, más instruídos, más ricos en potencialidad anímica y vital, más serenos, en el equilibrio de las cosas y del interior de nuestro ser con la euforia y *sophrosyne* que estimaban los griegos por virtud suprema. El don de lágrimas que nos hace más buenos, en cuanto significa comunicación con las cosas apetecibles del mundo, expansión hacia fuera de la persona o del yo, comprensión y simpatía de la obra creada y reflejo que en el interior sentimos de las grandezas y perfecciones del mundo y de los más insignes de nuestros semejantes; el don de lágrimas es regalo de la tragedia, no sólo en las virtudes de piedad y compasión, aspectos de la hermandad entre los hombres, sino también en el sentimiento de admiración, deleite y enseñanza que produce lo equilibrado, lo perfecto, la combinación de la variedad con la unidad, la

armonía de componentes dispares, el orden, la medida, el movimiento de concordancia, la sucesión de tonos y semitonos en la justa medida, el lenguaje siempre bello, ya ronco, áspero y sin lima, como el de Esquilo; ya lleno de emoción poética, como el de Sócrates; ya con tendencias de modernidad, al modo de Eurípides (tan zaherido por Aristófanes); ya liberal en extremo, a la manera de Séneca, que se burla de la métrica latina y usa cuando le place molosos por espondeos y espondeos por coreos; ya con la circunspección y austeridad en los alejandrinos pareados de Corneille y Racine que no admiten encabalgamientos o *enjambements* y guardan, en forma, definida y ponderada, sales y sentencias del saber antiguo y expresiones de patetismo, elocuencia y humanidad que nos enamoran y conmueven, sin perder un instante las fragancias del género en la literatura y el arte teatral.

Y ¿qué decir del coloso de la tragedia en una de las centurias posteriores al Renacimiento italiano del siglo XV? He nombrado a Inglaterra y he nombrado a Shakespeare. El autor de *Hamlet* cultiva la tragedia litúrgica, no la erudita. Por eso no pudo ser comprendido ni gustado en la Francia del siglo XVIII y Ducis se atrevió a modificar con toda libertad sus producciones, según el modo y los gustos clásicos que dominaban a la sazón a los autores, al público, a la sociedad entera. Por las piezas teatrales de Shakespeare desfila la historia de Inglaterra. El genio del hombre de Stratford-on-Avon se nutre de savia nacional. La musa Clio, hermana de Melpómene, ayuda aquí en buenos oficios a la diosa de la tragedia y la máscara que llora gana todavía mayor dignidad. Tragedia, historia, oda, epopeya, oratoria en el estilo de Demóstenes y Cicerón, y siguiendo las normas de nuestro compatriota Quintilia-



no, vienen a converger en un punto de emoción y de belleza.

Era el sistema de los antiguos griegos. De aquí la grandeza de Shakespeare en lo que he llamado tragedia litúrgica, es decir, de función pública, que no otra cosa significa en la lengua de Homero y Teócrito lo que hoy sólo tiene perfecta aplicación y sentido exacto en una de las ciencias religiosas más importantes y atrayentes.

Representar una tragedia vale tanto como recitar una oda o bien repetir un discurso de Esquines, Demóstenes, Isócrates, Hipérides o el autor latino de las *Catilinarias*, cuando no es entregarse a las armonías del verbo y pensamiento que materialmente nos emborrachan o, por mejor decir, nos hacen gozar de inefables dulzuras y deliquios, ya en las cuarenta y ocho rapsodias homéricas, ya en los doce Libros virgilianos. Es aquí donde se aprende a declamar notando el valor y la colocación respectiva de onomatopeyas, aliteraciones, metáforas, elipsis, prosopopeyas, paradojas, reticencias y explanaciones. Es aquí donde se advierte la falta de preparación humanística, terrible desgracia acarreada por una pseudo-civilización materialista, porque es difícil gustar el encanto de estas obras (aunque estén traducidas o existan producciones semejantes y de mérito análogo en lengua que todos conocen) sin haberse penetrado de lo que son sílabas largas y breves, de cómo se forman con ellas los pies de dos, tres y cuatro sílabas y cuál es el oficio de la versificación en la entraña íntima de cada tragedia. El verso clásico—y en este punto los franceses del siglo de Luis XIV adoptaron normas y ejemplos de sabiduría—contiene en líneas de belleza y buen gusto el desbordamiento del alma en la lucha espantosa de las pasiones y en la conmoción terrible de sucesos que ponen pavor en el ánimo y frío en la médula. No

fueron tan cuidadosos los románticos en esta doma saludable de los impulsos, que, cual potro salvaje, se lanzan, sin freno, a la región de lo desconocido. Así el huracán desatado con que termina el Duque de Rivas su *Don Alvaro* contrasta notablemente con los soberbios exámetros que coloca Séneca en los labios de Jason al acabar el acto quinto de su *Medea* y con ellos la obra:

Per alta vade spatia sublimi aethere:
Testare nullos esse, qua veheris, deos.

He aquí, como en todo el acervo de la tragedia antigua, suena la música deliciosa de las palabras, llenas de substancia y de espíritu, que los griegos incorporaron a las radicales y desidencias indo-europeas y luego supieron legar a los decires que de su lengua toman nacimiento o con sus hechizos tienen relación.

Abundan las buenas tragedias en frases lapidarias donde se resume un estado de ánimo, un lamento, un ¡ay! de dolor, un símbolo de lo que más pueda afectar a la entraña de nuestra condición de hombres en cualesquiera de sus visicitudes, facetas o sueños de grandeza y expansión inmaterial. No existe anhelo del corazón, de la mente y de la fantasía que no tenga imagen adecuada y sublime en una u otra de las tragedias clásicas. En Esquilo, Sófocles y Eurípides pudiera seguirse paso a paso, con ejemplos de claridad meridiana que al tiempo de iluminar se apoderaron fuertemente del ánimo—*manet alta mente repostum*—todo el tratado de las pasiones y cualquier estudio de psicología moderna por muy intrincado, profundo, completo y sutil que lo juzguemos. De escasa contextura es la tragedia que no destile de sus elementos un mundo de saberes y sobre la cual no pueda fundarse una de las disciplinas intelectuales que al alma se refieren, ya en sí misma, ya en sus rela-

ciones con los semejantes y la naturaleza, ya en su participación con el ser colectivo racial y nacional.

La tragedia considerada en su aspecto general y en abstracto cultiva nuestro espíritu por la emoción y el deleite, en cuanto viene a constituir en su entraña y en sus componentes un retrato de la propia persona. La variedad inmensa de las cosas en la identidad del sujeto es una característica esencial de nuestra condición de racionales. Recuérdense las páginas que al tema dedica Balmes y cómo, de todos aquellos argumentos, razones y frases de alta sabiduría, sacamos un deleite y satisfacción que halaga lo mismo a la inteligencia que a la afectividad. Es la conciencia de cómo los deseos naturales y legítimos del ser se ven confirmados por la razón y las disciplinas científicas que les tienen por objeto y asunto. ¡La unidad en la variedad! Esa es la íntima y suprema razón del mundo, de nuestro fuero íntimo, de todo lo que nos afecta por caminos seguros y directos. La tragedia es imagen del ser, en cuanto combina lo vario y lo uno. Ya dijo Aristóteles que no existe ciencia sino de lo general y ciencia es conocimiento y conocimiento es comprensión y comprensión es dominio y dominio es placer.

El género teatral de la tragedia llena todas estas condiciones. Nos saca de nosotros mismos para compartir los dolores de quienes en el dolor fundan su grandeza. Nos glorifica con el don de lágrimas en que pone Heráclito todo el interés de su filosofía. Enriquece con nuevos aspectos, ideas, fases de la voluntad y matices diversos de la *psiquis*, la infinita variedad del mundo y del alma. Identifica nuestra persona a los héroes que en la obra ganan inmortalidad, de manera que si nosotros tenemos parte de su espíritu, tienen ellos a su vez parte del nuestro. Nos conduce a los horizontes supremos de la belleza, por lo que hay

en la historia de más eficaz y dinámico. Nos hace ver y sentir muchas de las cosas que hay en el cielo y en la tierra y que escapan a la filosofía, como dice Shakespeare. Aumenta la riqueza del espíritu en cantidad y en emoción. Dilata el alma a regiones que vienen a ser su patria verdadera, según las doctrinas platónicas. Asimila en un todo la esencia de los seres y los objetos exteriores, para que gocemos de su realidad ontológica, llevándoles en armónica reciprocidad las noblezas de la persona y del individuo. Suelta la más importante de las antinomias, en síntesis que es regalo de la inteligencia, y, así, juntando lo vario y lo uno y reduciendo la inmensidad de elementos que concurren a nuestra vida interior y a nuestra vida del mundo en la unidad, integridad e identificación del sujeto, la tragedia consigue todavía en nosotros el sentimiento de la naturaleza humana que Dios formó a su semejanza y a su imagen y completa en el arte y en la literatura los capítulos de la metafísica balmesiana sobre la identidad del ser que piensa, siente, quiere y conoce. Por la grandeza de su concepción y las condiciones que la preceptiva exige a la tragedia, es natural que el género nos perfeccione y nos cultive por muy alto modo.

V

Los géneros principales del teatro, son la tragedia y la comedia. El drama o combinación de ambos elementos tiene más carácter histórico y de circunstancia que líneas definidoras y naturaleza substancial. Se da en Grecia en lo que se llamaron dramas satíricos y luego aparece en el romanticismo, muy elogiado por Víctor Hugo en una página más de poeta que de pensador, pero que influyó sin duda en la tesis de Augusto Comte sobre las tres edades

de la sociedad humana: teológica, metafísica y positiva.

El drama, a mi humilde juicio, no tiene naturaleza propia ni tiene concepto abstracto fuera de las determinaciones temporales y de lugar. La tragedia aporta elementos de mucha consideración a la cultura del espíritu, más que por las lágrimas, con ser precioso este don, por los medios de inteligencia que armonizan la variedad y la unidad y hacen brotar de lo concreto lo general y lo abstracto. Porque el entendimiento se depura, se tonifica y adquiere fuerza y carácter con los grados de abstracción que le llevan sucesivamente a las ciencias naturales, a las matemáticas, y a la metafísica y filosofía, se comprende que ha de ser para las facultades intelectivas muy beneficioso un género de arte y de teatro que sin suprimir ni alterar las bellezas y atractivos de lo concreto y de las cosas en sí, lo junta todo, sin embargo, en una realidad artística, que ha de ser una y ha de estar íntegra, como la ciencia y como las formas de conocimiento que responden en la unidad a la unidad de esencia del sujeto, en medio de las mudanzas, facultades, potencias, atributos y accidentes que a una misma persona o cosa dicen relación.

¿Ocurrirán iguales conclusiones tratándose de la comedia? De Heráclito que lloraba venimos a Demócrito que reía. Al perderse la majestad de las lágrimas y la nobleza del dolor, ¿no se habrá secado en cierto modo la fuente de que fluía el caudal de perfecciones por la tragedia incorporadas al espíritu? ¿No hay en la risa una especie de lo que llaman ahora frivolidad, incompatible con las ideas, los sentimientos y los procederes de elevación espiritual y mental? La máscara que ríe de Talía, ¿no es inferior a la carátula que llora de Melpómene? ¿En qué lugar se ponen con el elogio de la comedia los conocidos versos:

El rostro que nos dió naturaleza
Nuestro destino avisa:
En la aflicción vestido de belleza
Y disforme en la risa?

Aunque en la superficie de las cosas y en un examen ligero aparezca el fenómeno de la risa como algo inferior a los estados y funciones importantes de la existencia; aunque el mal gusto romántico de la aflicción, la melancolía y el prurito de dar las quejas al aire como los trinos de un ruiseñor, hayan desvirtuado un poco, a la vista del vulgo ilustrado, la importancia y nobleza del reír, es lo cierto que la risa, con sus causas, determinaciones y alcances, constituye en nosotros una función tan noble como el llanto. Dentro de la psicología experimental y racional se dedica mayor espacio a las manifestaciones de alegría que a los estados de tristeza y dolor. Hay en lo cómico, en lo ridículo, en la serie bien cumplida de secciones, apartados y capítulos que de la risa tratan o con ella se relacionan, más o menos directamente, una abundancia de observaciones, una riqueza de objetos científicos y una variedad de puntos de vista para el examen que no se dan en las afecciones deprimentes y en la simpatía de la desventura. La risa tiene mayor consistencia y amplitud que el llanto en los dominios de la experimentación científica. El tema se ofrece más rico en motivos, tonos, planos e intensidades. La racionalidad que es la perfección suprema de los hombres se estudia, se analiza y se aprecia con mejores métodos y ejemplos en la risa que en el otro fenómeno que se le presenta contrario o en antítesis. Además, dentro del modo natural y del sentido recto, la risa corresponde al placer, es decir, a la pasión o emoción de mayor importancia y de carácter más fundamental y per-

manente para la vida afectiva. Por naturaleza buscan todos los seres la felicidad y como el placer es la conciencia de haber alcanzado un bien apetecible y apetecido y la risa, en cualesquiera de sus grados y matices, es la manifestación exterior de aquel estado satisfactorio en que se halla el ánimo después de conseguir lo que anhelaba, se comprende que las determinaciones de la alegría y el contento vengan a identificarse con el ser en muy crecido número de aspectos, movimientos, órdenes, campos, ambientes, motivos, facetas y relaciones. Es el mundo del llanto y del dolor muy pequeño y uniforme, si se le compara con el de la risa, en el que se aunan y confluyen la emoción o pasión de más fuerza y fundamento que se da en nuestra vida; la inteligencia en muchos de sus poderes y de sus funciones; el estado de euforia o contento de haber nacido, porque nos parece bueno cuanto en el exterior nos rodea; la escala de valores intelectuales y afectivos; las divisiones de la ciencia que en el alma y en las operaciones del ser tienen su objeto; los capítulos más curiosos e interesantes de la psicología; las bases y la médula de la lógica; lo más esencial y fecundo de cuanto en el hombre se produce dentro de las vías racionales y aún fuera de ellas.

La risa puede dar origen a todo un tratado de filosofía, lleva en sí toda la noción y toda la inmensidad del inconsciente y nace siempre de un juicio, del *risum teneatis* de Horacio, esto es, de comparar nociones que se ofrecen en desarmonía y desproporción, porque entonces el entendimiento divorcia el predicado del sujeto. Estudian los psicólogos en la risa grados, fenómenos, componentes externos e internos, clases u horizontes en cierto modo contrarios, ya sea la risa normal y de personas que tienen la mente sana, ya se produzca en enfermos, alienados o sim-

plemente anormales de los que son objeto de investigaciones psiquiátricas.

La historia de las opiniones que se han formado acerca del fenómeno de la risa es la misma historia de la filosofía. Habría que examinar las doctrinas sobre el particular de Aristóteles, Santo Tomás, Luis Vives, el eximio Suárez, la falange total de filósofos que son cabeza de escuela y han influido en las corrientes generales del pensamiento humano.

Entre los autores que de manera especial se han ocupado de la risa y han contribuido a extender su alcance y a fijar sus líneas en todos los aspectos a que el fenómeno responde son los principales: Kant con su *Discusión sobre las bellas artes y el gusto*; Hobbes en el capítulo VI de su *Leviathan*; Spencer en su *Physiology of Laughter*; Bain en algunas páginas de su libro *Emociones y voluntad*; Dumont en sus *Causas de la risa*; Melinand con su estudio *Pourquoi rit-on?*; Dugas en su *Psicología de la risa*; Sully en el *Ensayo sobre la risa* y Bergson en el conocido y notable volumen *La risa*. Pero hay todavía un libro moderno que a mi parecer se lleva la palma en este género de estudios porque sabe unir la claridad con la hondura de pensamientos y porque en él lo compendioso no estorba a lo íntegro y completo. Me refiero al volumen de Talhouët *La risa y el origen de las ideas*. El autor ve en la risa no solamente una reacción orgánica sino una propiedad del espíritu que, ya se opone al propio avance, ya se adelanta con paso decidido y rápido por la vía de un progreso natural a su condición. Reímos por la incapacidad de comprender y por una alegría dimanada de la plenitud del espíritu. En su aspecto de pesadez, risa de pómulos y no de labios, el fenómeno acusa oposición al espíritu y esta resistencia a la marcha progresiva, el estancamiento en los prejuicios, es burla de cuanto apa-

rece como contrario al orden establecido. La risa en el sentido opuesto significa clarividencia, agudeza para salvar las contradicciones o antinomias en que el espíritu desarrolla sus actividades, renueva sus métodos y toma posesión de sí mismo. En su origen y tratándose de un ser en vías de formación la risa indica el combate contra la idea nueva que se juzga extraña y fastidiosa. Cuando el espíritu conoce los deberes que le incumben en el desarrollo de la inteligencia y el aumento de verdades que deben llegar hasta él en la instrucción perfecta, la risa puede ser el presagio de la cólera que suscitan las dificultades o el desdén que finge despreciarlas no pudiéndolas destruir. Talhouët reconoce tres actitudes del espíritu en los estados que relacionan la risa con los orígenes de las ideas; la actitud de obstinación, mediante la cual el espíritu se resiste a admitir nuevas ideas y nuevos conocimientos y ríe por efecto de incapacidad; la aptitud de lo que él llama libertinaje intelectual, que, en resumen, es un caso de escepticismo, diletantismo y eutrapelia, porque el sujeto se burla de las ideas y la satisfacción de la risa procede de no someterse a la tortura de estudiar y aprender; por último, Talhouët admite la aptitud del que marcha de sensación a sensación, de concepto a concepto, de capítulo a capítulo dentro de un método y un plan de ciencia y en él la risa es contento del triunfo, alegría de haber dominado lo que al principio se le mostraba dificultoso.

Podría fundarse en el libro de Talhouët toda una preceptiva de la comedia y unas normas que dieran plena eficacia a la función de la crítica al ir estudiando y juzgando cada una de las producciones que dan vida y contenido a las diversas literaturas dramáticas. Hay comedias que suponen incapacidad de comprender; otras que suponen juegos de ideas sin que se tomen para nada en cuan-

to la noción de verdad y la noción de conocimiento y existen también ejemplos de esta nobilísima especie dramática que representan el dominio del espíritu sobre sus funciones, potencias y facultades y que en tal sentido vienen a significar la conciencia de superioridad, aquella alegría e íntimo deleite por los cuales nos vemos más inteligentes, sagaces y avisados que el resto de quienes a nuestro lado viven, piensan y actúan.

Aquí está el fundamento y la razón suficiente de la comedia y del fenómeno de la risa en el que la comedia tiene origen y determinación. La risa procede en esta última fase de un concepto de superioridad mental. Bajando en la escala del arte y en los grados de intelectualidad hasta la grosería en el sentir y la ausencia de lástima nos asaltan la imaginación, en procesos de la memoria, esas figuras de tonto de circo, de bufones de corte, de tipos teatrales que tienen por característica una deformación del cuerpo, del alma o de ambos componentes humanos a la vez. Reimos de ellos porque nos consideramos superiores a su manifiesta incapacidad de entendimiento y advertimos las relaciones de las cosas, el principio de casualidad, el orden de antecedente a consiguiente, la razón de las acciones, que a ellos en su desdicha se les escapa. Pues en el arte la comedia es esto mismo, elevados el autor y los espectadores a un horizonte o plano superior de la inteligencia y el conocimiento. Acaso el símbolo más claro de la comedia, el que con mejores líneas define su alcance, se encuentre en el tipo del gracioso español. No se trata ya del loco, bufón o *clown*—como llama Shakespeare a los sepultureros de su *Hamlet*—sino de un ser despierto, de inteligencia viva, ingenio agudo, comprensión clara, juicio exacto, noción verdadera de lo que son y de lo que fingen ser los demás tipos de la pieza, las situaciones, los

amores, las intrigas, los procedimientos de burla, el camino y los recursos de que se valen los personajes para triunfar en el juego de sus pasiones buenas o malas. El gracioso comprende, juzga y expresa sus pareceres en dichos ingeniosos, modelo muchas veces de burla y de *do-naire* en la emisión del pensamiento, pero el gracioso no atempera jamás las dotes de inteligencia y las buenas luces naturales de que se halla provisto a una forma de lógica y de ciencia, a un método que vaya de lo conocido a lo desconocido. La superioridad que en tales casos produce la risa no es consciente como habría de serlo en las investigaciones de carácter doctrinal. Hay en este punto un conocimiento directo y bien dirigido de cuanto el gracioso percibe y se encuentra en aptitud de juzgar con buen tino. Por ello el gracioso no es nunca pedante. Diríase que la verdad de las cosas, objetiva y exterior, le domina y se expresa en sus labios sin que él tenga conciencia de sus actividades de entendimiento y *sindéresis* y sin que la introspección o conocimiento reflejo ayude a definir y afianzar el conocimiento directo. Quizá la observación se muestre exagerada. El gracioso no es en todo un inconsciente. La risa supone conciencia de la propia superioridad. Lo que ocurre es que esta forma de conciencia se da en la voluntad y el sentimiento y no en las facultades discursivas. Es algo así como una conciencia dormida, término que no equivale ni con mucho al inconsciente, porque no es lo mismo estar durmiendo que no existir en absoluto. El gracioso es encarnación del buen sentido y del pueblo—*vox populi, vox Dei*—y sus palabras, observaciones, imágenes, anécdotas, cuentecillos y salidas de tono, son fiel reflejo de los sentimientos populares, de lo que todos imaginan, aunque no sepan decirlo con las mismas frases e idéntica fuerza en el pensamiento y en su manifestación.

hablada. La gracia del gracioso—no hay aquí redundancia ni solecismo, aunque lo parezca—supone sagacidad de entender, agilidad en el juicio, penetración en los procesos recónditos de las acciones humanas, ligamen del mundo intelectual con el orden propio del querer y el realizar. El chiste del gracioso es una síntesis de los estados que en el hombre se suceden cuando pone en juego sus pasiones y persigue un bien que apetece, ya errado, ya en posesión de la verdad, haya entrado o no la verdad en el horizonte luminoso de la conciencia.

Toda la finalidad social del género cómico, toda la razón de ser de la comedia en su aspecto de sátira, que castiga riendo las costumbres, se encierra en este modo de comprender, de decir y de juzgar que los clásicos españoles llevaron nada menos que a la creación de un tipo: el gracioso. Pero es de notar que el gracioso y en la índole propia de la comedia, expresión de arte y de literatura fundada en la risa y a la risa dirigida como a su fin esencial, se ofrecen todos los grados del reír que agrupa Talhouët en las tres actitudes del espíritu ante lo desconocido, porque ni la comedia es un tratado científico ni de lógica, ni el gracioso es el sabio, ni el discurso sobre los accidentes diversos de la vida es un avance metódico hacia formas de conocimiento superiores desde prolegómenos que son ya conocidos y familiares. La comedia es vida no ciencia, pero como la ciencia se da para la vida y vivir en la plenitud de la conciencia y del ser significa el haber analizado todos y cada uno de los elementos que componen la unidad del pensamiento y de la acción, resultará que en la comedia han de reflejarse la instrucción, la ciencia, el saber y la cultura que hay latente en cada uno de los actos de la vida. Podrá la risa originarse en la incapacidad de comprender. Cabe que las piezas de teatro sean

rebajadas hasta el grado de puro instinto que supone el reír de los locos, los imbéciles y los deformes. Es legítimo buscar la risa de los espectadores en juegos de ideas que sustituyen el dolor y el trabajo de investigar y de conocer, pero lo mismo un caso que el otro supone una serie de verdades, imán del entendimiento que piden sistematización y ciencia y que de no existir no hubieran producido, por accidente y a contrapelo, aquella risa, aquellas comedias y aquellas situaciones que se creyeron a propósito para ser llevadas al teatro. En toda idea, en todo movimiento del alma, en toda inclinación a un bien apetecido, existe, ya desconocida, ya examinada más o menos detenidamente por la razón, una verdad con domicilio propio en alguna disciplina de la inteligencia. La risa es en los hombres el signo de la racionalidad. En la escala zoológica no se da ejemplo ninguno de un animal que ría. Los grados de su instinto, de su virtud estimativa, de una inteligencia embrionaria, no alcanzan el fenómeno del reír, ni siquiera en sus manifestaciones puramente fisiológicas. La risa presume ideas y la función del juicio, por muy primitiva, inconsciente, grosera y equivocada que resulte la comparación de nociones. La comedia, como género teatral fundado en la risa, afecta a un público inteligente y ayuda a los espectadores a ver y observar en la vida los caracteres diferentes de las personas, las costumbres sociales y los acontecimientos del vivir cotidiano que, ya se ajustan, ya son contrarios a la naturaleza de las cosas y a la razón de causa final.

La comedia supone además un refinamiento en la facultad de entender, porque la sátira de las costumbres, la burla de aquellos dichos y sucesos antagónicos a la marcha normal y racional de las cosas, no se produce en forma vulgar y en sentido recto, a modo de reacción violen-

ta, cual si rechazáramos un pensamiento agresivo y en pugna con lo íntimo de nuestros afectos y convicciones: muy por el contrario la comedia reviste la sátira y el juicio adverso del autor sobre ideas, sentimientos y costumbres rechazados por la razón y el buen sentido, con un aparato de poesía y de arte y unas imágenes de expresión que se imponen, tanto por el fondo y la verdad que entrañan como por el ingenio, la belleza y el rodeo del sentido figurado que les da valor, alcance y dinamismo. El autor de comedias ha cumplido siempre su función social oponiéndose, sin que los tiranos pudieran advertirlo, porque el dardo iba envuelto en flores y en adornos, ora a leyes injustas, ora a caprichos del que manda no ajustados al bien general y sí al propio interés egoísta y bastardo, ora a los mismos vicios e ignorancias del pueblo, ora a vacilaciones de la voluntad en el ejercicio del deber y a caídas del entendimiento en lo que ha de vigilar y dirigir. A tal extremo de evidencia llega esta verdad que no cabe estudiar la historia de Atenas sin examinar despacio la labor dramática de Aristófanes y no ha de ser olvidado, para testimonio del respeto y libertad que siempre tuvo el palmetazo moral desde la escena, el ejemplo del cómico Dafus que insultó a Nerón ejerciendo funciones de intérprete en una obra de teatro y sólo obtuvo como castigo el que le desterraran de Italia. Séneca y Lucano no gozaron de la misma fortuna. Las imágenes, tropos y figuras de pensamiento y dicción con que se ofrece en una comedia una verdad determinada halagan la fantasía, mejoran el gusto, ponen agilidad y agudeza en la función de discutir, refinan a la persona, recrean el ánimo, hacen al sujeto más apto, para cuantas acciones correspondan a su vida, a su profesión, al tono de su ser como individuo y como miembro de una familia y grupo social. Si el teatro

podría ser escuela de costumbres; si de la escena se desprendiese alguna lección de las bien reputadas en pedagogía; si las composiciones dramáticas estuvieran aquí y allá en condiciones de sustituir en alguno que otro aspecto a la enseñanza científica y a la instrucción pública; si en una o varias facetas—no de las principales en la obra de la educación—supliera el teatro a los rudimentos primarios del Instituto y la Universidad, sería en el género de la comedia donde la pretendida escuela de costumbres diera sus frutos más óptimos y abundantes. Porque en la comedia no juegan las pasiones tanto como en la tragedia. La misión que allí atañe a los afectos, a la vida sensible, a la violencia de los impulsos y a la fatalidad que se impone a los personajes y conduce de un extremo a otro, en la unidad más o menos dilatada de tiempo, el desarrollo de la acción, se convierte aquí en serenidad, ponderación, motivos templados de pensar y de hacer. En suma, que la inteligencia y el juicio vienen a plano más visible y más cerca de nosotros que la voluntad y los impedimentos o pasiones que a veces la ciegan para que se despeñe el sujeto en abismos contrarios a su fin racional. Una manifestación, sea literaria, sea de arte, que reconoce y sigue por tradición la primacía del intelecto sobre la voluntad y las otras potencias del alma humana, aprovechará más a la cultivación del espíritu que las demás especies de literatura, regidas, ya por la imaginación, la cual al fin y al cabo no pasa de ser uno de los cuatro sentidos internos; ya por una de las pasiones; ya por efectos y exigencias de la sensación y la sensibilidad. El principio escolástico *nihil volitum nisi praecognitum* se coloca en este sitio con todo el poder de su evidencia. En toda labor de cultura y cultivación del espíritu la inteligencia ocupa puesto principal y la comedia se dirige al entendimiento, como la tragedia a la

simpatía. No tendremos en ella la emoción ocupando los primeros puntos de examen, lograda con método directo y perseguida como fin inmediato. La adhesión del espíritu a la comedia, en forma que produzca en el alma un movimiento admirativo a la persona de su autor y a los diversos elementos sensibles que en la obra se adviertan, no es fenómeno que se origine, como en el género trágico, de manera que las facultades y el entusiasmo salgan del ser y se dirijan en línea breve hacia la manifestación estética que les atrae en un ansia de perfecciones. El alma es conducida a la comedia por senderos más complicados y difíciles. No marcha entonces la admiración de un punto a otro con la rapidez de algo que halla su fin apenas se ha movido para buscarlo, sino más bien con las sinuosidades, vueltas, remansos y accidentes de una corriente fluvial, encanto del paisaje, recreo de los ojos, deleite del ánimo, aguijón de la fantasía.

El fin principal de la comedia es la risa, el dominio de la inteligencia sobre los sentimientos, ideas y relaciones humanas y sociales que solicitan la atención. De aquí se pasa al concepto de unidad, al hecho de la composición, a la conciencia de los diferentes factores que han entrado en la obra y que, una vez reducidos a síntesis racional, nos impresionan, como la sumisión de lo vario a lo uno. Puede decirse que toda la cultura del entendimiento, todas las aspiraciones de la mente, todos los anhelos del ser en el orden de la inteligencia, se concretan, se definen y adquieren razón suficiente en esta fórmula que consiste en reducir lo vario a lo uno sin pérdida de ningún elemento y de ningún componente, incluso de los que se aprecian en el hiperanálisis, tan cultivado y exaltado ahora. La cultivación del espíritu producida por la comedia exige un proceso lógico, más o menos consciente, pero de mayor

intensidad y muchísimo más complejo que el de la tragedia. Hay en él una función crítica. El público de las comedias no puede ser tan espontáneo y caluroso en sus afectos y determinaciones como es el de la tragedia. Los espectadores que, sobre todo en las tragedias litúrgicas, forman lo que con todo rigor expresivo y gramatical calificaríamos de pueblo en la más noble acepción del vocablo, tratándose de comedias se transforman en críticos y así han de razonar sobre los motivos y los efectos de la risa y los valores de toda índole de la obra, porque solo entonces hallarán en la comedia una fuente de enseñanza, una base sólida de cultivación. El libro antes mencionado de Talhouët debe ser el código de estos menesteres. Vayamos a la comedia a reír, a que se esparza la mente y se dilate el corazón en un ejercicio de alegría y placer; pero reflexionemos en seguida sobre la razón y las etapas de nuestro contento en sus relaciones con los sucesos inventados, los personajes, las situaciones y la intención satírica de lo que hemos visto. Únicamente así podrá servirnos la comedia de instrucción, refinamiento y cultura. El camino es más largo y dificultoso, pero los frutos son más óptimos, enjundiosos y abundantes. La tragedia se impone por la simpatía y la comedia por la razón. No olvidemos un instante la verdad encerrada en esta fórmula, ni tampoco el orden general de la cultura y de la perfección del alma, siempre conseguidos por la inteligencia y los saberes dominando a las demás facultades y funciones del sentimiento y de la voluntad, pues toda la vida del espíritu se apoya en el conocer, es decir, en asimilar a nuestro yo consciente, a nuestra persona y a nuestros medios de acción, el mundo externo y el mundo del propio ser que en nosotros piensa, siente, quiere, vive y actúa.

VI

¿Cómo cultivan el alma y el entendimiento las especies dramáticas señaladas por los preceptistas como independientes de la tragedia y la comedia? Claro que independientes en cierto modo, porque la Opera lleva también el nombre de melodrama, el drama es a su vez la mezcla de la tragedia y la comedia y las demás especies de teatro—la zarzuela, el sainete, el entremés, el pasillo, la loa, la folla, la farsa, los mismos autos antiguos, sacramentales, religiosos o profanos—o bien deleiten con la risa, o bien se ofrecen al sentido y a la razón con la misma esencia y caracteres análogos de los dos géneros clásicos y fundamentales de la dramática.

Tiene la Opera, con mayúscula, importancia social e histórica de que tal vez carecen otras manifestaciones de teatro. El escenario y la sala se unen en ella por el sentimiento de amistad y de buen tono social que al espectáculo y al público corresponden.

La Opera y el bailable han venido siendo desde antiguo, en todos los países civilizados, flor de urbanidad, de cultura, de mutuo respeto en las relaciones sociales. Por el escenario desfila un espectáculo selecto, delicado, propio para refinar el alma y las costumbres. En la sala se ofrece la más ejemplar cortesanía. Cada uno se viste con lo mejor que tiene y procura ser grato a sus semejantes en su traje, en sus maneras, en su conversación de los entre-actos. Diríase que el ritmo de la orquesta es diapasón para el ritmo de los pensamientos, de los modales, de las palabras, de las posturas... La Opera es sencillamente la Corte en el teatro, y todo lo que hay de bello, de sugerente, de noble, de tradicional en las fiestas reales, se conserva en la



Opera, como el perfume de una flor escogida que resiste a los años.

La Opera es trasunto de aquella «dulzura de vivir» que echaba de menos Talleyrand en los tiempos posteriores a la Revolución. Un palco significa un hogar abierto al amigo. Se entra en aquéllos que nos brindan acogida. Los demás se miran desde lejos. La sala de la Opera representa la unión de todos en el culto de un arte noble, pero sin alterar las jerarquías sociales que coincidieron en otros siglos llenos de poesía con la caballería, las virtudes militares, la galantería con las damas, el refinamiento en las costumbres y la adhesión a los principios de autoridad, patentes en el teatro clásico español con obras como *García del Castañar*, *El mejor alcalde el Rey*, *El rico-hombre de Alcalá*...

El espectáculo de la Opera, lo mismo en el escenario que en la sala, es fruto en sazón de la delicadeza latina. Tiene de italiano, de francés y de español. Su origen social encuéntrase acaso en aquellas fiestas italianas del Renacimiento, en las que bellas damas—yo las imagino como las que figuran en *La Primavera* de Botticelli—coronaban de rosas y de laurel a los caudillos españoles que conquistaban Nápoles: un Alfonso V de Aragón (cantado por el Príncipe de Esquilache), un Gonzalo Fernández de Córdoba, que, como el Cid en los siglos anteriores, regala reinos a su Señor el Rey.

Reviven asimismo en la Opera la fastuosidad de Versalles que es apoteosis de la realeza; las caricias de la música italiana en los oídos del Rey Sol y de sus cortesanos; el ambiente madrigalesco de Luis XV y de la mujer de su nieto Luis XVI, María Antonieta; el psicologismo agudo de Marivaux combinado con asuntos sublimes, épicos y trágicos... Como las *Heroidas* de Ovidio las óperas suelen

mezclar la tragedia con el aspecto suave y deleitoso de la vida. Se conserva la grandiosidad, el alto coturno y se suprimen los horrores que la música disuelve entre sus melodías y nos los hace gustar en lo que tienen de bello, aún despojándoles de lo que tiene de humano. De la Opera nadie sale con el corazón en un puño, por muchos que sean los dolores y situaciones angustiosos del libreto. La música y el canto dan a los sentimientos que la tragedia y la epopeya ofrecen en su integridad y sin matices, buen tono, sociabilidad, suaves redondeces en los extremos cortados a pico y que lastiman a las gentes de temperamento aristocrático y sensibilidad refinada. Puede un hombre lamentarse con justo motivo contra las adversidades de la suerte, la perfidia o la estupidez de su prójimo, los desdenes de la amada ingrata o los sinsabores que su mala estrella le hace sufrir. Su grito será destemplado, su actitud siniestra, su continente noble, pero severo. Si ese hombre está bien educado compondrá sus modales y templará sus ímpetus para presentarse en la sociedad escogida y entonces la razón que le asiste no se manifestará con sonidos agudos, secos, sin ondulación rítmica: irá, por el contrario, envuelta entre flores, ya sazónada por el ingenio que hierde como puñal de Antonio de las Cellas, ya rebosante de ternura, como el líquido rojo que se venera en el Santo Grial.

La Opera responde a esta suavidad de sentimientos y es como una tramposición de los registros sobreagudos, a una escala más tenue, ya cerca de los graves, que, sin embargo, deja oír la misma sonata. Expresemos la severidad de Catón el Antiguo con la voz melódica de Catulo; la indignación de Tertuliano con las palabras de Bossuet o de San Francisco de Sales y tendremos resumido en un ejemplo el carácter aristocrático de la Opera.

La Opera, así con mayúscula, no se limita a la unión de un género dramático con la música y la danza. Euterpe, Terpsícore, Erato y hasta Melpómene y Talia, necesitan allí el concurso del viejo Anacreonte y de los poetas que cantaron lo deleitoso del vivir.

Al público de la Opera, esencialmente homogéneo y aristocrático por el espíritu y la compostura exterior—he aquí su definición verdadera—no ha de dársele, por ejemplo, la historia de Fedra al modo de Eurípides, de Séneca y de Racine. Más le conviene la forma amena aunque un tanto cínica de Ovidio:

Dicar privigno fida noverca meo....
.... laudemque merebere culpa.

Del escenario a la sala y del público al proscenio corre en la Opera un aura de distinción: de *Otium* a la romana, de cortesanía provenzal, de *bonne compagnie* a la francesa, de señorío a la antigua española... Y, la verdad, siempre son de temer las circunstancias que indirectamente contribuyen a secar en las sociedades esas flores de espíritu.

Flor del espíritu fué siempre la Opera, desde sus orígenes en la *Camerata dei Bardi* florentina hasta las últimas etapas del género en los Bailes Rusos. El análisis de su evolución y de su contenido poético y artístico nos dirá de qué manera y con qué alcance contribuye al perfeccionamiento del espíritu esta manifestación dramática.

Son de tener muy en cuenta los orígenes remotos de la Opera en los ditirambos de las antiguas fiestas dionisiacas. En ellos se encuentra tal vez el arranque y la semilla de todo el teatro de antes y de ahora, clásico y romántico, de cuantas escuelas, divisiones, especies, géneros, grupos y clases puedan caber en el estudio de las repre-

sentaciones dramáticas. Un trabajo erudito de don Adolfo Bonilla y San Martín, que le sirvió de discurso de ingreso en la Real Academia Española, viene a resumir en este punto la parte histórica, mitológica y de evolución literaria que el tema de las bacantes y de los extremos de alegría y embriaguez a que las bacantes se entregaban aporta a los orígenes generales del teatro. Allí nacen y toman etimología en sus respectivas denominaciones la tragedia y la comedia; allí se inicia el diálogo y el canto; allí el coro, elemento tan esencial en los dominios de Melpómene, va adquiriendo, poco a poco y mediante transformaciones graduales y sucesivas, ya el carácter de personaje principal en cada una de las obras, ya el fondo o cantera de arte del que se desprenden para el teatro los géneros, los estilos, los caracteres de piezas y de autores, según el siglo, el país, la raza y el grado de cultura y de civilización en que se ofrecen las distintas dramáticas.

El teatro nace de las fiestas báquicas, como Dionisios del muslo de Júpiter. Pero, ¿es posible que los gritos descompasados de una muchedumbre grosera, ebria de vino y de lujuria, lleven en sí nada menos que el arte sutil de la más acabada belleza y de esta flor de cortesanía que celebramos en la Opera? ¿Cabe pensar en que la encarnación y el concepto de Dionisios o Baco, dios del vino, del desorden y de los sentimientos que la educación y la cultura nos mandan domeñar, contengan el germen y el óvulo de la más exquisita perfección en la inteligencia y en los sentires? ¿Se concluye de aquí el disparate, tan corriente, de que puede lo más salir de lo menos, y el de ser de la nada y el espíritu de la materia, y la civilización de la ignorancia y la rudeza primitivas? ¿Dónde quedan, si se admite semejante doctrina, los principios cristianos y la razón que se nutre de verdades religiosas, para la cual na-

da puede existir sin haber sido creado por un Ser superior, primer móvil inmutable y principio y fin de todas las cosas? ¿Burlan el teatro y la Opera el orden y la jerarquía providenciales de los acontecimientos en la historia? ¿Nada vale en estas cuestiones el principio, la categoría, la necesidad de la creación y la marcha ordenada de las cosas hasta el fin respectivo de cada una de ellas y el fin general de la obra creada?

El culto de Baco y las fiestas que en su honor celebraban los antiguos griegos, a los que no ha llegado todavía en la historia la inspiración sobrenatural, que sólo el cristianismo reparte por el mundo, es cierto que se ofrecen a los ojos del historiador moderno como expansiones de índole más que grosera. Orgía y bacanal significan, por oficios de la semántica, aquel desate de bajas pasiones y de instintos vergonzosos que nos hacen inferiores a los mismos brutos. Los textos de Suetonio y la musa indignada de Juvenal atestiguan bien claramente los extremos a que se había llegado en los días de la corrupción romana con la supervivencia de antiguos ritos religiosos cuyo dogma y cuya moral hacía siglos que se habían olvidado. No perdamos nunca de vista el providencialismo de la historia y cómo Dios, en sus inexcrutables designios conduce a sus criaturas hacia la perfección espiritual para que fueron creadas a semejanza e imagen del Supremo Hacedor, al que pueden llamar Padre con toda la justicia y verdad. La humanidad, caída por el pecado del hombre, se denigra hasta la más pura animalidad, pero allá en lo más elevado de la frente y en lo profundo del corazón que anhela y ama, brilla siempre la chispa divina, el poder sobrenatural que ha de salvarnos. Allá en lo íntimo de su esencia, en el último repliegue de su significación en el por qué definitivo de su idea, el mito de Dionisios o de Baco viene a

representar, con expresiones del cultivo de la tierra, las prosperidades que la vid trae a los hombres y el renacer de la vida y de la juventud que se oponen al hecho fatal y luctuoso de la muerte, las tinieblas y el invierno. El mito de Baco se asemeja mucho al que celebran los misterios eleusinos en honor de Ceres, diosa de la agricultura. Es la resurrección después del tránsito, el nuevo sol que hizo concebir en las pasadas noches fundadas esperanzas, la caricia de la madre tierra que nutre con sus jugos nuestro organismo y nos hace gozar todas las dulzuras que encierra su seno. Es también en el lenguaje de la mitología el desquite de los hombres percederos y su victoria sobre el viejo Cronos o Saturno que devora a sus hijos. Además, ¿no es el zumo de la vid lo más sutil y acabado de cuantos productos da la tierra para el sustento y alegría de los hombres? ¿No se amoldan sus virtudes a la naturaleza racional y libre de manera que ya vigoriza músculos, nervios y pulmones, ya sume a las almas en la bestialidad, cuando la razón se retira en el momento de ser gustado y consumido? No existe ningún otro producto natural en que la libertad y la inteligencia del hombre participen más en el uso o el abuso, para bien o para mal de quien sigue las normas de la razón y experiencia, o bien se aparta de sus dictados, con manifiesto empleo de la libertad de acción por los caminos torcidos. Así cuando el Dios verdadero quiso quedar entre nosotros y ofrecer a las generaciones de todos los siglos la realidad y la presencia de su cuerpo y de su sangre, escogió el pan y el vino como signos sacramentales, como materia de la Eucaristía. El vino extiende por el cuerpo alegría, fuerza, juventud, contento, impulso para acometer y realizar grandes empresas... El enciende en la cabeza la llama de la inspiración. El es para los países que saben cultivar la viña riqueza material

y motivo de cultura y de relaciones entre las gentes. La civilización nace con el cultivo de la vid. ¿Qué mucho que los griegos en las magníficas exaltaciones de las cosas y de las ideas, mediante una poesía incomparable y nunca igualada, simbolizasen todas estas impresiones, sentimientos y anhelos del alma en la personificación y el culto de todo un dios nacido de un muslo de Júpiter, representante de la juventud, el renacimiento y la alegría frente a la vejez y crueldad de Saturno, y fuera el tono, el lenguaje y el carácter a la determinación de esa profecía en el pasado, que hace llegar hasta la noche del alma caída un rayito de luz sobrenatural y eterna? No es disparate eso de profecía hacia el pasado, porque no me salgo del terreno histórico que exige función del tiempo y providencialismo. La *Iliada* y *Odisea* allí donde tratan de las fiestas en honor de Dionisios; los *Himnos* homéricos; las *Bacantes* de Eurípides; algunos *Idilios* de Teócrito; los relatos de Apolodoro, de Diódoro Sículo y de Plutarco; las *Fábulas* de Higino; el *Natura Deorum* de Cicerón; las *Metamorfosis* y los *Fastos* de Ovidio, han de traducirse en este punto a una fórmula providencialista y cristiana, conforme el tema de la resurrección, sea la de Osídis en Egipto, sea la que celebraban los iniciados de Eloúsis buscando a Kora, Perséfone o Proserpina, sea la de Euridice a los sonos de la lira de Orfeo, y ya nos encontramos en el núcleo de lo que pudiera llamarse filosofía de la Opera.

La Opera, siempre acto de corte y exaltación de los valores artísticos que se fundan en la jerarquía, se inicia en las mascaradas de Italia e Inglaterra y en los *ballets de cour* de Francia. Su verdadera incubación la encontramos en Florencia en la Camerata dei Bardi y de quienes en su compañía se ocupan de música, de anhelos poéticos y de teatro. Juan Bardi, Conde de Vernio, reúne en su casa a

unos cuantos aficionados a la manifestación de la belleza según las normas platónicas, que quieren favorecer con sus ideas, su mutua cooperación y, sobre todo, sus prácticas artísticas, el arte de los sonidos, la disciplina de Euterpe, combinada con las de Talia, Melpómene, Erato y Terpsicore. Allí concurre Vicente Galileo, padre del físico inmortal que descubrió el movimiento de la tierra. Toca la viola y el laud, compone música y se muestra partidario de los antiguos en cuestiones de armonía. Girolamo Mei, Pedro Strozzi, Octavio Rinncini, Julio Caccini, Jacobo Peri y el intendente de la música en la corte florentina de Fernando I, *Emilio* de Cavalieri, ayudan a su anfitrión y Mecenas el Conde de Vernio en los trabajos de aquella especie de Academia, que, a igual de las muchas italianas de entonces, lleva a la cultura general de los hombres, al espíritu y al ideal de belleza, de los saberes y del amor, el fuego de unas cuantos corazones y la luz de unos cuantos entendimientos. La Opera, en sus determinaciones a través de los años, sigue los mismos pasos de la civilización; diríase que se produce en términos iguales a la marcha universal de los hombres hacia su perfeccionamiento y poder. En la historia de la Opera han de señalarse primero escuelas regionales; después naciones, y, por último, en el período de su apogeo y máximo desarrollo, no cabe más que una palabra: Europa, en el sentido de ecumenos, de Imperio, de subordinación a unas pocas metrópolis de donde se extienden las obras a todos los países civilizados.

Italia, antes de Rossini, reconoce tres escuelas de Opera: la florentina que desde la platónica *Camerata dei Bardi* y a través de Claudio Monteverde, llega con sus teorías y sus producciones de canto, música y baile a Flandes y Alemania; la veneciana de Cavalli, Cesti y sus discípulos y con-

tinuadores, que sustituyen los argumentos mitológicos de los libretos con asuntos de Ariosto, Tasso, Metastasio y Goldoni; la napolitana que trueca en nacional Alejandro Scarlatti y en la que toma la Opera caudal y amplias derivaciones, como enseñan sus coordenadas a través del tiempo, es decir, los nombres de Scarlatti, Rossini y su escuela, Verdi, y, luego, los que solo tienen de italianos la nacionalidad, porque ya el género se ha convertido en espectáculo europeo.

El centralismo francés fué un obstáculo para que allí se formasen escuelas regionales de Opera. De los *ballets de cour* y de los espectáculos suntuosos que entretenían al Rey y a su corte viene a derivarse la Opera, con el concurso y la autoridad de un italiano: Lully. Los grandes períodos de la Opera francesa se nombran con el influjo de los compositores cabeza de grupo: Lully, Rameau, Gluck, Méhul, Meyerbeer, Héctor Berlioz, Gounod, los contemporáneos. Nótese que entre estas estrellas de primera magnitud figuran dos extranjeros: Lully que era italiano y Gluck que era alemán.

En Italia inician la Opera tres escuelas regionales. En Francia no hay más arte que el nacional, con aportaciones de otros países, pero también con un estilo propio que quizá no pase las fronteras en todos sus caracteres y en la integridad de sus matices. Díganlo en nuestros días Reyer y Charpentier, el autor de *Luisa*, que no puede verse ni se ve nunca más que en París.

Alemania, no obstante el tinte germánico que sus músicos y sus autores de óperas quieren poner a veces en sus producciones destinadas a la escena y al canto, ya se produce con tono y alcance europeos. Mozart, Beethoven y Wagner nos pertenecen a los latinos como a los alemanes y sus óperas, de argumentos universales en el orden de la

civilización, gustan en todas partes y en todas se celebran con el mismo aplauso, emoción y simpatía. En igual caso que Alemania se encuentran Inglaterra, Polonia, los Países Escandinavos y Rusia.

La Opera ha resucitado, para un género dramático en los siglos XVIII y XIX, las fórmulas de espíritu universal del Medioevo. Es natural que así ocurra cuando se prescinde de la lengua como vehículo principal en la expresión de ideas, sentimientos y pasiones. La música, que es idioma universal, no puede dividirse atendiendo a criterios nacionalistas. ¿Cómo diferenciar los elementos españoles o italianos del *Trovador*, *Don Carlos* o la *Fuerza del sino* del italianísimo Verdi? ¿Cómo distinguir el romanticismo francés del *Rey se divierte*, *Hernani* y *La Dama de las Camelias* de las respectivas partituras con que el músico genial de Roncoli les da vida y nervio para durar en el aprecio y el deleite de los espectadores mucho más tiempo del que hubieran durado, limitadas tales producciones a los únicos recursos dramáticos que les dieron en su forma primitiva Víctor Hugo y Alejandro Dumas hijo? En *Hernani* y *Don Carlos* la nota europeísta se manifiesta todavía con mayor amplitud, porque los temas son españoles, los argumentos y la realización dramática en el uno franceses y en el otro alemanes y, luego, las partituras no pueden ser más italianas. Y es que en la Opera, a pesar de la fragmentación regionalista y nacional de sus principios y de los caracteres que pueden revestir sus acentos en el pentágono, como reflejo bien marcado de un país, o de una región de Italia, Francia, Alemania o España no cuenta en rigor más que un solo concepto geográfico, Europa, pues las mismas óperas de Ricardo Wagner que traen al escenario y a la orquesta los viejos mitos del Norte y las leyendas de Wotan, las *Walquirias* y el *Walalla* ¿cómo han de centrarse

en la Baviera o la Sajonia germánicas, olvidando a Dinamarca y los Países Escandinavos, donde resuenan, más que en ningún otro pueblo hiperbóreo, las voces roncadas de Thorn y Odin y la máquina o maravilloso de las hazañas de Hagen? ¿Hemos de confundir la noción moderna de Alemania con la Lotaringia y con el río encerrado en sus límites, aquel Rhin caudaloso donde viven las ninfas que guardan el oro del anillo del Nibelungo, motivo de desgracia entre los hombres, merced a la simbólica maldición de Alberico? ¿Quién tiene más parte en *Lucía di Lammermoore*: Walter Scott que deposita en la romántica leyenda todos los atractivos de las nebulosidades de Escocia, o Cayetano Donizetti que la adorna con las galas y aún los excesos de un rossinismo en decadencia? En *El barbero de Sevilla* ¿con qué elemento hemos de quedarnos para atribuir la obra a una nación determinada: con el español del asunto y del ambiente, con la índole tan francesa que sabe dar a su comedia Beaumarchais o con la inspiración, el procedimiento y el encanto del cisne de Pessaro, prodigio de galanura y amenidad? En *Las Bodas de Figaro* y en *Don Juan* se cambia Italia por Alemania, Rossini por Mozart pero ¿no viene el caso a confirmar la misma regla?

En la Opera hay que distinguir, no las naciones, sino los períodos y los métodos. Una visión de conjunto—única que conviene al propósito y al fin de las presentes líneas—advierte las diferencias entre la Opera de los siglos XVII y XVIII con sus argumentos mitológicos y sus inclinaciones a la égloga, y la Opera del siglo XIX, francamente romántica, con la exaltación de los sentimientos y aspiraciones que dan al romanticismo luminar y guía recogiendo en el drama melódico y de espectáculo, ya el culto del pasado nacional; ya las manifestaciones de una sensiblería enfermiza; ya la rehabilitación de la pecadora pública; ya

el odio al tirano, en ese estilo peculiar del Víctor Hugo posterior a 1850; ya historia en el sentido de Dumas padre; ya el acatamiento y entusiasmo de lo que se llamaba en el siglo XVIII la barbarie de Shakespeare; ya los horrores de la Italia medioeval, como los expuestos en la *Gioconda* de Ponchielli; ya el romancero del ciclo bretón, como las óperas wagnerianas que siguen las doctrinas del filósofo Feuerbach; ya el realismo que sucede, como heredero legítimo, a la explosión romántica; ya el simbolismo de Maeterlinck con que terminarían el reinado de la Opera en el mundo Dukas y Debussy, sino fuera por las escuelas rusas.

Los periodos pueden ir enlazados con los procedimientos de la composición operística. Hasta Wagner se advierte, más o menos, dualismo y separación entre el libreto y la partitura. En el músico-poeta de Leipzig y mediante el sistema de los motivos conductores, que hacen de la música un medio de expresión por cima de la palabra, el poema y la música forman indisoluble y bien perceptible unidad. De Rossini al autor de *Parsifal* media un abismo de distancia en lo que se refiere a la naturaleza, al alcance y a los medios expresivos de la Opera. Antes de Wagner —o quizá, hablando con mayor justeza, antes de Verdi— para componer óperas basta ser músico. Verdi fué ya excelente dramaturgo y el autor de la *Tetralogía* y el *Frislán* unió a la condición de hombre de teatro toda una estética de carácter general y muy profundas concepciones de orden filosófico, que no hemos de aprobar en su entraña, ni en sus ideas, porque salen del panteísmo transcendental de Hegel, pero que en el horizonte del arte prestan a la Opera una potencia, una magnitud y un empaque mental, que por fuerza ha de ponerse el nombre de Wagner al nivel de sus maestros de pensamiento Feurbach y Schopenhauer

y en puesto no inferior al que ocupan Winkelmann, Taine y los estéticos de la más alta categoría.

El concepto universal de la Opera se determina en su historia y con el fin de la cultivación del espíritu en unos cuantos nombres que llevan la insignia del género y brillan en el cielo del arte como soles centro de sistema.

De ellos el primero es Gluck, que marca la transición entre la Opera del siglo XVIII y la del XIX y representa el tono europeo y pocas veces nacional de este género de teatro. Cristóbal Willibald von Gluck pertenece, sin embargo, en su vida y en sus actuaciones artísticas a la más pura entraña del siglo XVIII. Nace en 1714 y muere en 1787, es decir, dos años antes de la Revolución Francesa. Aunque alemán de nacimiento y de lengua y habiendo residido en Italia más de una vez, Francia le considera como suyo y le llama el Racine de la música. Las cinco óperas que han cimentado su fama y han llevado su nombre a la inmortalidad se estrenaron en París y los franceses las consideran cosa propia. El convirtió en dramas líricos las racinianas *Ifigenias* y, del mismo modo que el trágico del siglo de Luis XIV hubo de soportar la envidia y las intrigas de Pradón, cuyo nombre no sería hoy conocido sin sus diferencias con el dramático genial de La Ferté Milon, Gluck tuvo también un músico menos que mediocre que en tiempos de María Antonieta se atrevió a hacerle sombra: Piccini. La gloria le advino a Gluck con las dos *Ifigenias*, *Orfeo*, *Alceste* y *Armida*. Su genio liga tres naciones y tres etapas muy características en la historia de la música y de la Opera. En la *Camerata del Bardi*—de donde sale la Opera a conquistar el mundo, como el preciosismo sale de la Cámara Azul de Arthenice y el orden clásico francés de los escritos de Descartes, Chapelain y el Señor de Balzac—se ha cultivado ya el tema de Orfeo y Euridice por Peri y

Caccini, los cuales estrenaron en colaboración en 1600 una ópera con el título de la esposa que tan violento dolor enciende con su partida fatal a los infiernos en el pecho del poeta y músico de Tracia, hijo de Oagro y de Caliope, cuyas hañazas, desdichas y virtudes nos son relatadas en el *Agamenon* de Esquilo, las *Bacantes* de Eurípides, las *Geórgicas* de Virgilio, las *Metamorfosis* de Ovidio y el *De Natura deorum* de Cicerón. Claudio Monteverde tiene otro *Orfeo* de 1607; Rossini un *Orfeo en los infiernos* de 1816, y no es cosa de mencionar aquí la ópera bufa de igual título letra de Hector Cremieux, música de Offenbach, estrenada en los Bufos Parisienses el 21 de octubre de 1858. No olvidemos que el mito de Orfeo y Eurídice viene a simbolizar en ambientes de paganía y naturaleza la resurrección, el renacimiento a nueva vida después de la muerte, la aurora, la primavera, la juventud triunfante de la vejez, el poder del vino que lleva a la sangre fuerza y calor. Baco, Orfeo y los misterios de Eleusis coinciden en su médula y en el punto central de su significado mítico y poético y, como el espíritu de la Opera procede de los ditirambos en honor de Dionisios, es consecuencia lógica de este rasgo esencial a su naturaleza la repetición del tema de Orfeo y el hecho de haberse afianzado la ópera en su transición del siglo XVIII al XIX, de la forma antigua a la moderna que todos hemos conocido, con una producción genial y con un aura que llega todavía a Saint-Saëns y a Massenet y que deleita el ánimo y los sentidos—¿cómo podría decirse?—en una zona transitoria entre el *Viaje del joven Anacarsis* del abate Barthélemy y el equilibrio de la auténtica Grecia, traído a la poesía de Francia, con dulzuras de mieles y olor de flores y tomillos del Atica, por Andrés Chénier. Ya lo dice el propio Taine en su *Filosofía del arte*: «Los griegos alcanzan la magnificencia valiéndose

de la economía y proveen sus placeres con una perfección inadaptable a lo profuso de nuestro vivir. Gluck es un antiguo. La emoción en él, incluso en su más alto grado, respeta la pureza y la perfección de la forma. *Orfeo* es único con su fino aroma italiano». Esta ópera se representó por primera vez en Viena en lengua italiana el 2 de octubre de 1762 y luego en la Academia Real de Música de París el 2 de agosto de 1774. Dice Camille Bellaigue que la música jamás se ha visto tan glorificada como lo está en la obra maestra de Gluck, porque, si los sonidos melódicos domestican a las fieras y al encanto de la lira de Orfeo todo se apacigua y se produce en nosotros aquella *capbarsis* de que nos habla Aristóteles a propósito de la tragedia, era bien que en los compases de Gluck y en un asunto que es una apología del matrimonio y de la fidelidad conyugal se operasen los efectos beneficiosos de la música descritos por Shakespeare en su *Enrique VIII* y por Molière en *La princesa de Elida* y en *El amor médico*. Los españoles hemos de recordar aquí la *Oda a Salinas* de Fray Luis de León, donde el platonismo se hace comprensible y digno de amor para todos los corazones:

El aire se serena
Y viste de armonía y luz no usada,
Salinas, cuando suena
La música inspirada,
Por vuestra regia mano gobernada.

Gluck toca los orígenes remotos de la Opera con el mito y la leyenda de Orfeo, ya desarrollados por la escuela florentina en la *Camerata dei Bardi* y poco después mediante una aportación de Monteverde. Con *Armida* paga tributo a la escuela veneciana de Cavalli y Cesti. En ella se combinan y hasta se sustituyen los asuntos mitológicos con los

de Ariosto y Tasso. Las aventuras de Reinaldo en los jardines mágicos de Armida constituyen, como todos saben, un episodio de la *Jerusalén libertada*, flor de caballería, de fé, de los impulsos generosos que movían a los cruzados en su magna empresa de reconquistar el sepulcro de Cristo. Escuela florentina, escuela veneciana, europeísmo que junta para el arte en un mismo aliento vital a Alemania, a Italia y a Francia: eso es lo que significa el nombre y la obra de Gluck. Agréguese a su manera y a su carácter el espíritu clásico de Eurípides que le proporciona el argumento y el valor representativo de la *Alceste* a través de un poema italiano de Calzabigi; añádase el encanto de *Ifigenia en Aulide* e *Ifigenia en Tauride*, ya tratadas por Racine en la tragedia como arroyos caudales derivados de los magnos poemas homéricos, de la *Oriestada* esquílea y de las versiones de Eurípides; armonícense tan serios argumentos con la comodidad de *Los peregrinos de la Meca* y *Los locos de Medina* según el verbo de Dancourt; recuérdese hasta que punto nos enamoran las Operas de quien puede considerarse padre de este género dramático; tráinganse a la memoriación especial de los sentimientos y los deleites del alma los acentos de hechicera poesía y dolor desgarrante con que llora Orfeo—encarnando a una mujer con voz de *mezzosoprano*—la muerte y el abandono de la fiel Eurídice; vuelva a gustar el alma las delicias paganas de una certera y noble vocación, donde reinan los motivos de una nueva vida tras la muerte y tendremos resumido y especificado en una fiesta del espíritu el genio de Gluck, que sabe incorporar la música a los asuntos mejor que Rossini y que Verdi, circunstancia por la cual se halla más cerca de Wagner y asume de modo más firme y completo la naturaleza esencial de la Opera, no obstante las cualidades verdaderamente asombrosas que concurren en el au-

tor de *Aida* y *Rigoletto* por haber sido el músico de Roncolli algo así como la imagen viviente del romanticismo.

Pero antes de llegar a Verdi se encuentran en la historia de la Opera otras dos grandes figuras a las que se ha de saludar con emoción y profundo respeto. Mozart y Rossini proceden al autor de *Tancredo* y *Traviata* en el orden del tiempo, el primero con uno de esos anticipos románticos del siglo XVIII, que ha estudiado en Francia, con todo pormenor, Daniel Mornet, discípulo de este punto de Emile Deschanel; en el segundo con la donosura, la espontaneidad, la gracia y quien sabe si el descaro en que pudieron incurrir los humoristas ingleses maestros de ésta modalidad estética: un Fielding, un Swift, un Sterne. Mozart es antes músico que unificador de armonías en un género dramático que regulan Talia y Melpómene con prioridad a Euterpe.

Romántico en su vida y en sus ilusiones; evocando toda su existencia el renombre del niño pródigo que recorría en el asombro de propios y extraños las cortes europeas del siglo enudito y galante; animada su biografía con el suceso misterioso del desconocido que le encarga la misa de *Requiem* inacabada como la *Sinfonía incompleta* de Schubert; amigo de reyes y de grandes señores y obligado a vivir en la miseria con el esfuerzo de un trabajo agotador; sentimental en sus amores, en su música, en su fin de tuberculoso, a los treinta y siete años de edad, el músico de Salzburgo, a quien corresponde un día en el corazón de Europa el cetro de la Opera, compartido con Gluck, no se cuida de los argumentos y fomenta, gracias a su genio indiscutible y al sortilegio que ha llegado a ejercer sobre las almas y que ejerce todavía sobre los auditorios de buen gusto y sensibilidad refinada, la separación del libro y de la partitura, la mayor importancia de la pieza instrumental

y de concierto que lo mismo cabe aplicar a un asunto que a otro.

De sus óperas el *Bastían y Bastiana* es una joyita que suele representarse en los teatros antes o después del *Adivino de aldea* de Rousseau; *El rapto en el serrallo*, con libreto alemán de Stephani, según una pieza de Bretzner, estrenado en Viena, ante José II, el 12 de Julio de 1882, mezcla la gracia, el donaire y el genio con el desfallecimiento, la fatiga, la improvisación rápida cuando la musa inspiradora se ausenta y se halla remisa en acudir a nuestra voz; *Las bodas Figaro* de 1786 traen a la escena lírica, conforme a un libreto del abate Ponte, la deliciosa comedia de Beaumarchais; *Don Juan* de 1787, acaso la primera ópera de barítono y no de tenor, es la pieza de Molière puesta en música no sin desentrañar el carácter del caballero burlador sevillano, tal y como lo expresa Musset en los versos de *Namouna*; *Così fan tutte*.... renueva el *Curioso impertinente* de Cervantes; *La flauta encantada* es un prodigio musical sobre un libreto francamente mediocre. En *La flauta encantada* se reúnen todos los géneros musicales desde los *lieder* hasta la fuga. Toda ella es un mundo de armonía y belleza, pero tan sólo en los dominios de la composición instrumental, de lo que entra por los oídos, de la técnica del pentágrama. Ni Mozart ni Beethoven han de considerarse genios de la Ópera en sus respectiva facultad maestra. Lo que en ellos se eleva a los horizontes de lo sublime; la razón de tenerles por genios, el hechizo inefable con que regalan el alma sus composiciones; su posición bien definida en la historia del arte musical, ha de buscarse en los caminos de la partitura y nunca en las facetas que determinan la unidad del drama lírico. La grandeza de Mozart como músico ahoga sus facultades de autor teatral. Lo mismo puede decirse del *Fidelio* de Beethoven, ópera a la que tiene consagrado un

grueso tomo Maurice Kufferath. El sordo de Bonn la estimaba—como Cervantes el *Persiles*—por cima de las demás producciones, pedestal y causa de la inmortalidad que a uno y a otro ha tocado en la estimación de la historia; y en lo que a Beethoven se refiere ni siquiera ha logrado sacar del olvido a la comedia que le dió argumento, la *Leonor o el amor conyugal* del francés Bouilly.

Meyerbeer y Rossini llevan en la historia de la Opera vidas paralelas, pero tan solo en lo que afecta a la condición de mutua contemporaneidad y al buen éxito y fama que a uno y a otro acompañan en la vida del teatro.

La existencia de Rossini abarca del 1792 al 1868. La de Meyerbeer de 1791 a 1864. El autor de *El barbero de Sevilla* envidia en sus años mozos los aplausos y la admiración que en todos los países de Europa obtiene el músico de *Los Hugonotes* y *El Profeta*. Hoy en día Rossini es astro de primera y ocupa lugar de resalto en la historia del drama lírico, mientras el israelita berlinés, con sede y habitual residencia en París, no pasa de ser un hipnotizador de muchedumbres. Los argumentos de sus óperas, como exaltación de sucesos pasados, no logran mantenerse en el sistema solar de Walter Scott, se salen casi del de Dumas padre y diríase que para los españoles guardan el aspecto de un Fernández y González o un Pérez Escrich de segunda zona. Las óperas de Meyerbeer más conocidas son *Roberto el Diablo* (1831), *Los Hugonotes* (1836), *El Profeta* (1849), *La estrella del Norte* (1854), *El perdón de Proëmel* (1859) y la ópera póstuma *La Africana* estrenada en París en 1865. Nuestros abuelos conocían la leyenda de Roberto el Diablo (que por cierto difiere bastante de la historia) según el libreto de Scribe y Casimir Delavigne, aprovechado por Meyerbeer para las situaciones de su inspiración musical. Muy pocos recordaban y muy pocos recuerdan

hoy en día la versión española que de esta leyenda normanda se da en la *Historia y vida del Conde Matisio*, de Zabaleta, publicada en 1652.

¿Qué pensar de este compositor celeberrimo hace un siglo? Tuvo la habilidad de interesar a los públicos de toda Europa y también a quienes por su tiempo se dedicaban a la composición musical, si exceptuamos a Schumann que con razón le detestaba. Los mismos músicos le tributaron en vida y a raíz de su muerte los más entusiastas elogios. El vulgo y los diletantes le consideraron un genio de la Opera y creyeron advertir en su naturaleza de judío la rara facultad de juntar, en un solo espíritu de arte y armonía, condiciones dispersas de alemanes, italianos y franceses, con la emotividad propia de la raza hebrea y un anhelo religioso que críticos e historiadores se complacen en reconocer, sobre todo, comparando su labor con la ópera de Halévy *La Judía* estrenada en 1835. Este Halévy músico israelita como Meyerbeer y que en rigor se llamaba Lévy, era tío del comediógrafo Ludovico Halévy colaborador de Meilhac. La crítica moderna, tras muchas concesiones y distingos y después de no pocas páginas, en las que se acumulan una de cal y otra de arena, no puede en justicia poner a Meyerbeer al nivel de Rossini, menos todavía al lado de Verdi y de Wagner, quien por cierto calificó los recursos de Meyerbeer de «efectos sin causas». Henri de Curzon en la biografía que le ha consagrado tiene que terminar diciendo que no es un gran artista. Landormy en su edición de la *Historia de la música* de 1924 reconoce la enorme influencia que al drama lírico trae Meyerbeer, pero ¿no tendrá razón el abate Bethléem cuando en su libro sobre las *Operas cómicas y operetas* exclama al considerar la historia en *Roberto el Diablo*, *El Profeta* y *Los Hugonotes* «pobre Francia, pobre Opera y pobre historia»?

Camille Bellaigue en sus *Paseos líricos* publicados en 1924 le llama un buen músico de teatro, pero la frase por el sentido en que está dicha no tiene nada de halagüeña.

Como las etapas del gusto, de las ideas, de los acontecimientos y del espíritu que dan carácter y significado a los diferentes períodos de la historia no responden, de una manera exacta, al orden cronológico, el judío Beer, que ha de anteponer el Meyer a su apellido, en cumplimiento de una condición testamentaria, representa en el caminar de la Opera a través del siglo XIX la desintegración del romanticismo; el triunfo de una superficie brillante sobre los fondos de la naturaleza y la verdad; las truculencias, buscadas adrede en lo legendario de la falsa historia; la confusión de los orígenes nacionales (tema principalísimo de las escuelas románticas en todos los países) con los sucesos de ayer; la sensiblería rayana en mal gusto; el oropel; las líneas y los contornos que acarician la fantasía y, durante unos momentos, divierten el ánimo, con esa clase de sensaciones que censura Bergson en el concepto general de la música como un halago enervante, muy dañino para nuestra facultad de acción. No en vano es Meyerbeer el gran hipnotizador de las multitudes. Una de las cualidades que señalan entre sus méritos quienes le disculpan y tratan de alabarle—Curzon, Landormy, Bellaigue—es el haber dado nacimiento artístico y musical a Rossini, el cual, no nos engañemos, le supera en lo fresco y galano de la inspiración, en lo fácil de la técnica, en el encanto de sus melodías, que diríase brotan de su numen como el agua pura de la Castalia y de la Hipocrene, en la circunstancia de ser jefe de escuela como lo prueban los maestros del estilo italiano: un Bellini, un Donizetti, un Mercadante, un Vaccai, un José Mosca, un Lauro Rossi... No obstante haber vivido en los mismos años y a pesar de no

existir entre ellos sino muy escasa diferencia de edad, la que separa el 1791 del 1792, ¿no parece que todo un abismo aparta las risas juveniles y cadenciosas del Cisne de Pessaro de los sonos funerarios—grandiosos, pero de funeral, al cabo—que se desprenden de todos esos asuntos tétricos, donde se incuban las óperas pseudohistóricas de Meyerbeer?

Rossini es un nido de ruseñores y el músico de *El Profeta* una tumba. Todo en el primero es alegre, gracioso, suelto, fragante, lleno de auras de flores y con la fuerza suficiente para empujar el ánimo al deleite y la risa. El segundo asume esa forma de romanticismo decadente donde vienen a confluir todas las máculas, defectos, sensiblerías y recursos de baja ley en que abunda esta manera especial de las letras, las artes y las costumbres. Con posterioridad a Meyerbeer en el tiempo, Verdi se entrega a las normas románticas en lo que tienen de más noble, firme y levantado. Si comparásemos a Verdi con Meyerbeer se podría decir que el músico de Roncole da al romanticismo las propiedades legendarias del Ave Fénix y de sus propias cenizas vuelven a levantarse—si no para vida inmortal, a lo menos para existencia dilatada—los viejos heroismos y los nobles sentimientos en que descansan las unidades nacionales y donde la filantropía del siglo XVIII se tiñe con los colores de la caridad cristiana, aunque no sea más que en la superficie y de modo confuso y propicio al engaño de quien examina y juzga las cosas sin reparar en el valor de las apariencias.

Las óperas principales de Rossini son *El Barbero de Sevilla* de 1816 y *Guillermo Tell* de 1829. Tiene también en su repertorio lírico dramático un *Otelo* y algunas óperas más, hoy completamente olvidadas. Albert Lavignac—el musicógrafo francés que a todos nos ha iniciado en el wagne-

rismo con su *Peregrinación artística a Beyruth*—dice de Rossini en su *Historia de la música* (T. II pág. 854): «El arte musical italiano tenía necesidad de un hombre de genio que pudiera resucitar la Opera y poner freno a las intemperancias del virtuosismo. Este hombre fué Joaquín Antonio Rossini, reformador de la Opera y restaurador del *bel canto* italiano. Rossini dió a la Opera nuevas formas y nueva materia. Poco a poco disminuyó los recitados y substituyó aquéllas acompañados por la orquesta que se llamaban *obbligati* con los recitados *a secco*, sostenidos únicamente por el clavicordio y el contrabajo. El reformó la orquesta. El dió más brillo e interés a la instrumentación. El supo encontrar nuevas combinaciones armónicas. En sus partituras se prodigan, con muy fecunda espontaneidad, cantos muy originales y de extraordinaria belleza. Ningún compositor tuvo como Rossini la suerte de alcanzar la popularidad de manera tan fácil y rápida. Ejemplo tal vez único en la historia de la música, las óperas de Rossini tardan pocos años en triunfar en los principales escenarios de Italia y del extranjero y son acogidas en todas partes con el mismo entusiasmo, o, por mejor decir, con el mismo fanatismo, pues fué un verdadero fanatismo el que levantó en su tiempo la música rossiniana».

El barbero de Sevilla es la comedia de Beaumarchais con libreto y texto italiano de Storbini. El *Guillermo Tell* es el mismo drama de Schiller, adaptado a las exigencias de la Opera por Hipólito Bis y Joui.

De Rossini hay que pasar a Verdi porque la naturaleza de este trabajo no exige un desarrollo completo de la historia de la Opera y, para sacar luego consecuencias sobre las aportaciones de este género teatral a la cultivación del espíritu, no es necesario detener la atención en esas óperas tan conocidas que hicieron la felicidad de nuestros

abuelos y que hoy duermen, con toda justicia, en el olvido, cuando no en el desdén. La *Norma* de Bellini; la *Lucía de Lammermoor*, de Cayetano Donizetti, tomada de una novela de Walter Scott; *La Favorita*, del propio músico de Bergamo, construída sobre un argumento de tema español, el de la novela prerromántica de Baculard d'Arnaud (aquí no se acompaña su nombre con el de Loaisnel de Tréogat) *El Conde de Cominges* o *Los amantes desgraciados* de 1790; muchas otras piezas que acuden a la memoria y con cuyos títulos, asuntos y pormenores externos fuera sencillo llenar muchas páginas cuando se tiene a mano el *Diccionario de las Operas* de Félix Climet o alguna otra publicación de la misma especie y por orden idéntico de alfabeto; en suma, el repertorio de las compañías líricas de álto coturno durante los años y la escuela que ligan a Rossini con Verdi, no pide en este sitio ser desenvuelto, para los fines de la cultivación del espíritu. Un rasgo común caracteriza a los compositores italianos o europeos con nacionalidad, inspiración y estilo de Italia que continúan a Rossini y no llegan al genio, al alcance, al numen, a la personalidad vigorosa de José Verdi: en todos ellos existe dualidad de argumento y de partitura y además se da primacía al canto, a la voz humana sobre la orquesta.

Verdi al principio ha de seguir iguales normas, si bien con un elemento unificador: el romanticismo. El autor del *Oberto di San Bonifazio* y *Falstaff* es el Víctor Hugo de la música y en punto a fervores románticos y dentro de la disciplina que le es propia podría formar triunvirato con Manzoni y César Cantú, sus contemporáneos y sus compatriotas, porque tanto el novelista de *Los novios* y el poeta del *Cinco de Mayo* en lo que se refiere a la literatura, como el autor de la *Historia Universal*, en lo que toca a este género de arte y de ciencia, han penetrado hasta las raíces

de la conciencia nacional, han exaltado las glorias de Italia a través de los tiempos, han sabido incorporar a los temas de inspiración y a las narraciones ciertas del pasado ese espíritu que une a todos los hombres para formar los pueblos y que se ofrece a las gentes, animado por un mismo ideal colectivo, en leyendas, gestas, romances y relatos históricos, donde se contiene la esencia y el por qué de la patria. Impetu nacional con unidad imperialista; defensa exaltada del suelo, de las costumbres y de las tradiciones propias contra los extraños que quieren sojuzgarlas; unidad católica, que ampara y posee para el mundo la civilización latina y cristiana, como Alejandro llevó el alma griega a todos los confines del mundo conocido en su tiempo y, tres siglos más tarde, Julio César extendió el poder de Roma por todo el Mediterráneo, desde España hasta Egipto, ¿no está aquí, en resumen, el motivo inspirador y el primer móvil de Manzoni, César Cantú y Verdi, mediante la coordenada y la fórmula que les da comprensión, conocimiento, intelectualidad? La unidad europea del género lírico teatral, debido a que la música es lengua común de todas las naciones, ¿no la encontramos en la intención del *Adalgiso* de Manzoni que es lástima no convirtiera Verdi en ópera con el coro de

*O Mossa errante, o tepidi
Lavacri d' Aquisgrano?*

El culto de la independencia y de las virtudes del pueblo italiano, en combate con los señores de Alemania, que pretendían extender en el ajeno territorio su mando ¿no se precisa en las dos Ligas Lombardas, una de las cuales, la primera, la de Federico Barbarroja, está en una de las óperas menos conocidas de Verdi? La unión de Europa y la extensión del ideal cristiano y de la civilización occi-

dental y latina a los lugares santificados por el sepulcro de Cristo, ¿no se encuentra en la partitura del *Tancredo* o la *Primera Cruzada*? No a humo de pajas mencioné líneas arriba los nombres de Alejandro el Macedón y de Julio César. Uno y otro, como todos los grandes conquistadores, como Nabucodonosor y como Ciro, establecieron sus reales en tierra de Egipto y a Egipto lleva también Verdi su inspiración y los prodigios de su técnica en la ópera *Aida*, de la cual le ha dado el argumento el egiptólogo francés, maestro de Maspero, Mariette Bajá. En su vida particular —quiero decir la que no se relaciona con la música— Verdi es un símbolo de la unidad italiana y un impulsor de la lucha de Italia contra Austria, en los entonces llamados países irredentos. Las letras separadas de su nombre y transformada la primera en doble V significan para el entusiasmo de los patriotas italianos «viva Vittorio Emanuele Re D' Italia».

Viva Verdi vale tanto como Viva el Rey en quien los lombardos y venecianos confían para sacudir el yugo extranjero. Hoy están olvidadas las óperas de Verdi que aparentan su figura a la de César Cantú. La inspiración y la técnica musical se han impuesto al espíritu total de sus intenciones y designios. Romántico por el temperamento, por la novedad de los temas melódicos, por la gran riqueza de ideas, por la amplitud de un corazón generoso, por la honradez artística de una vida que es la antítesis de la de Meyerbeer (como puede notarse en el paralelo exacto de Adolphe Boschot) Verdi pasa del romanticismo italiano e histórico, según las fórmulas de Walter Scott, al romanticismo francés de Victor Hugo y Dumas hijo y al tema español de García Gutiérrez, ya que las tres óperas principales de Verdi, conforme al estilo de espectáculo que extiende a Europa y América desde París el Segundo Im-

perio, son *Rigoletto* (1851), *El trovador* (1853) y *La Traviata*, del mismo año. La primera reproduce, en los horizontes del drama lírico, *Le Roi s'amuse*, del padre Hugo, con la virtud de haber matado por completo la pieza referente a las liviandades de Francisco I de Francia, que nadie soporta desposeída de su vestidura musical, llena de encantos y con unidad y brío en una factura de verdadera maravilla. El *Rigoletto* de Verdi es una obra cumbre de la humanidad y un modelo de drama lírico, de teatro con música, al que solo superan las óperas de Wagner. *El Trovador* y *La Traviata* son inferiores a *Rigoletto*. Pesan más sus respectivos argumentos, con el artificio romántico, no siempre del mejor gusto. La partitura no logra de igual modo sobreponerse a la acción ni ahoga en los raudales de las melodías el convencionalismo del plan y los recursos dramáticos. El *Miserere* de *El Trovador* no puede compararse al *quatuor* vocal del último acto de *Rigoletto*. Los acentos de la pobre tísica Violeta, o Margarita Gautier, y su amor desesperado y morbosos por Alfredo, o Armando Duval, resuenan en nuestros oídos con una cadencia enfermiza, con ese ritmo enervante que aniquila la voluntad y nos conduce a un proceso en el que se acrecientan los goces, ampliando las facultades y el campo del sentimiento, a expensas de la razón y de la acción. Pero de todos modos, ¿se ha de negar el atractivo, el imán irresistible que sobre la fantasía, la ilusión y el ensueño, ejercen estas dos partituras, prodigio de inspiración en un numen que es una fuerza natural y del que brotan las armonías como del seno ideal que, al platónico modo, las alberga y las distribuye? ¿No se han de proclamar inmortales estas tres óperas de Verdi mientras haya en el mundo hombres y mujeres de acertada formación estética? Andando los años Verdi se perfecciona a sí mismo y se supera en relación a estas tres óperas

que pudiéranse llamar románticas del Segundo Imperio. *Aida*, *Otelo* y *Falstaff* terminan la carrera musical y dramática del compositor de Roncole, ya en las auras de un inmortal renombre, tomado el vocablo en su acepción definitiva y de mayor justeza.

Pero Verdi no llega todavía, como ha de llegar Wagner, al sistema de los *leit motifs*, sin el cual ya no se concibe la Opera. Claro que la transformación de Verdi desde *Traviata* hasta *Aida*—y más aún desde *Oberto* hasta *Falstaff*—se opera merced a la influencia de Wagner y al procedimiento de las férreas soldaduras que, con fines de unidad, establece el músico de Beyruth, de una parte entre el libro y la orquesta, y de otra entre las voces y la instrumentación, de modo que la partitura deja de ser un acompañamiento del *bel canto* para convertirse en masa principal de la obra. Los compositores que preludian a Wagner no han solido escribir ellos mismos el libreto de sus producciones musicales. Verdi encargaba tales empresas a Piave, a Boito y a otros poetas de tercera o cuarta fila, menos conocidos aún. Hasta Wagner el libro de las partituras operísticas apenas tiene valor. El músico escoge por lo general un argumento romántico: una novela, un drama, un cuento, un romance, una gesta.... Se lo da a un literato mediocre para que lo adapte a las exigencias de la especie teatral en que ha de ser colocado y, luego, se entrega a su labor pensando en los cantantes a que ha de confiar las respectivas *particellas*. Pueden salir de aquí producciones maravillosas y hasta geniales, cual es el caso de Verdi, de Berlioz, de Gounod, de algunos rossinianos, sin olvidar, a quien da nombre a la escuela. Sin embargo, la Opera no alcanza todavía la dignidad, la magnitud estética, la marcha sin soluciones de continuidad que admiramos en el wagnerismo. El músico—poeta de Leipzig no admite las truculencias románticas

que, precisamente por haber entrado en la Opera, han dado nombre a un género teatral, el melodrama, porque melodrama quiere decir tan sólo drama acompañado de la música y como hubo un tiempo en que dichas composiciones teatrales abundaban en truculencias y sensiblerías de mal gusto, pasó luego el dictado y naturaleza de tales argumentos a lo que ya no tenía música, aunque conservara el procedimiento fácil de halagar las pasiones y los sentimientos enfermizos de las clases menos instruídas y menos elevadas de la sociedad. De las óperas de Wagner no hubiera podido nunca degenerar el nombre perfectamente digno de melodrama hasta cubrir un género de teatro desde luego inferior a los demás.

Wagner con haber sido un músico insuperable, acaso tenga por facultad maestra, como decía Taine, la de literato y filósofo. Sus óperas principales hay que dividir las según las tendencias filosóficas que en el momento de su factura le dominaban. Se advierte el ciclo de Feuerbach y el ciclo de Schopenhauer, lejos uno y otro de todo hábito de cristianismo, porque Wagner es pagano hasta los huesos, no obstante las influencias de la caballería medieval y el haber seguido en su obra paso a paso las huellas del poeta y *Minnesinger* del siglo XIII Wolfram von Eschenbach, al que hace salir a escena en el *Tannhauser* para hacerle cantar en un episodio muy saliente de su vida: el certamen poético de la Wartburga, que comienza en tono profano y termina anunciando el nacimiento de Isabel de Hungría, la santa Landgravesa de Turingia. Al ciclo de Feuerbach pertenecen los ensayos de divinizaciónes heroicas, el *Tannhauser*, el *Lobengrin*, la *Tetralogia*, *El Buque fantasma*, el mismo *Parsifal*. Schopenhauer domina con su pesimismo en el *Tristán e Iseo*, poema de pasión y de muerte, donde el arte ha llegado en sus acentos de mayor exalta-

ción a desgarrar el alma de quien escucha con un puñal que llevase en sus cortes un bálsamo de supremo deleite. La clasificación literaria de las producciones wagnerianas no se amolda al mismo sistema y a iguales líneas que la clasificación filosófica. Aquí ha de ponerse el *Tristán* al lado de *Lohengrín*, del *Tannhauser* y de la demanda del *Santo Grial* que informa, del principio al fin, el pensamiento, la intención, la fuerza, el carácter y el asunto de la última ópera wagneriana *Parsifal*.

El autor se propuso en el conjunto de su labor teatral rendir a su patria alemana las fervientes parias de fe y entusiasmo. Fué un compositor y poeta nacionalista, como hoy diríamos. Los filósofos en que se inspira son alemanes y trabajan sobre ideas y conceptos de recia contextura alemana. La *Tetralogía* (*El oro del Rhin*, *las Walkirias*, *Sigfredo* y *El Crepúsculo de los dioses*) desenvuelve temas de la mitología del Norte que consignan los *Sagas* y los *Eddas* de Escandinavia. El cree que en las Operas caballerescas realiza también una labor patriótica, pues casi todas ellas están en el activo literario de Wolfram von Eschenbach. En los años de Wagner (1813-1883) domina todavía en el mundo sabio de la investigación medievista la idea de que todas las leyendas de caballería y todas las hazañas de los paladines de ensueño proceden de Alemania y son producto anónimo del pueblo germano. Es la teoría de los Grimm y de los Schlegel, que los eruditos franceses no han combatido aún, con las armas seguras de la más escrupulosa investigación. Wagner acude a Wolfram von Eschenbach ignorando acaso que todas sus imaginaciones de hechicera poesía son novelas bretonas, divulgadas en Europa por Matilde de Francia desde la corte inglesa de Enrique II Plantagenet y por Chrétien de Troyes, ese Bourget del siglo XII, como le ha llamado Lanson. La leyenda del

Santo Grial antes que en Wolfrango la hallamos en el francés Robert de Borón y además en una novela perdida de Chrétien de Troyes. La teoría de Bédier ha dado un golpe de muerte al germanismo wagneriano de las óperas caballerescas. Ciertamente resultan muy difíciles las clasificaciones sistemáticas y admirables del erudito francés si se quieren aplicar en todo su rigor a la obra wagneriana pero no cabe desconocerlas cuando nos aproximamos al músico-poeta de Leipzig, el cual, con su genio indiscutible, consiguió reanimarlas incorporándoles todo el amplio y profundo espíritu de su origen y de sus tiempos de boga en el siglo XII. Logró más todavía: por él entraron en el conocimiento, el gusto y la conciencia de los pueblos de Europa, desde el fondo de las gestas, de las novelas y relatos del ciclo bretón; del repertorio de viejos troveros; del alma francesa que dominaba la literatura universal y daba temas de imaginación y poesía a todos los países, con riqueza y prodigalidad inexhaustas, como reconoce Menéndez y Pelayo, más admirador de la literatura de Francia en el medioevo que en el siglo de Luis XIV.

Un estudio definitivo sobre Wagner significaría en los años de ahora un sistema armónico de clasificaciones y doctrinas estéticas, filosóficas y literarias. Habría de traerse a colación la teoría de Bédier sobre las gestas, los poemas bretones y las canciones de los troveros nórdicos; sería necesario tomar cuenta del panteísmo defendido en las escuelas transcendentales de Alemania; fuera necesario tocar con la mano el fondo y las variantes del *Tristán Leonis*, ya en la forma tosca de Beroul, ya en la muy refinada de Thomas, ya en el estudio definitivo que a la obra, y a su espíritu y letra, tiene consagrado Bédier, traductor al francés moderno del *Tristán*, comentador sapientísimo de cuantas cuestiones le afectan y algo así como el animador mo-

derno de la rubia Iseo y de su rendido amante en lo que toca a los fueros de la mente y la erudición. Pero dentro del arte y la imaginación de los públicos modernos cultivados. Wagner reina en todo el ambiente caballeresco de Tristán y se alza con su monarquía por cima de Beoul, Thomas y todos los troveros y arpistas bretones y *Minnesinger* que cantaron las torturas de su desventurado amor. Como la madre selva y la rama de avellano—traigamos a la comparación la misma imagen del poema—Wagner ha legado su genio y su nombre a las desventuras del caballero Leonis y ha fundido con la propia gloria el renombre de eterna poesía que acompaña la pasión avasalladora de Iseo y Tristán.

La Opera, como género de teatro y como manifestación de la música a lo largo de los siglos, llega en Wagner al grado más alto de su exaltación y grandeza. El sistema de los motivos conductores ha hecho del arte de los sonidos una expresión del entendimiento y del alma superior a todo idioma de los que han servido y sirven a la humanidad para la comunicación y el progreso de los seres racionales. Hay el inconveniente de que esta lengua de los *leit motifs* carece de originalidad, porque se da una lengua distinta para cada una de las óperas wagnerianas y no es posible, ni práctico, ni conduce a fin alguno de la cultura, el arte, la belleza, el bien, la verdad y el pensamiento, eso de tener que inventar un nuevo vehículo expresivo siempre que se trate de escribir una nueva obra o de exponer, una forma, ya del propio espíritu, ya del mundo exterior que nos rodea. Wagner, además, se impone a la admiración y a la reverencia de los aficionados al teatro y de los profesionales de la escena, porque es autor y realizador de una teoría estética donde se aspira a la más alta unidad de la belleza y del arte, con la mayor copia de elementos to-

mados de todas las actividades humanas y de todas las disciplinas y apartados del pensamiento y de los sentires. Acaso antes que músico era Wagner filósofo y poeta. El se tenía por ambas cosas a la vez, aunque su filosofía no pase de unas lecturas aprovechadas de Feuerbach y Schopenhauer, muy a la moda en los círculos intelectuales de Alemania por los tiempos en que Wagner vivió y escribió. El genio de Leipzig es más artista y poeta que filósofo. Sobre todo ha sido para el teatro lo que Homero para la epopeya y Píndaro para la oda, porque no hay en el mundo deleite estético semejante al que se disfruta presenciando en la integridad de sus componentes artísticos una ópera wagneriana. Ya no se acude al teatro con la intención de esperar el momento en que los divos lanzan las notas de mayor dificultad o belleza, o bien una sinfonía o pasaje aislado de la orquesta, que sobresale entre los demás. Wagner nos anonada con la grandeza y majestad de sus construcciones teatrales, que han de admirarse en bloque como los monumentos ingentes de la humanidad en coloquio con Dios que crea las pirámides de Egipto, las maravillas escultóricas del Partenón ateniense, la catedral de Colonia, las *loggias* de Rafael de Urbino, la intensa poesía de los Aedos o Demiurgos, es decir, de seres que estaban por cima de los hombres y eran mensajeros de la divinidad.

La Opera llega con Warner a su más elevado pináculo. No es ya tan sólo la música, no obstante la majestad desconocida hasta entonces de las partituras: es el espectáculo entero, al que concurre el río caudaloso de emociones, ideas y símbolos de la mitología nórdica, del ciclo caballeresco bretón, según las normas e imaginaciones célticas de Chrétien de Troyes y Wolfram von Eschenbach; de doctrinas filosóficas, con derecho a informar obras de be-

lleza, sin omitir el atractivo de un espectáculo en el que ponen contribución valiosa, en cada una de sus más altas jerarquías, el arte del pintor escenógrafo, del *attreuzista*, del sastre, del perito en electricidad y luminotecnia, del que sabe disponer en la dirección escénica masas, colores, figuras, movimientos, ritmos y cadencias de visualidad, en armonía con la música y con la esencia misma del poema representado. Con Wagner alcanzan la Opera y el teatro en general su máximo apogeo en la elevación estética y en esa síntesis de unidad con la variedad que es, en último análisis, símbolo y substancia de toda intelectualidad, de todo refinamiento, de toda cultivación del espíritu.

A partir de Wagner el género operístico decae y hoy en día hállase a punto de morir. Podrá cultivarse como espectáculo de minorías aristocráticas y selectas, y es de desear que en este respecto no muera nunca la Opera, como no pueden morir las tragedias griegas, ni ninguno de los monumentos artísticos que son luminares de la humanidad, pero jamás se volverán a producir Operas como las de Rossini, Verdi y Wagner, porque se ha cegado el manantial vivo de su inspiración, porque el género no admite formas populares y porque la manera especial de la sociedad contemporánea no es la más apropiada para que en ella viva, se desenvuelva y progrese una manifestación de teatro tan completa en la unidad y tan rica en lo vario como la Opera; y así cabe decir que en los bailes termina lo que empezó con los *ballets do cour* de Francia y las mascaradas de Inglaterra, ya que la última etapa del género está en los bailes rusos de Sergio Diaghilev y León Baskt, con su aspecto pictórico eminentemente decorativo, con la subordinación de todos los elementos artísticos a una norma de unidad, con la bien acusada disciplina de los intérpretes coreográficos, con la partitura, siempre moderna.

en la técnica y la inspiración, con sus públicos de corte mal avenidos con los regímenes democráticos, ya por fortuna desaparecidos de España, merced al triunfo glorioso de nuestro Caudillo inmortal.

La culminación que Wagner señalada en la Opera ha terminado la evolución histórica del género. ¿De qué modo la Opera ha contribuido y contribuye a la cultivación del espíritu?

Ha de considerarse para responder a esta pregunta el valor educativo de la música en sí misma; la unión mejor o peor conseguida del libreto y la partitura; las doctrinas, tendencias, escuelas e intenciones que han animado a los libretistas y a los músicos y el valor total de la Opera que es al propio tiempo drama o comedia, música, canto, baile e interpretación, que lo mismo atañe a la musa Erato que a Talia, Melpómene y Euterpe. Ya Boileau en su *Sátira X* combate los efectos nocivos que el espectáculo de la Opera puede producir en los jóvenes. Madame de Sévigné en una de sus *Cartas* confiesa que las óperas de Lully bien interpretadas le hacen verter tantas lágrimas como las tragedias, porque en ellas se exalta el tema del amor desdichado, hasta deprimir los resortes de la actividad y la fortaleza en el pensar y el querer. No en vano Emile Deschahel tiene en su labor erudita un libro famoso acerca de *El romanticismo de los clásicos*, que tal es el título de la notabilísima y bien fundada disertación. ¿Qué mucho que tal ocurriese a una sociedad heredera directa de quienes se deleitaban con las aventuras de amor, tan puras y platónicas como inacabables, de Celadón y Astrea? Los efectos de la Opera sobre la sensibilidad que apunta Madame de Sévigné y merece unos cuantos alejandrinos pareados en la *Sátira X* de Boileau habían de crecer con intensidad mayor y más perceptible merced al fenómeno universal

del romanticismo, que puso el sentimiento y la fantasía sobre la razón y la realidad de las cosas y proclamó, con error manifiesto, el libre derecho a las pasiones, buenas o malas, más bien malas que buenas, ya que el fin de la vida era para los románticos la felicidad de este mundo, con lo cual ponían por adorno y cebo al hedonismo griego de Aristipo y su hija Aretes, el encanto de las neblinas hiperbóreas y los fueros de una imaginación desbordada que embellecía personas, cosas y conceptos, alterando las manifestaciones de la realidad. El filósofo Bergson, ya citado a propósito de sus estudios tan notables sobre la risa, no concede a la música y al ritmo mucho aprecio en su influencia sobre la sensación, porque, a su juicio, duermen las potencias activas y se produce en nosotros una hipnosis muy halagüeña pero, al fin, perjudicial para el uso de nuestras facultades superiores. Bergson desenvuelve esta teoría en su *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Marcel Proust, tan profundo psicólogo, llega a conclusiones análogas en uno de sus relatos de juventud: *Los placeres y los días* impreso en 1890 con prólogo de Anatole France. Para Proust la música significa laxitud, relajamiento de la conciencia moral, ambiente propicio para que la infidelidad de la esposa a quien él alude en su relato sea perdonada, no por arrepentimiento de la culpable, no porque la razón haya determinado, en un juicio sereno, circunstancias eximentes o, a lo menos, atenuantes, sino porque, adormecidas nuestras facultades superiores por la caricia del ritmo, no se está en condiciones de juzgar, al mismo tiempo que halagan aquellos actos en que domina la fantasía y la pasión. Es difícil, en efecto, que el placer de la música deje de acompañarse en nuestro mundo psicológico interno de todo un sistema de sensaciones, recuerdos, ideas, anhelos, aspiraciones, apetitos y tendencias que en

aquel instante no refrena facultad ninguna del alma, cabalgando como va la fantasía por los horizontes de la ilusión. Para Brunetiére la música significa tan solo sensualismo, naturalismo e individualismo. Emile Vuillermoz reputa la música francamente inmoral. Paul Landormy desarrolla la teoría indicada de no ser posible un placer estético musical sin que se ponga en movimiento todo un caudal de pasiones y deseos, las más de las veces inconfesables, que cobran vigor en la cadencia y llegan a dominarnos por completo, sin que podamos atajarlos y vencerlos. Un notable libro de Pierre Laserre *Las ideas de Nietzsche sobre la música* nos enseña en su página 12 que «de todas las artes la música es, con mucho, por su misma naturaleza, la que tiene mayor poder sobre la sensación y dispone de los medios de seducción física más eficaces. El predominio de lo material sobre lo espiritual, de la conmoción nerviosa sobre la exaltación de los sentimientos, caracteriza las voluptuosidades que procura un arte musical sabio y corrompido. Y esta corrupción no es estética tan solo; también amenaza la integridad del pensamiento y de la voluntad en el oyente. El goce de la música antes difiere en grado que en naturaleza del que se pide a las drogas tóxicas».

Acaso exageren los pensadores citados y algunos otros que harían prolija la relación, sin reforzar el argumento. No cabe negar que la música y, en general, el teatro influyen más sobre la sensibilidad y la fantasía que sobre la razón, el equilibrio de nuestras facultades y el juicio sereno, base de una apreciación verdadera del mundo y de las cosas. Es cierto que el deleite producido por la música y las representaciones teatrales que de la música se acompañan, como de elemento principal, despierta en nosotros imaginaciones y anhelos no siempre en armonía con la dignidad humana y el elevado aprecio en que hemos de tener nues-

tra persona a imagen y semejanza del Altísimo concebida y creada. Pero, ¿cómo negar en la vida del siglo y entre los no consagrados al sacerdocio, a la mística y al pensamiento constante de la salvación eterna, que la Opera contribuye, en la suma y conjunto armónico de sus componentes artísticos, a perfeccionar y cultivar la inteligencia y el gusto, ya con su aparato de corte, ya con el acatamiento de las jerarquías, ya con las fórmulas tradicionales, de fundir lo vario en lo uno?

Si comparamos la Opera y la comedia acaso se observen en esta última, con respecto a la primera, motivos de mayor alcance, más numerosos, más fuertes, y de más arraigo en la razón, que dan primacía al género por lo que atañe a la cultivación del espíritu, en cuanto la comedia, como se ha visto en el capítulo anterior, se dirige antes a la inteligencia que a las pasiones y en la Opera se exalta sobre todo la sensibilidad y aquella parte de nuestro ser en que se ofrece el gusto, el deleite, la satisfacción de apetitos, aunque nobles, no inmediatamente ligados al cumplimiento del último fin. La buena educación y el buen tono nada pueden temer de la Opera y de sus similares los bailables de corte y los espectáculos que, por costumbre y tradición, suelen congregarse en la sala a una multitud homogénea, flor de cultura, de urbanidad, de exquisitez, de delicadeza en los hábitos, de limpieza personal, lo mismo en el cuerpo que en el alma. Unase a esto la fuerza de lo que viene de antiguo y se entrega de unas generaciones a otras como los apellidos, los linajes y cuanto representa orden y continuidad civilizadora y no será difícil, con las reservas apuntadas y otras que se derivan del buen discurso, dar a la Opera un lugar preferente en la historia del teatro y en sus aportaciones, si no a la culti-



vacación, a la cultura del espíritu y de nuestras facultades superiores.

VII

¿De qué manera, por qué caminos, en qué horizontes, con qué formas, bajo qué aspectos, con qué procederes cumplen o burlan esta misión los demás géneros dramáticos enumerados por los preceptistas: la zarzuela, el sainete, el entremés, la farsa, la loa, el pasillo, el mimo y algún otro especialísimo de una determinada literatura, como la *Sotie* y la *Moralidad* de Francia y las *Eglogas* de Juan del Enzina?

La zarzuela es una ópera en pequeño. Las partes que se destinan al diálogo hablado la aparentan y hasta confunden con la comedia. Tiene también de espectáculo de corte, puesto que nació en Madrid en el conocido palacio del mismo nombre, gala del Pardo, y en el que debían de abundar las zarzas, para divertir a Felipe IV y a sus cortesanos. El coloso Calderón, quien imitando a Lope se internó por todos los géneros teatrales compuso el libreto de varias zarzuelas y dió con ello a las manifestaciones artísticas de esta índole la dignidad y grandeza que no siempre han sabido conservar a través de la historia, pero que han constituido y constituyen en todo momento una razón poderosa en su defensa, cuando argumentos sólidos de la moral y de estética han atacado una determinada obra, tendencia, escuela o modalidad y han querido extender la repulsa a todo el género. ¿Quién no recuerda con deleite en el activo dramático de Calderón, junto al *Laurel de Apolo* y *El golfo de las sirenas*, aquella delicadísima *Púrpura de la rosa*, apólogo o leyenda de la clásica mitología, donde ofrece el poeta, con la fábula de Atis y Cibe-

les, tan en el nervio y la tradición de la ópera, la razón poética, el motivo por el que aparece la reina de las flores teñida como de sangre, asunto ya tratado en el Idilio XXIII de Teócrito y en la Egloga III del dulcísimo Garcilaso? El tema del Amor picado por una abeja, que los españoles conocemos según Anacreonte en la versión deliciosa de don Esteban Manuel de Villegas, diríase que se reproduce en la zarzuela de Calderón con mayor pujanza y mito diferente, sujeto a reglas distintas y habiendo ganado mucho en nobleza, majestad y brío.

A partir de don Pedro Calderón de la Barca y, sobre todo, desde los años del romanticismo apenas hay dramático español que deje de contar en su activo teatral algún libreto de zarzuela. García Gutiérrez, el autor hace un siglo famoso del *Trovador* y *El rey monje* y que actualmente yace en olvido y desdén, acaso justificados, dió inspiración y motivos musicales a los compositores de su tiempo con *El grumete*, *La espada de Bernardo* (cuya segunda parte se intituló *Llamada y tropa*), *La vuelta del corsario*, *El capitán negro*, y aquella *Cacería real*, tomada de una comedia de Lope *La partida de Enrique IV*, repetida después en España por Matos Fragoso y en Francia por Collet y Arnauld. Don Juan Eugenio Hartzenbusch que internó su saber, su fantasía y sus dotes poéticas por casi todas las especies y doctrinas del arte teatral, sin olvidar las nieblas germánicas a que tal vez su apellido le daba derecho, puesto que a dicha tendencia responden sus dramas *Primero yo* y *Doña Mencía*, quiso renovar los laureles de Calderón y precisamente en un libro de zarzuela, *Psiquis y Cupido*, dió vida y ambiente de perfumes clásicos a la leyenda con que ya había honrado la dramática hispánica el autor de *La vida es sueño*. Don Luis de Eguilaz, otro de los que sostuvieron la escena española desde los años de Isabel II hasta casi la

Restauración—pues murió en 1874, un año antes de llegar a Madrid Alfonso XII—, es el autor de *El molinero de Subiza* y *El salto del pasiego*, como se debe a Ventura de la Vega *Jugar con fuego* y a los dramáticos contemporáneos de mayor fuste y más justo renombre joyitas líricas, gala de nuestra escena y modelos irrecusables de un género teatral perfectamente legítimo. Sin embargo, la mayoría de los libretos de zarzuela grande se deben a literatos de segunda fila, algunos de ellos sin derecho a figurar en la historia de las letras y el arte, aunque tuvieran cierta habilidad para combinar escenas y conseguir a versos y cantables facilidad y pegadizo atractivo. A don Francisco Camprodón, el autor de *Marina*, es lo más piadoso conservar en el olvido y el silencio y a Luis Mariano de jarra, el hijo de Fígaro, solo le corresponde una gloria mínima en *El barberillo de Lavapiés*, que, gracias al compositor Barbieri, se lleva la palma entre todas las zarzuelas españolas de tres actos y aun fuera posible la comparación con la ópera de Rossini, que acaso le sirvió de arranque al intentar sus autores, no una parodia, una transposición de géneros. Es lástima que el crítico francés Brunetiére; tan aficionado a señalar las reglas de transformación de los géneros en literatura, no reparase, sin duda por desconocer esta zarzuela española, las concomitancias entre *El Barbero de Sevilla* y la obra conjunta de Larra y Barbieri, verdadero ejemplo de lo que ha de ser la compenetración entre el libreto y la partitura y donde se ofrece, vigorosa y llena de encanto, la vena popular madrileña, con el empuje y la maestría del mismo don Ramón de la Cruz y de los que años más tarde siguieron sus huellas para enriquecer nuestro acervo teatral en el género de la zarzuela con producciones tan justamente celebradas y dignas de elo-

gio como *La verbena de la Paloma*, *La Revoltosa* y las piezas más significativas del sainete con música.

Se ha trazado muchas veces la lista de las zarzuelas españolas, sino a través de la historia, porque la expresión resulta petulante, al menos en los años transcurridos entre la escuela romántica y nuestros días. Don Emilio Cotarelo acabó su vida de erudito e investigador literario con un estudio acerca de la zarzuela española, en el que cabe aprender multitud de circunstancias relacionadas con la vida y la evolución de la mencionada especie de teatro, pero en el que falta una clasificación metódica de las obras que allí se analizan y en el que se omiten las procedencias, ya que buena parte de nuestras zarzuelas de tres actos van inspiradas en modelos franceses, se cite o no el original y se confiese o no que es obra traducida o adaptada.

Prescindiendo de lo que llaman los franceses óperas cómicas, las zarzuelas y en general las piezas de teatro que no son óperas, y que no obstante, se acompañan de la música en la representación, pudieran dividirse en ocho grupos:

1.º Zarzuelas de argumento complicado, conforme a los modelos del romanticismo, de corte melodramático, como novelas de folletín llevadas a la escena. Sirva de ejemplo: *El anillo de hierro* de Marcos Zapata, música de Marqués.

2.º Zarzuelas al itálico modo, en las cuales libretista y compositor tratan de acercarse a la Opera, en particular al estilo de los rossinianos, Bellini y Donizetti. Todos recuerdan en seguida *Jugar con fuego* de Ventura de la Vega y Barbieri.

3.º Zarzuelas cuyo argumento, sin que le falte por menor de los que se consideraban esenciales en los dos

primeros tercios del siglo XIX, se encuentra realzado, anulado quizá; por lo pintoresco del ambiente y lo bien trazado de los tipos y las costumbres, que se arrancan de la propia entraña del pueblo de Madrid con los colores, la manera y el alcance de Goya. A nuestra memoria acuden el ya citado y elogiado *Barberillo de Lavapiés* y otra obra del mismo Barbieri sobre letra de don José Picón: *Pan y toros*.

4.º Zarzuelas de corte y espíritu franceses en las que se aprovechan o no las partituras de Audrán, Aubert, Lecocq, Planquette, etc..., tales como *La Mascota*, *El dominó negro*, *Los diamantes de la corona*, *Catalina*...

5.º Zarzuelas en el aire de Offenbach. ¿Quién ha olvidado *La diva* y el monstruo conservado en la letra por el adaptador español:

—Amigo soy de Baltasar,

—Amigo soy de Rafael?

6.º Zarzuelas sainetes, es decir, lo más granado y valioso del género chico.

7.º Zarzuelas revistas, especie inaugurada entre nosotros hacia 1866 por don José Gutiérrez de Alba y entre las que pudieran contarse *La Gran Via* de Felipe Pérez y González con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde.

8.º Operetas, a las que sirve de fondo y decoración los salones, los uniformes militares y las costumbres y la vida de Viena en el largo reinado de Francisco José.

En cada uno de estos ocho grupos cabe establecer nuevas subdivisiones. Así en el apartado a que da nombre Offenbach ha de distinguirse el gusto mitológico, patente en *La bella Elena* y *Orfeo en los infiernos*, del gusto que informa, verbi gracia, *La Gran Duquesa de Gerolstein*, *Los cuentos de Hoffmann* y otras fantasías musicales plásticas y coreográfi-

cas muy en boga en la Francia del Segundo Imperio y en la España de la Restauración y aún de Isabel II. ¿Cómo no recordar a este propósito, por lo que se refiere a España, *El joven Telémaco* de Eusebio Blasco y Rogel?

Cuando se escriba el libro definitivo sobre la zarzuela española habrá que tener en cuenta los puntos de aproximación y los defectos que en todas estas casillas puedan observarse, ya que muchos de ellos se compenentran entre sí sin que se advierta la solución de continuidad, término de una y comienzo de la otra. Pero, ¿existe clasificación libre de tales errores? Las operetas de Franz Lehar y Leo Fall, ¿no revisten para la representación teatral la misma vistosidad en el juego escénico y en el movimiento y el brillo de las masas que aquella *Genoveva de Brabante* de Offenbach, estrenada en los Bufos Parisienses en 1859, de la que se hace lenguas en 1875 Edmond Stoullig al reseñar en sus *Anales del teatro y de la música* (pág. 301) los cascos, los uniformes, los bailables, las armaduras, el ritmo mágico a que van sujetos actores, mimos y comparsas? ¿Cómo no ligar en el recuerdo *La tempestad* de Ramos Carrión y Chapí (tomada del *Judío polaco* de Erckmann-Chatrian) con los melodramas románticos anteriores a Scribe? Se dirá, y con razón, que en la zarzuela mencionada la música se alza con el valor de la obra entera y que el libro nada significa, aunque desprovisto de galas líricas llenó durante muchas noches en París los teatros en que se representaba con sus atavíos franceses y según la imaginación de los citados novelistas y dramaturgos, a quienes compara Jules Claretie nada menos que con Shakespeare y precisamente por esta obra del *Judío polaco*.

Las zarzuelas antiguas, es decir, las de tres actos, las que preceden al género chico, suelen acusar, lo mismo en libretistas que en compositores, conocimiento seguro de lo

que traen entre manos, maestría en el oficio, conciencia de no haber esquivado trabajo ni pormenor de ninguna clase para que la producción se ofrezca bien rematada, conforme a las normas fundamento, sino de la perfección, al menos de lo que se llaman cosas bien hechas. La técnica del teatro; la habilidad para disponer y combinar, no ciertamente caracteres, ni pasiones, ni verdades de las que ponen al descubierto el alma humana, sino escenas, figuras y circunstancias como vehículos y caminos del interés; el hecho de saber bien el oficio o profesión elegida al consagrar al teatro y a un género especial como la zarzuela las actividades musicales y literarias; el conocer al público para quien se trabaja; la práctica continuada y segura de los consejos dados por Horacio y Boileau al enmendar y corregir veinte veces—*«vingt fois sur le métier...»*—lo que nos parece no haber llegado todavía al desarrollo y madurez deseados; las costumbres de una sociedad que, a pesar de sus defectos y de la estupidez marcada con fuego por León Daudet en su libro famoso, no se fía demasiado de ensayos, proyectos, atisbos, tanteos, manchas de color, embriones y prolegómenos, porque prefiere, aunque imperfecta, una obra realizada en su integridad; la paciencia, el buen sentido, el respeto a los modelos y a las reglas racionales, como sucedáneas de la inspiración y quizá del buen gusto..., ¿no se encuentra aquí el motivo de que gustaran y se aplaudieran por un público poco exigente las zarzuelas con libretos de Scribe y Marcos Zapata en quienes concurren los caracteres señalados?

Las zarzuelas de siglo XIX hasta la Restauración y la Regencia presentan un plan lógico en la concepción y el desenvolvimiento de las situaciones, que excusa en algún respecto la falta absoluta de psicología y de profundidad humana; suelen guardar el precepto clásico de la exposi-

ción, el nudo y el desenlace; interesan siempre a los públicos poco resabiados y de escaso sentido crítico, porque tienen teatralidad, aunque abusen, de los recursos románticos y de novela de folletín, como la puerta secreta, el anillo que al final descubre un arcano, el error en personas y condiciones base de interés, la contraposición violenta de los caracteres que no se ajusta, es cierto, a la verdadera psicología, pero que muchas veces en el teatro, al exagerar la naturaleza de las cosas, hace comprender mejor los propósitos de los autores. Añádase a esto la virtud de una música cuyos temas y cuyos motivos ya están tomados de la entraña popular, ya responden a una modalidad del gusto en una década y grupo social determinados.

La zarzuela grande es algo así como la ópera de la burguesía. Auber, Audram, Lecocq, Suppé, Offenbach, Barbieri, Gaztambide, Marqués, en nada desmerecen de los compositores de óperas, si se exceptúa a los magnates del género, un Verdi o un Wagner. Entre oír *Luccia di Lammermoor* de Donizetti o *Jugar con fuego* de Barbieri, ¿qué diferencia existe en cuanto a la calidad del deleite estético? ¿No se dan en una y otra partitura los mismos efectos de un italianismo fácil y en decadencia, idéntico aprecio de las melodías que acarician el sentido en un abandono de las fuerzas vitales, igual prelación del *bel canto* que sobrepasa a la orquesta, análoga primacía de las facultades del cantante, parecida combinación de arias, dúos, concertantes y situaciones melódicas?. Claro que ambos libretos difieren en absoluto y se observa un abismo entre la historia trágica con que nos entretiene el genio indiscutible de Walter Scott y el cuentecillo de amor honesto pergeñado por Ventura de la Vega, acaso sobre un modelo francés no tan inocente y dulzarrón. Pero téngase en cuenta que *The bride of Lammermoor* del inmortal escocés ha pasado por la pluma peca-

dora del libretista Cammerano y ya el parangón no parece tan irrespetuoso. Entre las óperas de Meyerbeer, que son puro artificio, y las dos joyas madrileñas de Barbieri, *Pan y toros* y *El barberillo de Lavapiés* yo prefiero estas últimas y creo que me dan la razón los fueros del buen gusto. Tanto Don José Picón, el padre de Don Jacinto Octavio, como Don Luis Mariano de Larra, el hijo de Fígaro, dieron al compositor un fondo madrileño de verdad, con una intriga perfectamente combinada y desenvuelta en la que se ofrece, como en los tapices de Goya, *El Pardo* y *El Escorial*, la Corte de Carlos IV con la influencia de Godoy y el Madrid de Carlos III, al que ponía faroles Sabatini y cuyo genio decidido, alegre y zumbón no logran entenebrecer las más espantosas conjuraciones, trocadas por obra y gracia de nuestro pueblo en pasatiempos y motivos de risa y de cánticos. *Pan y toros* viene a ser una continuación de los sainetes de Don Ramón de la Cruz por más que vaya diluído el asunto y sea más mordaz, aunque siempre injusta, la sátira contra el primer ministro. Como en las producciones del sainetero por esencia y antonomasia, se da en *Pan y toros* esa hermandad tan española entre el pueblo y la nobleza, entre la corte y quienes pululan por las calles con una sonrisa en los labios y una brizna de ingenio en los dichos y en las acciones. Las cajas de fusiles que se hacen pasar por cirios para alumbrar en la procesión; la cancioncilla que celebra los amores del ministro omnipotente con Pepita Tudó; la conformidad del pueblo que se satisface, como el romano, con que le den de comer y le diviertan; los mil pormenores pintorescos en que abundan de consumo el libro y la música, ¿no dan a esta obra y también al *Barberillo* un temple de arte y emoción que supera al de muchas óperas, no tan enraizadas en el espíritu y el carácter de una capital con historia, con tradiciones, con

alma y nervio bajo las figuras que decoran los paisajes de Lavapiés y la Florida?.

Hay zarzuelas muy superiores a las óperas: los casos apuntados no me dejarán mentir. Es verdad que el género cultivado por Barbieri, Gaztambide, Suppé, Planquette y en nuestro tiempo por Franz Lehar y Leo Fall no revela en la técnica musical el mismo aprecio, amplitud y compostura que la ópera exige, porque han de reducirse las sonoridades y los efectos a orquestas menos numerosas y no tan depuradas como las habituales en los teatros líricos de primera categoría. No puede tampoco el compositor de zarzuelas anular las melodías con disonancias, ni sustituir con aportaciones cerebrales de puro estudio el aire primitivo, el ritmo fácil, el compás que puede ser llevado en el tarareo y en los movimientos de la mano, la cabeza y el tronco por cualquier profano que tenga oído y memoria musical. Desde luego en la evolución de la música hacia la conquista absoluta de sus medios técnicos la zarzuela, considerada en abstracto, en términos generales, representa un grado inferior al de la ópera, como acaso la ópera signifique una etapa hacia la música pura en la cual tan sólo cabe conseguir esa perfección de modernidad a que se dirige Ricardo Strauss y Paul Dukas y Debussy y Stravinski y el grupo de los seis de la música francesa (como hace años hubo cinco en la música rusa) Honegger, Milhaud, Poulénc, Taillefer, Auric y Durey. Tal aseguran los bien enterados de lo que hoy se piensa, se sabe y se lleva en el mundo filarmónico y no ha de ser objeto en las presentes líneas ni discutirlo ni exponer las razones de buen sentido en las que tal vez viniese a tierra todo el razonamiento contrario y se estableciesen las diferencias que en cierta ocasión señalaba Widor entre la buena música y la música de taxímetro.



En la zarzuela no puede darse técnica sabia, al menos en toda la extensión de la partitura. Aquí las descripciones plásticas, las ideas y las noticias que se expresan con palabras, han de correr a cargo del libretista y el músico ha de subrayarlas y comentarlas de manera que se incorporen los acentos melódicos a los versos, los tipos y las situaciones hasta formar con ellos un todo indisoluble, como sucede en *La verbena de la Paloma* y en las piezas populares que todo el mundo sabe de memoria, que cada espectador y aficionado al teatro recuerda con gusto y que realizan el ideal de las representaciones escénicas según la frase de Jacques Copeau «no habrá verdadero teatro mientras el hombre de la sala no pueda repetir las mismas palabras que dice el hombre de la escena en el mismo estado de ánimo».

La música de las zarzuelas tiene la misión de agradar, de recrear el oído, de dirigirse más a la sensibilidad que a la inteligencia. Se logra con las piezas más gustadas del público, la corriente de simpatía base del teatro y la conciencia de las virtudes y donaires del pueblo que en esta especie de obra se contrastan y avivan por eficacia del arte. No me refiero, claro está, a las zarzuelas imitadas o traducidas del francés según las normas que pedía Offenbach a Meilhac y Halévy, mediante las cuales todo se convertía en el can-can que asustaba a nuestras abuelas puribundas y aquellas nubes de encajes en piernas femeninas sobre una decoración de *Boudoir* perfumado, como el de algunos lienzos de Madrazo o como el sugerido por los conocidos versos de Zorrilla:

Y en oculto, elegante gabinete,
Brusco y agudo penetró también:
Y se estrelló entre el humo del pebete
De alguna hermosa en la tocada sien.

La zarzuela que excusa y justifica amores fáciles: el ritmo alegre que impulsa a la orgía y al desenfreno; el *couplet* que empuja suavemente hacia un embarque para Cíteres, paraíso de sensuales delicias; el olvido del deber, la ausencia de toda moral; la dejación de nuestra dignidad y compostura en la embriaguez del Champaña; aquel despertar de los instintos groseros a que parecen tender las operetas y ciertos bailables, sean los de hace un siglo, sean los del Segundo Imperio francés, sean los de Viena, anteriores a la gran guerra; la entrega del entendimiento y de la persona al placer con todas aquellas consecuencias señaladas en el capítulo anterior según el texto de ilustres psicólogos; en suma, la transgresión de la ley moral no será nunca recomendable, se adorne como se adorne, ni contribuirá a la cultura, y menos a la cultivación del espíritu, por más que guarden todos los aspectos exteriores de la *bonne tenue*. Se ha de confesar que tales caracteres corresponden a la opereta y definen el género con los rasgos ya reconocidos nada menos que por Catulle Mendés y por Théodore de Banville cuando escribía en sus *Occidentales*:

Vois ces trétaux pleins des miaulements des chats
D' où la musique, douce fée,
S' envole en pleurs, tandis qu' on lance des crachats
Sur la blanche robe d' Orhpée.

La primera opereta se representó en París en la época del Terror, que se extiende como es sabido, del 31 de mayo de 1793 al 27 de julio del año siguiente 1794. Titulábase la pieza *El pequeño Orfeo* y tenía por autores respectivos de la letra, la música y el bailable, a Rouhier-Deschamps, Deshayes y Beaupré-Richd. Se estrenó en el Teatro de los Panoramas el 13 de junio de 1793.

Jalón importante en la historia de la opereta es el nom-

bre de Georges Feydeau, hijo del novelista Ernesto, a quien conoce Madrid y otras poblaciones importantes de España por aquel *Occupe-toi d' Amelie* que tradujo Fernando Weyler para ser representado sin música y fué luego atractivo algunas noches de la cartelera de Eslava y del Reina Victoria, cuando regentaba dichos teatros José Juan Cadenas. Feydeau es el heredero de Labiche desde el 90 hasta los años posteriores a la gran guerra, pues ha muerto en 1921. Había nacido en 1862. Sus obras de teatro son casi todas ellas *vaudevilles*. Con indiscutible talento de comediógrafo y *esprit* y delicadeza, muy en el gusto parisiense y del Boulevard, Feydeau acumula en sus producciones enredos y situaciones cómicas a las que sirven de base y de fondo el adulterio y el libertinaje, pero a las que no suele faltar el rasgo de ingenio, la frase oportuna, el chiste ocurrente, el desenlace parcial que aguza la risa y la sonrisa por lo inesperado.

Anterior a Feydeau es Hervé por su verdadero nombre Florimond Roger. Aquel personaje de su *Mam' zelle Nitouche* con sus dos personalidades, Floridor en el teatro y Celestín en el convento, es el propio autor, que comenzó su vida teatral siendo organista de San Eustaquio de París y para que no se enterasen en la Parroquia de sus escarceos escénicos, había adoptado el seudónimo con que es conocido desde entónces. Contemporáneo de Offenbach—su vida se extiende del 30 de junio de 1825 al 4 de noviembre de 1892—supo como él, sazonar la opereta con especies picantes mediante un trabajo de conjunto en el que desempeñaba de telón adentro todos los papeles. Era libretista, compositor, director de escena, decorador, maquinista, maestro de baile.... Dirigía personalmente la orquesta e incluso se entregaba a trabajos de erudición para conseguir la mayor propiedad a sus argumentos históricos.

Su *Alicia de Nevers* le impulsó a consultar todas las *Memorias* del reinado de Carlos IX y dicen que al morir, tenía en proyecto y en apuntes un *Rubicón* para el que había llevado a cabo un estudio detenido de los *Comentarios* de César. Claro que esta meticulosidad no quita el haber colocado a Molière en la corte de Enrique II, pero esto lo hace Hervé con el fin de provocar la risa usando el anacronismo en forma análoga a los famosos *Disparates* de Juan del Enzina, que comenta Quevedo e imita el fabulista Don Tomás de Iriarte y de los que son muestra bien conocida los vulgarizados por Don Pedro Felipe Monlau en sus *Mil y una barbaridades*:

Anoche de madrugada
Ya después de mediodía....

Marco Tulio Cicerón
Y Cayo Salustio Crispo
Fueron vestidos de obispo
A casa de Gedeón....

Tocando la lira Orfeo,
Y cantando Jeremías
Bailaban una folías
Las hijas del Zebedeo....

Con mucha gracia dice Reynaldo Hahn en sus *Estudios sobre la música teatral en el Segundo Imperio* que los despropósitos de Hervé hoy no moverían a risa porque, ¿dónde están ahora los habituales de los teatros que sepan en qué años vivió Molière? Si el musicógrafo francés hubiera vivido en España, ¿no trocaría su sátira burlona por otra más amarga en los aires de Persio, Juvenal y nuestro don Gaspar Melchor de Jovellanos? Hervé es el precursor, acaso el maestro de Offenbach. Louis Schneider le coloca entre

el autor de *La bella Elena* y Lecocq, trilogía de lo que él llama con el título de uno de sus libros *Los maestros de la opereta francesa*. Por cierto que Schneider es un defensor de la opereta contra los ataques que le dirige el *Diccionario* de Climent-Pougin y en general todos los críticos mal avenidos con el desbordamiento de disparates a que se entregaron los proveedores de esta especie teatral en los años de la post-guerra de 1918, y con ello quedan citados *Phi-phi*, *Dédé*, *Ta bouche*. Aquella modalidad de la opereta combinaba el tono norteamericano con el austriaco y el inglés, mediante las desgarraduras de sus ritmos, la ondulación de sus valsos y la presencia y actuación en escena de *clowns* y de *girls*. Todo ello podía divertir, pero al final de la distracción, ¿qué fruto para el espíritu advertíamos?

Rechazadas en su individualidad, en sus rasgos particularísimos ésta o la otra producción, ya zarzuela estilo Aubert, ya opereta tipo Offenbach; limpio el repertorio de todo lo que atente a la moral y a las fuerzas activas de nuestro ser, ¿no cabe defender el género como reposo del trabajo y pasatiempo honesto de los muchos que admiten la ética y la psicología hasta formar en la historia verdaderos ciclos literarios, como las canciones de trovadores, troveros y juglares, los libros de caballerías y las novelas pastoriles del Renacimiento?

La música *fincta* de los *Minnesingers* alemanes; los acantos de Ricardo Corazón de León y Teobaldo IV de Champaña que en 1234 heredó de Sancho VI el Fuerte la corona de Navarra, donde fué Teobaldo I; los ciclos amorosos y líricos de Reims y de Blois en los días de Luis VII el Joven y de Felipe Augusto; la literatura provenzal y los Juegos Florales de Clemencia Isaura, ¿no vienen a ser diversiones diríase que de escasa importancia, y, a pesar de ello, con luminosa estela en todas las literaturas de Euro-

pa? ¿No pueden gozar del mismo privilegio las zarzuelas de hace un siglo y las que se reparten el aplauso de las generaciones desde García Gutiérrez y Hartzenbusch hasta los momentos actuales? Fuera sencillo discurrir largamente sobre este punto mostrando fáciles recursos de erudición barata con solo consultar a Milá y Fontanals, Menéndez y Pelayo en sus *Orígenes de la Novela*, Menéndez Pidal en su *Poesía juglaresca y juglares*, Millardet en sus investigaciones sobre la poesía provenzal y luego para tomar puntos de apoyo los manuales diversos de historias de las literaturas: la francesa, la inglesa, la italiana, la de Alemania, las mismas clásicas de Grecia y Roma. Para el objeto de estos apuntes no hace falta tan larga excursión. La zarzuela no tiene más fin que distraer el ánimo y alegrar un poco el espíritu en los momentos de descanso y dejación de las actividades. Se exige al músico que conserve las melodías pegadizas, los aires de danza, las cancioncillas populares que se tararean con facilidad. El tecnicismo sabio, la evolución de la música hacia formas superiores se deja a los compositores de piezas instrumentales de concierto y a quienes ejercen en la ópera su maestría. No se piden tampoco al libretista profundidades psicológicas, ni estudio adecuado de caracteres sencillos, ni articulación lógica de los impulsos y reacciones que producen en el complejo humano el amor, la ambición, la fe religiosa, el desdén, los celos, el sacrificio por un ideal. Todo ello en los libretos de zarzuela queda como esbozado y en embrión. Le basta en ellos al literato reproducir fielmente el color local, no cometer desatinos en la pintura de las costumbres, responder con la facilidad de los versos y de los acentos prosódicos a la facilidad de las frases musicales, ser hábil en la marcha de las escenas y de las situaciones con la maestría de Scribe y de Meilhac y Halévy, usar del

chiste con gracia y discreción y colocarse en el nivel de los espectadores, que no acuden a los teatros de zarzuela a perfeccionar la mente y a tener en el espectáculo una escuela de costumbres y una enseñanza, sino a distraerse, a descansar, a divertirse olvidando las cosas serias y transcendentales de la vida como en una solución de continuidad de las actividades conscientes. Se exceptúan de estos caracteres, en cuanto al fin de las zarzuelas, los sainetes con música, algunos de ellos verdaderas joyas dignas de Mozart, como sucede con *La verbena de la Paloma* de Bretón.

¿Concurren estos mismos fines en la literatura trovadoresca, en las novelas pastoriles y en los libros de caballerías? No sería difícil establecer semejanzas y apariencias de mero pormenor que un estudio bien dirigido haría en seguida desvanecer. Las canciones de danza y las canciones de tela que entonan las mujeres mientras hilan han de tener, desde luego, menos importancia que una pieza teatral fabricada con todas las de la ley en la que se dan de mano, con mayor o menor fortuna, dos artes bellas como la poesía y la música. Y, sin embargo, de las canciones de danza y las canciones de tela nace todo el ciclo trovadoresco de la escuela del Norte y del Mediodía con sus Connon de Béthun, Blondel de Nesles, Gace Brulé, el castellano de Coucy y Teobaldo de Champaña. Pero téngase en cuenta que la poesía de trovadores y juglares se estima, se estudia y se convierte en materia de erudición y de actividades sapientes superiores porque ahí está el origen y el contenido nada menos que de un género literario como la lírica; porque todos sus aspectos, matices, modelos y cambios en la evolución a través de los siglos, las regiones geográficas, las escuelas, son producto del culto a la mujer, el cual, por su parte, es una forma del entendimiento

de amor y de la admiración que la belleza despierta en nosotros, es decir, cursos enteros de estética y psicología; porque en las canciones de quienes ya componían, ya recitaban, los ayes y los contentos que el niño ciego pone en las almas, se iban desarrollando las lenguas romances, derivadas del latín, y es de sumo interés para la filología y la Volkeskunde ver de cerca cómo se transforma el habla de los pueblos y de los hombres; porque en una modalidad especial de Provenza, el serventesio, se daba cabida a la sátira, que es siempre, en todas sus manifestaciones, un documento de inestimable valor en la historia de las costumbres o etopeya; por la cantidad de elementos folklóricos que han entrado en esta clase de composiciones; en suma, porque la lírica es la manifestación de nuestros íntimos anhelos y de los instantes en que nos acucia ya la ilusión, ya el pesar, ya la desesperanza, ya la satisfacción y el orgullo del bien que se ha obtenido, ya el dominio de nuestro propio ser, al que se ha llegado acaso por caminos de inquietud y de duda. La zarzuela—siempre y cuando ño forme un sainete y coincida con la literatura trovadoresca por el serventesio mediante la sátira—no reúne ninguna de las condiciones antedichas, como no puede equipararse tampoco a los libros de caballerías y a las novelas psicológicas y pastoriles, que hicieron las delicias de los franceses antes del Hotel de Rambouillet y que contribuyeron por el éxito formidable de la *Astrea* a la dulzura de las ideas, las palabras y los hábitos sociales que se admiran en el siglo de Luis XIV y aún en los salones del disoluto siglo XVIII. No diré yo que toda la civilización francesa, menos todavía, todo el clasicismo francés del gran siglo, haya salido de la novela interminable y difusa en demasía de Honoré d' Urfé. Faltarían al magno acontecimiento cultural muchos componentes entre ellos las

aportaciones principalísimas de Descartes, Chapelain y el señor de Balzac, el Sócrates cristiano de la Charente. Pero ¿cómo desconocer en el psicologismo a que dieron vida los amores dilatados y sutiles de Celadón y Astrea una gran importancia que ha de traducirse en *La Princesa de Clèves* de Madame de La Fayette, la famosa *Carte du Tendre* de Mademoiselle de Scudéry y, andando los años y después de los conversadores del XVIII y transcurridas las escuelas romántica y naturalista, en Bourget y en Marcel Proust? No podemos decir que la *Astrea* se lleve la palma entre la *Arcadia* de Sannazzaro, la *Diana* de Jorge de Montemayor, la *Diana enamorada* de Gil Polo y los demás *specimens* bucólicos, más o menos imitados del siciliano Tito Calpurnio y el cartaginés Nemeciano. Lo que sí cabe afirmar es que ninguna de estas novelas tuvo sobre la sociedad escogida tanto influjo como la producción francesa en que aprendieron a suspirar y a platicar de amores desde 1608 los cortesanos de Luis XIII, la minoría de Luis XIV y el ministerio de Mazarino. De tal manera estaba metido en la médula de todos los países renacientes el simbolismo pastoril que una de las páginas más sublimes de *El Quijote* es la consagrada a la Pastora Marcela, cuyo platonismo, libado en los *Diálogos* de León Hebreo, es miel de delicias y reposo del ánimo en las regiones elevadas del espíritu, no en la cadencia voluptuosa hacia los instintos de la carne y el abandono de nuestras facultades superiores.

Las canciones trovadorescas y las novelas pastoriles son jalones de importancia en la historia de la literatura y, por consiguiente, en la historia de la civilización. ¿Ocurre lo mismo con los libros de caballería?. ¿Hay zarzuela donde se contengan los disparates, exageraciones, ampulósidades, inverosimilitudes y mentiras que condenan a las llamas el cura y el barbero de Argamasilla en el escrutinio de la li-

brería de Alonso Quijano? Los burgueses de la pasada centuria se divertían con el espectáculo de las zarzuelas. Los grandes señores de los siglos XV y XVI se entregaban con ardor en sus horas de vagar a la lectura de relatos caballerescos con los amores, cuitas, ayes, batallas, encantamientos y sergas de Amadis, Palmerines, Tirantes y Esplandianes. Los libros de caballerías han merecido la repulsa de Cervantes en una de las obras geniales de la humanidad. No puede ser comparado ésto con aquéllo y por muy severamente que se juzguen las operetas y zarzuelas desde el punto de vista de la cultura y la cultivación de nuestra mente y nuestro ser entero ¿cómo no ponerlas por delante de los díslates caballerescos y alcanzarlas en la jerarquía de las diversiones, puesto y honor más elevados de los que ocupan en justicia y razón las novelas vapuleadas por Cervantes? No conviene proceder de ligero y a la primera impresión. El manco sano no condena en bloque y en su esencia los libros de caballerías, como siglo y medio más tarde el P. Isla no compone un tratado contra la predicación cristiana en su *Fray Gerundio de Campazas alias Zotes*. Lo que uno y otro autor satirizan, son las exageraciones en que había incurrido una parte de la sociedad española prestando demasiada atención a los extremos ridículos de la caballería y a los procedimientos de los malos predicadores. Una y otra novela se enderezan contra vicios sociales de un tiempo determinado: los años de Carlos V y Felipe II y los días de Fernando VI y Carlos III. El gusto de la zarzuela no ha constituido nunca un vicio social. Es que su alcance en los grupos humanos y en el interior de las almas no fué jamás tan continuado, profundo y extenso como el de los libros de caballerías. Porque hora es ya de decirlo: «en Don Quijote revive Amadis», según la bella expresión de Menéndez y Pelayo. Esto es, el honor

caballeresco; el desinterés y menosprecio de la propia persona en aras de un ideal levantado; aquél verterse el corazón, las aficiones, las hazañas y los pensamientos en la figura idealizada de una mujer, a quien se adora como cifra y símbolo de las más sublimes perfecciones; el valor y arrojo que no se estiman en ningún caso exagerados, cual acredita el *Paso Honroso de Suero de Quiñones en el Puente de Orbigo*, según el bello relato de Rodríguez de Lena y el extracto que hizo de esta narración el estupendo hablista Fray Juan de Pineda, autor de los *Diálogos de Agricultura*; la serie de signos exteriores tal y como lo hemos aprendido en el *Lacur-ne de Sainte-Pelaye* y en el libro útil, aunque anticuado de León Gautier; el puntillo de honra que ha de cultivar todavía Calderón en algunas de sus comedias más conocidas y celebradas; el levantar el alma hacia ideales que no son de este mundo conforme a principios de orden y de jerarquía.... todo eso no ha pasado ni pasará, mientras se coronen los hombres, las sociedades y los pueblos con la cruz de la civilización cristiana. Todo eso no ha podido ser y no ha sido objeto de sátira por parte de Cervantes, lector asiduo de Tasso y Ariosto y corazón encendido en todas las sublimidades y grandezas del alma. Todo eso—sin las ridiculeces y salidas de tono que fustiga el *Quijote* con las armas de la razón y el buen sentido—ha de ser en las sociedades motivo de especial respeto y tradición adecuada de unas generaciones a otras, porque ahí está la flor de nuestro espíritu y la piedra de toque de las exquisiteces que avalora el heroísmo. Todo eso es la base del honor militar, para el que la disciplina, la obediencia y la jerarquía son causas finales y eficientes. Todo eso es la esencia de la más acendrada cultura, aunque a veces se extraviara por derroteros de difícil o imposible salida, no sin que algunos hombres superiores volvieran al redil a la oveja des-

carriada con el atavío alejandrino de Mercurio o el simbolismo cristiano del Buen Pastor. Todo eso es la civilización ya se ofrezca en las dos cortes, francesa e inglesa, de la desgraciada Leonor de Aquitania; ya defienda a punta de lanza en el Puente de Orbigo leonés los fueros de la caballería en que se mueven los súbditos de Juan II de Castilla y del buen Condestable Don Alvaro de Luna, mientras el dominico Fray Lope de Barrientos quema los libros de alquimia y hechicerías que han entenebrecido el alma de Don Enrique de Villena; ya se corone de artificialismo florido siguiendo la inspiración de Clemencia Isaura; ya marche a la cruzada nuncio de venturas y de unión entre los héroes que exalta Torcuato Tasso en su epopeya maravillosa; ya se entretenga con juegos de ingenio en la parisiense Cámara azul de Artinesa; ya se presente envuelta en muy sutiles velos de platonismo en las relatos bucólicos italianos, españoles, portugueses y franceses....

Yo no quisiera que una especie teatral legítima y tan noble como la zarzuela desmereciera en esta comparación, impropcedente, desde luego, cuando se estudia el asunto emplazado el observador en un punto de mira que no sea el de la cultivación del espíritu, pero necesaria teniendo en cuenta los frutos de cultura y de perfección que puede traer a nuestra persona una determinada especie de representación dramática. La zarzuela es un género inferior porque le faltan los caracteres y los fines de la tragedia, la comedia y la ópera; porque, de no ser un sainete con música, no pasa de ser una distracción baladí que no trae al espíritu perfección ni perspectiva alguna, si bien la impresión que produce en el ánimo se preste a ser muy prolijamente examinada en el terreno de psicología; porque no está en el cauce de una gran corriente del espíritu, como el drama romántico; porque no se adapta a una forma es-

pecial de la inteligencia y de la risa, como es la sátira, porque es un campo en el que no han prendido nunca las florecillas de romero en que liban las abejas del Atica las mieles hechiceras de Lisias y Jenofonte.

VIII

Se exceptúan de lo dicho en el capítulo anterior sobre la zarzuela, los sainetes con música, los cuales han de ser incorporados a este capítulo, ya que en él se trata de los géneros dramáticos, no diré inferiores, de poca extensión y reducido número de personajes. Todos ellos guardan entre sí alguna concomitancia y aún intimidad que permite estudiarlos como si fueran una sólo cosa en la clasificación de las especies y formas teatrales. Los preceptistas establecen diferencias entre el sainete, el entremés, el pasillo, la loa, la farsa, la egloga y la *Sotie* del teatro francés, sin contar las piecicillas de escasa monta cual el monólogo y el repertorio apropiado para las agrupaciones de representantes escasas en personal. Tenemos de ella amplia noticia en el *Viaje entretenido* de Don Agustín de Rojas Villandrado.

No hay género teatral entre los enumerados que no sea una derivación de la comedia, es decir, de aquella forma de risa en que se ponen al descubierto los vicios, las manías, el proceder extravagante de quienes transitan por la vida a nuestro lado. Si estos tipos llenos de color y de substancia vital, sobre los que se ejerce nuestra facultad crítica en el regocijo, pertenecen al pueblo y reflejan la luminosidad de Goya, diremos que son personajes de sainete y que es sainete la obra dramática en que descubren su alma y nos divierten con sus dichos y acciones. Si los personajes actúan como burgueses y nos dan a conocer la

naturaleza de su condición social en la clase ya más elevada que les alberga (abogados, médicos, jueces, clérigos, profesores, hombres de pluma...) entonces diremos que hay allí un entremés como los de Cervantes y Quiñones de Benavente. La materia teatral, la substancia humana es la misma. Existe la diferencia de la condición social. Cuando ya se omite la acción dramática y los personajes apenas se mueven en la escena, porque el interés está en lo que dicen y no en lo que hacen, tendremos un pasillo, como los famosos inmortales de Lope de Rueda. En todos estos géneros—repito que no han de llamarse inferiores, sino de poca extensión—el tipo, el elemento humano, en mayor o menor caricatura, domina siempre la situación. No es la situación, ni es el efectismo los que se le imponen y juegan con él al modo de un pelele, como es en general la práctica seguida en las zarzuelas y en el repertorio de Scribe, Meilhac y Halévy. Los sainetes y los entremeses presentan a los espectadores hombres y mujeres de verdad, con la exageración de algunos rasgos característicos en detrimento de su integridad psicológica, pero siempre susceptibles de ser conocidos a poco de aparecer en escena. Porque el sainete y el entremés son la copia fiel de lo que estamos viendo a diario. Los autores iluminan con su ingenio los recovecos del alma en que acaso no hemos penetrado nosotros por falta de atención, y como nos ayudan en la tarea de conocer y añaden conciencia a percepciones que casi lindan con el psiquismo inferior y el polígono de Grasset, resulta que vienen a ocupar lugar eminente en el aprecio de las sociedades y de las generaciones. Además las piezas de corta duración se hallan en los orígenes de todos los teatros europeos y adornan también las literaturas clásicas de Grecia y Roma con los mimos y aún con las *farsas atellanas* que tienen mucho de sainete y son el an-

tecedente más ilustre de la *Comedia Dell' Arte* en los días del Renacimiento italiano.

El mimo romano es una importación de Grecia. La comedia peculiar de los latinos reviste diferentes formas. La llamada *fábula togata* comprende la comedia *trabeata* o comedia noble, cuyos personajes principales pertenecen al orden ecuestre y cuyo nombre se deriva de la *trabea* o atavío especial de esta clase de ciudadanos; la comedia tabernaria donde son reproducidos tipos y costumbres de baja condición y ya el nombre dice bastante a los españoles; la comedia *atellana*; la comedia *planipedia* o *planipedaria*; la tragi-comedia *rhintórica* con asuntos tomados de Grecia y, por último la comedia satírica.

¿Qué eran las farsas *atellanas* y cuál es su valor en la historia general de la literatura y el teatro? Desde que Livio Andrónico y Naevio introdujeron en Roma la tragedia y la comedia griegas se produjo en la ciudad y en las regiones de Italia sometidas a ella, una protesta del espíritu vernáculo contra los moldes teatrales que llegaban del Archipiélago. La juventud romana quiso oponerse a la importación extranjera con algo del propio terruño y de la propia substancia popular. Frente a los escenarios en que actores de condición servil representaban las imitaciones de los trágicos atenienses y de Aristófanes y Menandro, se levantaron otros tabladillos en los que representantes de condición libre encarnaban los tipos populares de los oscos, cuya capital Atella, ha dado nombre a este género dramático, antecedente ilustre, como el mimo helénico, del sainete y el entremés de España. Los actores de las *farsas atellanas* no incurrían en la infamia con que las leyes de Roma marcaban a los profesionales de la escena, ni estaban tampoco inhabilitados para desempeñar cargos públicos y defender a la patria en los ejércitos, con la misión

grandiosa de conquistar el mundo. Eran los oscos un pueblo rudo y no han de buscarse, por tanto, en estas diversiones teatrales ni compostura, ni acatamiento a las buenas maneras, ni modelos de urbanidad, ni menos todavía el aticismo y la sal fina que encontramos en Terencio y que fué sin duda la característica de Menandro. Las *farsas atellanas* tienen una derivación en el Renacimiento de Italia: la *commedia dell' arte*, que tanto ha influido en las dramáticas europeas a partir del siglo XVI con los conocidos y tantas veces explotados tipos de Polichinela, Arlequín, Colombina, Pantalón, el Doctor de Bolonia, etc. La importancia de las *atellanas*, a pesar de la grosería que generalmente les da inspiración, arranque y movimiento, se halla en que significan un teatro de tipos del pueblo, ni más ni menos que el sainete y sus derivados. Sus personajes vienen a ser retratos, símbolos de una verdad general, en la que se establecen las modificaciones más diversas, sin que pierdan nunca su carácter primitivo. En las *atellanas* trabajamos conocimiento con tipos muy originales de profunda humanidad. No han envejecido desde el siglo IV antes de Jesucristo, y aún nos parece ver en rasgos de sus caricaturas a quienes conviven hoy con nosotros. Son las mismas jorobas, idénticos trazos, análogas vacilaciones en el andar y en la conducta. He aquí los personajes fundamentales de las *atellanas*. Observemos a Maco el jorobado. Le distinguen su gran calva, su nariz curva, sus orejas altas y puntiagudas como las de un asno, su paso vacilante, sus caídas frecuentes. Maco es glotón, holgazán, de escasas luces; reviste condiciones diversas. Unas veces es soldado, otras labrador, otras comerciante y en todos los oficios el tipo se conserva fiel a su contextura original. De Maco ha salido Arlequín. Bucco, que quiere decir mofletudo, es la encarnación del parásito adulator y voraz. ¿No tenemos

en él a Brighello y a Polichinela? Otro de los modelos, Papo, es un avaro ambicioso y supersticioso. Siempre le engañan los demás. *La commedia dell' arte* le ha transformado en Casandro, Bartolo y Pantalón, y ha tomado pie de sus desventuras conyugales para mover la risa de los espectadores. No he de incurrir en prolijidad enumerando uno a uno los tipos de las *atellanas* y sus correspondencias con los personajes más conocidos de la farsa italiana renaciente. No he de omitir, sin embargo, a Doseno o Dorseno. Su nombre expresa que tenía muy levantado uno de sus hombros. Es un charlatán trapacero que predice el porvenir y engaña con frecuencia a los aldeanos en las consultas que le hacen sobre puntos de derecho y medicina. El personaje se ha conservado en el Doctor de Bolonia, en el Pathelin francés y, por algún respecto, en Bridoisson. No hay que olvidar al coco Manduco y a las ogresas Lamia y Mania a quienes se abría el vientre para que todos vieran en él cómo se habían tragado niños crudos.

Las *atellanas* se representaban en Roma después de la tragedia o comedia de estilo griego y de ahí el título de *exodium* con que fueron designadas. Jamás se permitía intervenir en ellas a los histriones de profesión. Puede decirse que era teatro de aficionados. Los jóvenes que se divertían asumiendo en sus figuras y actividades escénicas los personajes enumerados y otros de menos importancia y descendencia, tenía siempre puestas en la representación caretas, donde se copiaban en caricatura las fisonomías y defectos físicos de gentes a quienes todos conocían.

Al principio las *farsas atellanas* no se escribieron. Puestos de acuerdo los que habían de interpretarlas, las adornaban con chistes y donaires del propio ingenio, que solían tener despierto para la réplica oportuna, la frase acerada, el tono satírico, razón de ser, casi única, de estas

farsas. Hubo después autores famosos de *atellanas*, Pomponio y Novio, los cuales conservan en todo momento los tipos primitivos, pero mejorándolos, enriqueciéndolos con nuevas modalidades propias de los nuevos tiempos. Dicen que el dictador Sila (el enemigo de Mario, porque siempre las repúblicas fueron fecundas en guerras civiles) compuso algunas *atellanas* que se representaron con buen éxito. Otro poeta, Afranio, al que se ha comparado en ocasiones nada menos que con Plauto y Terencio, consagra también sus actitudes para la escena, sino precisamente en la *atellana*, en la comedia *tabernaria*. Cicerón califica a Afranio de disertó y Valerio Patérculo le aparenta a los griegos. En Horacio ha de verse una ironía cuando le pone al lado de Menandro. Apuleyo en el *Asno de Oro* hace su panegírico y el galo Ausonio no vacila en elogiar su fecundia. Una de sus frases *Amavit sapiens cupient ceteri* (solo ama el sabio, los demás desean únicamente) puede colocarse con todos los honores en las antologías de dichos ingeniosos y profundos. Otros autores de *atellanas* son Titinio y Quinto Atta, al que menciona Horacio.

El mimo y la *atellana* vienen a ser el linaje clásico de todas esas piezas cortas, verdaderos cuadros de costumbres que se desenvuelven en todas las literaturas europeas a partir de la Edad Media. Una de las obras de Titinio *Fu-llonia* ofrece en los fragmentos que de ella se han conservado una pintura magistral de los bataneros o zurradores de cuero, con la mujer marimandona, pero ordenada, que limpia la casa y el taller marital de hambrones y holgazanes y recuerda un poco el *Económico* de Jenofonte. Farsas en un principio groseras y menospreciadas por los elegantes de Roma, muy apagados al teatro de formas, de estilo y de personajes griegos ¿quién deja de reconocer en ellas, a pesar de todo, lo que hace inmortal en literatura el gé-

nero dramático, esto es, la preeminencia del tipo humano sobre los demás componentes escénicos; la determinación de una substancia personal a la que cabe agregar infinitos accidentes; las características de varios grupos sociales y aquellos hábitos, tendencias, sentimientos y maneras de ser que, no porque pertenecen a un determinado oficio y a unas costumbres muy lejanas de nosotros por el tiempo, dejan de sernos familiares, como algo íntimo a la humana naturaleza? ¿No están dignificados algunos personajes de las *atellanas* nada menos que en las *Menipeas* de Varrón, a quien los hombres del siglo XX debiéramos poner muy por encima de Lucrecio, ya que como él mismo dice había velado por igual a la lámpara de Cleanto y a la de Aristófanes?

Coinciden en Roma la *atellana* y el mimo de inspiración y moldes helénicos y entre los autores de mimos se cuentan Laberio y Publio Siro. Pertenecía el primero al orden ecuestre y tuvo una vez la osadía de atacar a César, como años más tarde otro actor, Dafus, desde la escena insultó a Nerón y—¡cosa singular!—solo se castigó el desacato con el destierro fuera de Italia. César obligó a Liberio a que él interviniese como histrión en los propios mimos que componía. El autor vejado hubo de vengar la humillación primero en un prólogo de factura noble y elegante y después en numerosos epigramas y dichos llenos de intención que ponía en boca de los personajes encarnados en su figura *Porro quirites libertatem amissimus* (romanos hemos perdido la libertad). *Neccese est multus timeat quam multi timeni* (tiene que temer mucho el que de muchos ha temido). Así respondía Laberio al dictador. Si Laberio (105-43) era caballero, Publio Siro era esclavo, como Epicteto. Sus mimos tienden a poner en ridículo la religión romana. Ya los títulos dicen bastante: *El testamento de Júpiter*, *Diana azotada*, *Hércules ham-*

briente, Cibeles amorosa. Mas por cima de las groserías y pro-cacidades propias del mimo abundan en Publio Siro sentencias y máximas morales que juntan a la belleza de la expresión y al tono lapidario de la frase, ya la profundidad del pensamiento, ya la evidencia y la verdad: *Desuut inopiae pauca, avaritiae omnia* (el pobre carece de poco, el avaro de todo); *Nimum alterquandundo veritas amittitur* (a fuerza de discutir se pierde la verdad).

El mimo es la única especie de teatro que subsiste en Roma durante el Imperio, aparte las tragedias artificiales y eruditas de Séneca, que no se escribieron para ser representadas sino para su lectura en colegios y reuniones particulares. Al mimo y también a la *atellana* pondría serles aplicada la frase de La Bruyère con respecto a Rabelais: «el encanto de la canalla y al propio tiempo un plato escogido y delicioso».

Esta forma de teatro popular en el que encuentran reflejo adecuado y para todos los gustos las mil incidencias de la vida corriente, mediante una abstracción fruto del genio, se acaba con el Imperio romano para resucitar re-mozada y con las mismas líneas esenciales, ya en los últimos años de la Edad Media, cuando alboreaba el Renacimiento italiano del siglo XV y la *commedia dell' arte* se disponía a enriquecer las literaturas dramáticas de toda Europa con savia y tipos inmortales, que no se olvidan nunca y llegan pujantes y vigorosos hasta las manos de Beaumarchais y nuestro D. Jacinto Benavente.

Trasunto adaptado a los nuevos tiempos del mimo y la *atellana* son en Francia las representaciones de la Basoche, de los Enfants Sans Souci y de las numerosas cofradías de locos que abundan en todas las ciudades. Rama desgajada de los misterios y piezas a lo divino, que se representán en las catedrales y en las iglesias bajo fórmulas litúrgicas, el



teatro cómico francés se inicia a mediados del siglo XIII con Adam de la Halle y sus «Juegos» de la *Feuillée* y de *Robín* y *Marión*, herederos directos del *Juego de Adám* de mediados del siglo XII, escrito en dialecto anglo-normando y el *Juego de San Nicolás* sobre los milagros del siervo de Dios que subió a los altares. El *Juego de la Feuillée*, o del emparrado, debe su nombre al lugar de acción. Adam, el poeta, llega a París para seguir los estudios y abandona a su mujer que le fastidia; carece de dinero y su padre se resiste a enviárselo, quizá porque no lo tiene tampoco. Hay un fraile que pretende curar la locura con reliquias y un charlatán que habla a troche y moche sobre personas, cosas y costumbres de Arras. El *Juego de Robín y Marión* del propio Adam de la Halle nos presenta en escena a Marión guardando sus corderos. Ella ama a Robín, pero un caballero de la corte que está prendado de sus gracias consigue raptarla, no obstante la oposición violenta de Robín y los pastores. Gracias a una estratagema, Marión escapa del poder de su raptor y al fin de la pieza los amantes se casan y viven felices.

Estos «Juegos», autos, églogas o pasos, como se dice en España, pertenecen a la mitad del siglo XIII. Hay que esperar todavía dos centurias para encontrar hacia 1450 las organizaciones de representantes, por lo general aficionados, que con los nombres de *Basochiens* y de *Sots* o *Enfants Sans Souci* cultivan los géneros fijos del teatro cómico francés: la moralidad, la farsa, la *sotie*, el sermón regocijante... La *Basoche* es el gremio de empleados de los tribunales de justicia, dependientes de procuradores, de abogados, de escribanos y de jueces. Su nombre significa una corrupción del latín *basílica*, en la acepción de tribunal que tuvo por la Edad Media. Los *Basochiens* se erigieron en reino cuando ocupaba el trono de Francia Felipe IV el Hermoso

(1285-1314). Quiere decir la expresión que se les reconoció oficialmente como dignatarios de la corte. Para divertirse organizaban los días de vacaciones de los tribunales fiestas de teatro, en las que ellos solos tomaban parte y en las que interpretaban, en el propio recinto de los Parlamentos o Palacios de Justicia, farsas y piezas alusivas a su profesión y a las personas y costumbres con que a diario tropezaban. Además de la parisiense, que es la más importante y celebrada, hubo *Basoches* en Burdeos, Aviñón, Poitiers, Reims y Orleans. Los documentos mejores para estudiar, sobre fuentes de primera mano, esta especie de teatro está en las condenas que, con harta frecuencia, sufrían los autores y los intérpretes por burlas y desacatos a personalidades influyentes. En las obras representadas había también alusiones políticas. Se han conservado los nombres de algunos autores: Henri Baude, que en 1487 sufrió una reprimenda por haberse burlado de un caballero que figuraba en el séquito del rey Carlos VIII; Jeán d' Abondance, autor de la *Corneta*, Roger Collerye que se ejercitó en cuantos géneros cómicos se conocían entonces.

La pieza más característica y conocida de la *Basoches* es *La farsa del abogado Pathelin* de autor anónimo y fecha de 1464. La obra tiene dos partes. En la primera, Pathelin, el protagonista, que es un abogado con más hambre que pleitos, engarza argumentos confusos para ver de quedarse con las mercancías del compañero Guillermo. En la segunda parte aparece Agnelet, un pastor de Guillermo, a quien acusa su amo de haberle robado unos carneros. Pathelin aconseja a su cliente ir al pleito y que finja durante sus trámites haber perdido el uso de sus facultades mentales. Ha de responder a las preguntas de los jueces con un balido, como el de las ovejas. El abogado trata en

su perorata de todo, menos del asunto principal que ante los jueces se está viendo y de aquí proviene un modismo francés. «Revenons á nos moutons», dice a cada nueva complicación del hecho el pastor Agnelet. El modismo, equivalente al castellano «ir al grano», se usa hoy todavía y es mucho más antiguo como puede verse que los muchos tomados por la lengua francesa en las comedias de Gresset (1709-1777) cuyo *Méchant* es «la mejor comedia en verso que ha legado a Francia el siglo XVIII», según la expresión autorizada de Brunetiére. Los ingleses aprovecharon el argumento de *Pathelin*, con el episodio de los carneros, en un misterio bíblico dentro de los famosos Towneley Plays. Para distraer el ánimo del tema central, que es la construcción del arca de Noé, el autor intercala un personaje cómico, Mack, tan ladrón y de tan malas artes como Pathelin. La farsa, que tiene precedentes remotos en *Las avispas* de Aristófanes, influye en una de las mejores comedias de Racine y quizá de todo el repertorio francés, *Los pleitistas*, y un siglo más tarde en Beaumarchais.

Al lado de la *Basoché* y sin estorbarla actúan los *Sots* o *Enfants Sans Souci*. El origen de la corporación ha de verse en las sociedades de mutuo recreo que en todas las regiones de Francia se organizaban para tratar de pasarlo en este mundo más en los jardines de la risa que en el valle de las lágrimas. Sociedades de esta índole las hubo en Picardía, Normandía, Champaña y Borgoña. De Ruán eran los *Cornats* o *Cornarts*; de Auxerre los *Locos*; de Chalón-sur-Saone los *Gaillardons*; de Bouchain los *Aturdidos*. Pero los más célebres y los de mayor importancia para la historia del teatro son los *Sots* o *Tontos* de París, especie de bohemios sin oficio ni profesión, solamente ocupados de hacer reír con piezas que no atañen a una clase determinada como el repertorio de la *Basoché*, pues se refieren a la sociedad de

sus tiempos en toda su amplitud. Los primeros actores profesionales son los *Enfants Sans Souci*, que daban sus representaciones generalmente en las ferias y mercados públicos y recorrían todo el país divirtiendo a las gentes. Ellos fueron a Italia antes de que Italia enviase a París su *commedia dell' arte* y sus histriones venían a ser actores de teatro, *clowns* de circo, *saltimbanqui* y titereros... Les vestía un traje suelto, mitad amarillo y mitad verde, con capuchón de ambos colores, guarnecido de cascabeles. Llevaban como cetro una imagen de la locura. ¿Quién no recuerda ante el traje bicolor de los *Sots* parisienses los chaperones que designaban en la ciudad del Sena los distintos bandos durante las guerras civiles de Francia en los siglos XIV y XV? El color rojo era el de París y el azul el de Navarra. Los partidarios del prevoste Marcelo se cubrían con sombreros de los dos colores, encarnado y azul. Pero «*Revenons à nos moutons*». Tal importancia llegaron a tomar los *Enfants Sans Souci* que todavía en 1630 había un *Prince des Sots* como acreditan documentos relativos a la historia del Hotel de Borgoña, propiedad entonces de los Cofrades de la Pasión. *La Basoche* y los *Enfants Sans Souci* vivieron siempre en la más completa fraternidad. En los géneros cómicos menores la moralidad pertenece a la primera y la farsa y la *Sotie* a los segundos. Ya lo indica su nombre.

La moralidad es una derivación de la literatura didáctica. Se escribe y se representa con la intención de enseñar y mejorar las costumbres. Así en *El hombre pecador*, interpretado en Tours en 1490, aparecen ante los espectadores los siete pecados capitales. Cada uno de ellos puede decirse que predica un sermón de moral, con los peligros y consecuencias desastrosas de la soberbia, la avaricia, la lujuria, etc. Las prédicas van alternadas con bailables y escenas jocosas que no se distinguen precisamente por la

austeridad. En el siglo XVI los escritores hugonotes, o que simpatizan con el calvinismo, acuden también a la moralidad para propagar sus herejías. Sirvan de ejemplo los *Teologastres*, de autor anónimo, representados en 1523; algunos *specimens* de Margarita de Navarra la hermana de Francisco I, imitadora de Boccaccio en el *Hecptameron* y sobre todo Vien du Val, cuya vida, cuyas actividades y cuyos escritos dramáticos pueden estudiarse en el libro que le ha consagrado en 1882 el erudito Picot.

La moralidad suele tomar forma de alegoría. Los vicios, las virtudes, los sentimientos, las ideas abstractas, toman en ella realidad tangible para cumplir el fin primordial de este género dramático: el *castigat ridendo mores* de Santeuil. Es frecuente que salgan a escena los tres enemigos del alma denominados en latín, *mundus, caro, daemonia*. Al final de la obra existe, como en la fábula, una moraleja. ¡Enseñar divirtiendo! Es lo que se propone el autor desconocido de *Los niños de ahora*, inocente prédica sobre los peligros de una educación en que tengan demasiado papel la benevolencia y la blandura. No es otra la intención del médico Nicolás de La Chesnay al intercalar en un tratado de higiene de 1507 *La condenación del banquete*, moralidad para ser representada o leída como argumento contra los glotonos. Tal es el fin que se propuso su autor al componer *Bien aconsejado* y *Mal aconsejado*, dístico de comentario a dos obras a lo divino de época anterior: *Via del paraíso* y *Via del infierno*. Otras veces las moralidades desenvuelven argumentos tomados del Antiguo o Nueva Testamento. A esta manera pertenecen *El hijo pródigo*, *El rico avariento*, *El hijo ingrato*, *El emperador que mató a su sobrino...* Un preceptista del Renacimiento, Tomás Sibilet, dice de la moralidad en su *Arte poética* de 1548 que en ella está el

fondo del drama serio, ya que se halla a la mitad del camino entre la tragedia y la comedia.

Al lado de la moralidad encontramos el sermón regocijante, el monólogo, la farsa y la *Sotie*. Es el primero una oración sagrada burlesca que—¡signo de los tiempos!—recuerda no poco a nuestro Arcipreste de Hita, pues en ellos no se trata de vilipendiar la religión, ni la Escritura, ni la liturgia, ni la moral, ni tampoco se hace burla del clero. Con textos bíblicos arreglados a las circunstancias se comentan las virtudes y excelencias de San Racimo de uvas, San Jamón, San Arenque, San Embutido, Santa Espita del Tonel. El monólogo abunda en groseras invectivas contra los maridos burlados, los ricos, las corporaciones, las cofradías. Hay en Francia un monólogo famoso, atribuído erróneamente a Villon, *El franco-arquero de Bagnolet*, sátira violenta, bajo su forma humorística, de aquellas milicias burguesas instituídas por Carlos VII y siempre más dispuestas a molestar y a vejar al pueblo que a defenderle. En este monólogo el arquero Perimet enumera sus hazañas que le han hecho temible a los ingleses y a los bretones y se refiere aquí a una corta expedición contra el Duque de Bretaña Francisco II realizada en 1468. Tampoco le eran a Perimet difíciles la conquista de las gallinas en los corrales y de las mozas en los mesones. Pero de pronto ve un espantajo de gorriones, le toma por un soldado francés y se desmaya y tiembla de miedo. No se extingue el tipo del *milites gloriosus* de Plauto. En 1524 vuelve a estar de actualidad el *Franco-arquero* al restablecer Francisco I en esa fecha las milicias en el monólogo satirizadas. Tal aprecio cupo a estas composiciones dramáticas de un solo personaje que Rabelais, el jocundo cura de Meudon, autor de *Pantagruel* y *Gargantúa*, sabía muchas de ellas de memoria y elogiaba sus rasgos satíricos y la índole espe-

cial de burla a que sus versos y sus dichos daban cabida. En el monólogo, a pesar del nombre y del carácter oratorio a su naturaleza inherente, puede haber varios personajes y entonces la pieza teatral recibe el calificativo de farsa. Las francesas se parecen un poco a los *fabliaux*, sin que pueda establecerse entre uno y otro género una filiación directa. Las farsas vienen a ser sátiras contra la desconfianza, los celos, los diferentes tipos sociales que vemos desfilar por los *fabriaux*; el molinero, el fraile, la coqueta, la mujer siempre enfadada e insufrible para cuantos viven a su lado. Suelen citarse como ejemplos de dichas especies dramáticas la ya emocionada *Corneta* de Jeán d' Abondance (precedente de *El enfermo imaginario* de Molière) el delicioso *Cuvier*, mezcla feliz de realismo y fantasía y el *Pathelin*, la pieza inmortal a que líneas atrás he de referirme.

La *Sotie* es el producto peculiar de los *sots* o *Enfants Sans Souci*. Sale de los antiguos *fratrasies* y lleva por rasgos esenciales el carecer de acción dramática y de toda unidad que no sea la burla continuada y sin lógica con el solo propósito de mover la risa *à ventre de boutoné*, como dirá más tarde el autor de *Pantagruel*; de apurar la sátira hasta extremos sangrientos, con la intención de hacer daño, de herir, de que se filtre el veneno entre el regocijo, con la intención política y religiosa de que carecen los géneros anteriormente aludidos y el curso libre del despropósito, del *coq-à-l'ane*, como dicen los franceses. *Soties* famosas son la intitulada *Gentes nuevas*, sátira de los arbitristas o reformadores, pues en ella tres personajes de elevada condición pretenden modificarlo todo para que vivan las gentes en un paraíso de delicias. Gracias a ellos y a sus reformas los abogados defenderán gratis a sus clientes, los encargados del orden público serán «justos y leales» (¡oh, Constitución de

Bayona de 1808!), los médicos sanarán siempre a los enfermos y los clérigos llevarán una vida sin reproche. Recuerda la *Sotie* en este punto el *Sueño* de Quevedo *La hora de todos o la fortuna con seso*, pero claro está que los reformadores no consiguen lo que prometen al pueblo, el cual por el contrario busca refugio en una ciudad que se llama Mal, de la que se traslada después a otra que tiene por nombre Peor. Se refiere esta pieza a la furia de innovaciones que hubo en Francia al advenimiento de Carlos VII y también al de su hijo y heredero Luis XI que en 1440 se había alzado contra su padre en la insurrección de la Pragería. Otra *Sotie*, intitulada *El astrólogo*, puede ser fechada con toda exactitud en 1498. Es el año en que empieza a reinar Luis XII. Sucede a Carlos VIII como nieto de Luis de Orleans, hermano de Carlos VI. Un astrólogo se encarga de dar el horóscopo del nuevo reinado. Dice que todo irá en él como si se viviera en el mejor de los mundos si la constelación de la Virgen se colocara en el lugar de Venus; si la Justicia, o signo zodiacal de Libra, no estuviera tapado por el Escorpión; y, en fin, si desapareciera del cielo el signo del zodíaco que termina la primavera y que es el de Géminis o Cástor y Polux con lo que se alude al cardenal Jorge de Amboise y a su hermano Luis, en la corte del primer Orleans que sube al trono de Francia. El rey se mostraba muy complacido con este género de representaciones dramáticas y, según testimonio de Jean Boucher, creía hacer obra de igualdad y de justicia disponiendo que de estas sátiras no se librarán los grandes, porque todos hemos de rendir tributo a la muerte y a las otras postrimerías y no ha de ir solamente la burla a los desheredados.

Un autor famoso de *Soties* es Pierre Gringore, nacido en Normandía hacia 1475 y muerto en París después de 1538. Fué empresario de Misterios al servicio de la ciudad

de París entre 1501 y 1517, pensionado de Luis XII y de diferentes señores, heraldo de armas de Antonio de Lorena y un polígrafo tan mediocre como fecundo. Sus libros *La esperanza de paz*, *La empresa de Venecia* y *La caza del ciervo de los ciervos*, defienden la política del soberano. Su *Hombre obstinado* y su *Príncipe de los Tontos* (*Prince des Sots*) son moralidades alegóricas en la primera de las cuales se traza una caricatura sangrienta del Papa Julio II. Francisco I no fué tan benévolo para Gringore como su antecesor en el trono y colateral en quinto grado Luis XII. A este personaje, con influencia en la corte y en la literatura, le ha dedicado un libro en 1911 Charles Oulmont. Por su parte el nunca bien ponderado Petit de Juleville dió en 1886 una lista completa del antiguo teatro cómico francés.

La moralidad, la *Sotie*, el sermón regocijante y el monólogo desaparecen de la escena al implantarse en la sociedad el Renacimiento y la Reforma con Clement Marot, Mellin Saint-Gelais, Margarita de Angulema o de Navarra, hermana del vencido en Pavía, Maurice Scève, el hispanóforo, como siglo y medio más tarde Scarron y los nombres de más resalto en estos dos movimientos de ideas: Rabelais y Calvino, sin olvidar naturalmente a Ronsard.

La farsa, por el contrario, no se extingue tan pronto. Los «farsantes» más celebrados del siglo XVII como Turpin, Gautier-Garguille y Gros-Guillaume (¿no tenemos aquí el Faty de nuestro moderno cinematógrafo?) consiguieron que se les abrieran las puertas del Hotel de Borgoña. Molière les imitó y algunas escenas de *El burgués ennoblecido* (*Le bourgeois gentilhomme*) y *El enfermo imaginario* proceden directamente de las farsas.

En Inglaterra y en los demás países europeos sucede lo mismo que en Francia. El teatro inglés empieza a desligarse de la liturgia y de las representaciones dramáticas en el

interior de las iglesias, cuando ocupa el trono de San Eduardo durante un gran espacio del siglo XIII (1216-1272) el cuarto Plantagenet Enrique III. Las ciudades y las gildas o corporaciones rivalizan en entusiasmo y suntuosidad en los respectivos y diferentes Plays que toman el nombre del lugar en que se representan. El escenario, por lo menos en un principio, se monta sobre uno o varios carros que reciben el nombre de *pageants*, palabra de etimología incierta que muchas veces designa, no ya el lugar de la escena, sino la representación misma. Hay los Plays o Juegos de Chester, los de Coventry que pudo ver todavía Shakespeare siendo niño, los de Digby, los de Newcastle, los de Dublin y los más famosos, ya anteriormente citados, que eran los de la Abadía de Wakerfield (ciudad que trae a nuestra memoria al novelista Goldsmith) y que reciben el nombre de Towneley Plays.

El teatro cómico medieval de Inglaterra influye y es más tarde a su vez influido por la gran sátira religiosa y social del siglo XIV, aquel *Pedro Labrador* de William Langlan o Langley, que ha visto la luz en el Shropshire hacia 1330, seis años después que Wyclef y diez años antes que Chaucer, el Boccaccio inglés autor de los *Cuentos de Canterbury*.

La moralidad en Inglaterra reviste los mismos caracteres que en Francia. Salida de los Misterios a lo divino emplea las alegorías con el propósito de enseñar y corregir las costumbres y así nos encontramos con los tres enemigos del alma, mundo, demonio y carne en *El castillo de perseverancia* de mediados del siglo XV, primer modelo nacional que nos ha sido conservado. En *Humanidad (Mankind)* el demonio Titivilo hace reír con sus trapacerías y salidas de tono. Otra moralidad que toma el título del extraño y malévolo personaje que le sirve en cierto modo de prota-

gonista, *Hyckescorner*, ofrece los vicios y malas pasiones en la misión de desviar a las almas de la virtud. Toman allí figura de alegoría la imaginación y el libertinaje (*free will*). Pero la obra maestra de las moralidades, que aún se representa con fortuna en los colegios y aún en los teatros de la Gran Bretaña y los Estados Unidos, es *Everyman, Todo Hombre*, tragedia de la muerte, donde las ideas, los sentimientos y las acciones toman corporeidad. «Todo Hombre» va a morir y a comparecer ante el juicio del Supremo Hacedor. Pide y le son concedidas unas horas para disponer su alma al trance terrible. Se dirige antes que a ninguno otro personaje a sus compañeros de los instantes felices, Camaradería, Parentela y Riquezas. Todos ellos le vuelven la espalda. Sólo Buenas Obras, que yace en el suelo pobre y miserable, se compadece de él, le asiste y le recomienda a su hermano Conocimiento, el cual le acompaña a Confesión. Todo Hombre se aproxima a la tumba y en este momento le abandonan también los que juraron acompañarle siempre, Belleza, Fuerza, Razón, Cinco Sentidos. Buenas Obras, a quien el protagonista tuvo siempre olvidado, intercederá por él y el moribundo se salva.

Son los cuatro novísimos o postrimerías, muerte, juicio, infierno y gloria, el tema de mayor interés para los hombres, porque al cabo todos hemos de llegar al punto en que nuestra vida se extinga y comparezcamos al juicio de Dios. ¿Quién puede sentirse ajeno a negocio de tal alcance y magnitud? Las danzas generales de la muerte, que al finalizar la Edad Media dan asunto a la literatura y a las bellas artes de Europa y de las que tenemos en España señaladísima muestra en el poema atribuido durante muchos años, con error manifiesto, al judío y rabí de Carrión Don Sem Tob, acaso alcance en Inglaterra su expresión más acertada, aparte el tema de la danza, en este *Every Man*

destinado a la representación escénica, en el que, no obstante lo desnudo de su estilo y la sobriedad excesiva de su lenguaje, vive, para ejemplo de los descuidados y perezosos, uno de los conceptos generales que más nos llega al alma, porque constituye la única verdad de la tierra y el único camino de las verdades superiores, tan lejanas del positivismo mentiroso con que en nombre de la razón y los cinco sentidos pretenden muchos deslumbrarnos. Ya hemos visto cómo en la moralidad inglesa la razón y los cinco sentidos se apartan de Todo Hombre al pie de la tumba. ¡Cuánta verdad encierran las *Coplas* inmortales de Jorge Manrique cuando dicen en una de sus estrofas:

Este mundo es el camino
 Para el otro, que es morada
 Sin pesar.
 Mas cumple tener buen tino
 Para andar esta jornada
 Sin errar!.



En el teatro inglés y precisamente en la especie dramática de las moralidades, hay después un reflejo de las disputas entre católicos y protestantes. No han de intervenir en tales argumentaciones ni John Skelton, autor de una moralidad impresa en 1516 con el título de *Magnificencia*, ni tampoco el autor desconocido de *Los cuatro elementos*, composición teatral impresa en 1519. La obra de Skelton está formada de consejos nada menos que al rey Enrique VIII. La segunda moralidad citada se inspira—como la *Utopía* de Tomás Moro, hoy en los altares—en los relatos de Américo Vespucio. El dramático que la escribió, tuvo el propósito de iniciar a los espectadores en la ciencia de la geografía, al mismo tiempo que endereza una sátira contra la poca costumbre que había entonces en Inglaterra de

publicar libros científicos en la lengua nativa y de instruirse en los descubrimientos que abren a los humanos—y sobre todo a los ingleses—las vías marítimas del universo mundo y las leyes de la naturaleza. En el «Juego» o «Auto» del ingenio y de la ciencia (*The Play of Wyt and Science*) su autor John Redford rompe también su lanza en pro de la instrucción, del estudio, del cultivo de la inteligencia, de que todos vayan investigando las verdades que mediante la ciencia y el ingenio se ofrecen a las criaturas racionales. La acción dramática es un combate entre la ignorancia y la sabiduría que la ciencia contempla desde lo alto del monte Parnaso. Intervienen personajes alegóricos: el Estudioso, la Pereza, el Honesto Recreo, el Tedio, El Espíritu... ¡Qué distancia y contradicción entre las moralidades inglesas a que me estoy refiriendo y una *Sotie* francesa sobre la inutilidad del estudio en la que una vieja Celestina trata de distraer en sus meditaciones sapientes a un escolar ofreciéndole los encantos físicos de una hermosa joven que a la vieja acompaña! No he de analizar la moralidad o *Sátira de los tres estados* del protestante David Lyndsay, donde pasa revista a los vicios y malas artes de la nobleza, el clero y el pueblo y aprovecha la ocasión para atacar a la Iglesia y al dogma. El obispo anglicano John Bale (1495-1563) usa también las moralidades y los *interludios* para difundir entre las masas las doctrinas generales de la Reforma y el caso particular de Inglaterra, donde penetran tales errores con el favor que le prestaba la pasión amorosa incontentada del rey sacristán Enrique VIII. Tiene John Bale en su activo dramático una obra, desde luego anticatólica, pero de particular importancia en la evolución del teatro británico, porque de ella se derivan las piezas históricas en que ha de ser tan fecunda la dramática inglesa y porque influye, como no podía menos, en una de las obras de

Shakespeare *King John*. Con este mismo título dió Bale a la escena una producción extravagante con el ánimo de probar que el primer protestante inglés había sido el rey Juan Sin Tierra (1199-1216) el hijo de Enrique II y de Leonor de Aquitania, hermano de Ricardo Corazón de León, que perdió la Normandía y se vió obligado a aceptar por imposición de los señores aquitanos aquella Carta Magna en la que tanto se mermaban las facultades del soberano y el poder de la monarquía, hasta el punto de haber escrito John Fortescue (c. 1394-c. 1476) el famoso tratado de cuarenta páginas *Diferencia entre una monarquía absoluta y una monarquía limitada*, esto es, las respectivas de Francia e Inglaterra. Con las razones expuestas en dicho tratado el autor se pasaba del partido de Lancaster al de York cuando la rosa blanca sustituía a la encarnada en el trono de Inglaterra al ceñir la corona en 1461 Eduardo IV, sucesor de Enrique VI.

Hace falta mucha imaginación para defender en Juan Sin Tierra el afecto a una causa religiosa y política que aún había de tardar dos siglos en producirse. Pero John Bale se sirve de esta pieza para atacar a Roma y desfogar su odio al Pontificado y a sus defensores los «papistas».

Algo más en la corriente teatral inglesa del Renacimiento están los *interludios* o entremeses de John Heywood (c. 1497-1580). Son unos diálogos cómicos llenos de humanidad y no inferiores a los entremeses de Cervantes y a no pocos tipos y escenas del hombre de Stratford-on-Avon. Hay sobre todo cuatro de mucho interés porque ofrecen temas que se hallan entonces en el ambiente, ocupan a todas las literaturas de Europa y muestran en su platonismo y sus numerosos enlaces con la dialéctica uno de los caracteres del Renacimiento, tal vez mejor señalado que en ninguna otra parte en los *Diálogos* de León Hebreo

o Judas Abrabanel. En *Wytty and Wytless*. (Con ingenio y sin ingenio) Jacobo y Juan discuten para saber si la felicidad del mundo está en la imbecilidad o en la sabiduría. Es el mismo asunto tratado por Erasmo en uno de sus libros más conocidos y al abordarlo Heywood se había ya representado en Francia ante Luis XII y sus cortesanos con el título siguiente: *Diálogo del loco y el sabio prudente (sage)*. En *The Play of the Weather* diez personajes piden a Júpiter que les conceda una temperatura conforme a los deseos de cada uno y el padre de los dioses accede a la súplica. En *Four Pis* un peregrino, un perdonavidas, un poticario o apotocario y un buhonero (en inglés *pedlar*), de aquí las cuatro pes, apuestan a ver cual dice la mentira más extraordinaria, que nadie, absolutamente nadie, pueda creer. Gana la apuesta el peregrino, que ha viajado por todas las tierras y dice que en una región remota ninguna mujer perdía nunca la paciencia. *Love (Amor)* reproduce un tema clásico; el mito de Tiresias, que sucesiva había sido hombre y mujer y por eso le consultaban los dioses en dudas análogas a la siguiente: ¿Quién es más desgraciado: el amante que no es correspondido o la mujer amada que no corresponde al amor que se le profesa? Es el mismo asunto del *Filocolo* de Boccaccio que trata en español Juan de Flores en su novela de fines del siglo XV, acaso de 1495, *Historia de Grisel y Mirabella con la disputa de Torrellas y Brasaida*. Tradújose la obra al italiano en 1521 con el título de *Historia de Aurelio e Isabella* y vertida años más tarde al francés y al inglés sirvió de texto para la enseñanza de dichos idiomas en ediciones bilingües. La narración tiene extraordinaria importancia dentro de la novelística y la literatura general, porque influye en el *Orlando furioso* de Ariosto y luego da tema a Lope de Vega para su comedia *La ley ejecutada*, a Flet-

cher para su *Women pleased* y a Scudéry para su drama *El príncipe disfrazado*.

Los interludios de Heywood apenas tienen acción dramática. Todo su valor está en lo bien delineado de los tipos, en la comicidad a que sirve de fundamento la tradición, en el chiste, siempre oportuno; en la facundia de que dan ejemplo sus personajes y que ha servido a algunos historiadores y críticos para que se le compare nada menos que con Chaucer. La descripción del infierno, pieza oratoria intercalada en una de sus obras de teatro, resiste el parangón con la misma pintura del lugar terrible en el prólogo de uno de los *Cuentos de Cantorbery*.

Aunque Heywood en *Love* evita dentro de la disputa amorosa, cierta duda indecentísima, frecuente en las «cuestiones de amor» de la época, no tuvo inconveniente en dar por asunto a *Juan Juan* los amores sacrílegos y adúlteros de un clérigo con una mujer casada, cosa también muy a la moda literaria y aun de las costumbres en los años que precedieron al Concilio de Trento. En el monólogo *Tirsite*, representado en 1537, sigue Heywood la corriente clásica y erudita. La obra va calcada en un texto latino de Jeán Tixier de Ravise, profesor del Colegio de Navarra. Es una nueva variante del valentón matamoros con influencias manifiestas del *Franco-arquero de Bagnolet*.

Las moralidades inglesas llegan hasta fines del siglo XVI. Muchas de ellas se inspiran en la Escritura y constituyen lo que se ha llamado la *Serie del Hijo Pródigo*, por desarrollar dicho tema evangélico. Prototipo de la serie es el *Acolasto* del holandés Gnaepheus, traducido al inglés por John Palsgrave. La pieza se limita con talento y adiciones originales en el *Misógono* atribuido a Thomas Richardes y representado en 1560, obra sólidamente construida y avivada con escenas cómicas de mucha fuerza y garbo. De

la misma fecha es la moralidad *Nice Manton* (*Las simpáticas traviesas*). Ahí, como siglos más tarde en el teatro de Musset, se pone en escena un adagio: «bien ama quién bien castiga». George Gascoigne remeda por su parte el *Acolasto* en *El espejo de gobernantes*. El autor que ha imitado a los antiguos griegos, ha traducido a los italianos y lleva en el alma, como todos los dramáticos ingleses de su tiempo, el espíritu de Séneca, da en 1561 a las tablas londinenses una comedia del italiano Florentino Grazzini *Los aparecidos* (en inglés *The Bougbears*) con un asunto que diríase un entremés de Quiñones de Benavente.

No cabe despedirse de la literatura y del teatro de Inglaterra sin consignar las representaciones y las influencias de nuestra *Celestina*, impresa en 1530 y vertida al inglés ya de la primera edición de Burgos de 1499, ya de la segunda de Sevilla de 1501 pues el autor anónimo de la versión deja en cuatro los dieciseis actos del original español y todos saben que desde la tercera edición de 1502, también de Sevilla, la novela inmortal de Fernando de Rojas tiene veintiun actos. La tragicomedia se intitula en inglés con los nombres de sus protagonistas *Calixto* y *Melibea*. El tipo central de la vieja ducha en artes de tercería era ya conocido en la Gran Bretaña por *Dama Sidiz*, pero después influyó mucho en la concepción de *Macette*. Los españoles podemos en este punto y en muchos otros de la cultura sentirnos orgullosos. Todo el teatro europeo y aún la casi totalidad de las letras anteriores al siglo XVII (Shakespeare en Inglaterra, Corneille en Francia, Lope entre nosotros) proceden en el realismo, de la *Celestina* y en los atisbos psicológicos, e incluso en la profundidad a que a veces se lleva el estudio de las almas, de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, el *Werther* de aquellos años, según la expresión de Usoz, obra que, no obstante estar inspirada en la *Fiammeta*

de Boccaccio y la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, después Papa con el nombre de Pío II, se impone en Francia y en Inglaterra, pues la ha traducido al idioma de Chaucer en 1540 Lord Berners (1467-1533).

Es necesario antes de que esta ya larga disertación nos ofrezca como resultados las aportaciones que a la cultivación del espíritu dan el sainete y el entremés resumir, con la mayor brevedad posible, lo que han sido en España estos géneros dramáticos, estudiados con gran copia de erudición y hasta la fecha de manera definitiva por el ya difunto Don Emilio Cotarelo y Mori en el prólogo de 315 páginas que abre con llave de oro el tomo XVII de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles de Bally-Bailliere *Colección de entremeses, loas, bailes y mogigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (1911). También ha de consultarse el *Códice de Autos Viejos* publicado en parte en el tomo LVIII del *Rivadeneyra*, y en 1901 por Leo Rouanet en la *Biblioteca Hispánica* bajo el título de *Colección de Autos, farsas y coloquios del siglo XVI*.

El teatro español en general comienza con Juan del Enzina. Después de él y antes de Lope hay un doble cauce cuyos iniciadores respectivos son Gil Vicente y Torres Naharro. En Cataluña y la Corona de Aragón nace el teatro profano con la danza y la balada de los trovadores. Se mencionan las celebradas en la coronación de Alfonso IV y en las fiestas que siguieron al advenimiento de Martín I el Humano en 1399. Por entonces se incorpora a nuestra lengua la palabra entremés, que se quiere derivar de la francesa *entre platos* (*entre mets*) para colegir de ello que eran representaciones celebradas durante los banquetes. Confirman el hecho relatos y estampas de entonces. ¿Hasta qué punto pide la etimología relación con este episodio de la historia de las costumbres?

No cabe en unas páginas como las presentes, cuyo

principal objeto es reseñar de un modo somero las aportaciones del teatro a la cultivación completa del espíritu, dar un síntesis siquiera abreviada de lo que ha sido la dramática española en los géneros menores, desde que Juan del Enzina compone sus *Eglogas* hasta los sainetes con música de nuestras zarzuelas más recientes.

Sin embargo, hay que decir unas pocas palabras de los autores y de las obras principales, ya que esta clase de piezas escénicas, por haber descollado en ellas Cervantes y don Ramón de la Cruz y también por su índole propia de integración típica, al menos en un aspecto de la personalidad, suelen ser ricas en contenido humano y alcanzan en muchas ocasiones el nivel mismo de la comedia. Así las *Eglogas* del salmantino Juan del Enzina (1468-1529). El *Auto del Repelón*, de 1509, se hizo popular en toda la península y en tiempos de Quevedo se decía para encomiar y, sobre todo, para zaherir la antigüedad de una cosa o los muchos años de una persona «más viejo que el Repelón». Juan del Enzina, músico y poeta, autor de un *Cancionero* que publicó Barbieri, tradujo las *Bucólicas* de Virgilio y de ellas tomó el calificativo de las composiciones dramáticas que escribía para ser representadas, por lo común, en el palacio de los Duques de Alba. No se libra el teatro de Juan del Enzina de las groserías que abundaban en las *Sotties* y las farsas, pero el autor sabe encontrar en el estercolero de Ennio las perlas del Mantuano y en el *Soliloquio del amor*, en una representación sin título ante el Príncipe don Juan, el malogrado heredero de los Reyes Católicos, llega Enzina a conceptos psicológicos de tal profundidad y elevación que, distinguiendo los tiempos y los ambientes, podrían muy bien ser comparados con las razones de la pastora Marcela en el *Quijote* y quizás asimismo con los análisis sutiles de Bourget. Además del *Auto del Repelón* y de la

obra sin título últimamente citada tiene Juan del Enzina en su activo teatral de índole profana la *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardenio*, la farsa de *Plácida y Victoriano*, acaso de 1520, muy elogiada de Juan de Valdés y a la que hubo de atacar con razón el Santo Oficio por la *Vigilia de la enamorada muerta*, parodia de las preces con que pide a Dios la Iglesia por los fieles difuntos; por último la *Egloga de Cristino y Febea*, donde el autor ha tenido presente el famoso *Diálogo entre el Amor y un caballero viejo* del toledano Rodrigo de Cota, anticipo español de la leyenda de Fausto, con raíces en aquel viejo Filetas que hay en las *Pastorales* de Longo. Lo más completo y acertado que, a mi modesto juicio, ha salido a luz sobre Juan del Enzina—y he de decir lo mismo con respecto a Gil Vicente—es el capítulo que le consagra el inmortal maestro Menéndez y Pelayo en tomo III de su *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, que fueron en ediciones anteriores prólogos a la *Antología de líricos castellanos*, trece tomos de la Biblioteca Clásica.

Discípulo e imitador de Enzina es el también salmantino Lucas Fernández (c. 1474-1542), clérigo, como el autor de *Plácida y Victoriano* y hombre que se distingue, sobre todo, en la pintura realista de los villanos y en los dichos y gracias de los ermitaños y santeros que salen a escena en sus producciones religiosas y profanas.

Las comedias a noticia de Torres Naharro y un aspecto de la vena poética y dramática de Gil Vicente, las farsas, contribuyen a dar lustre a una especie teatral tan digna de aprecio como la cultivada por Aristófanes y Plauto.

Gil Vicente (c. 1470 c. 1539) es el escritor más completo e ilustre de aquel período. Desde su patria portuguesa supo honrar el arte de toda la Península con sus obras teatrales, ya bilingües, ya en castellano, ya en su idioma nativo. Sus farsas—algunas de las cuales dan idea de lo

que fueron los antiguos *juegos de escarnio*—ofrecen a nuestro regocijo tipos inmortales aprovechados después nada menos que por Cervantes y Molière. Ora es el noble arruinado y hambriento que quiere a todo trance conservar su prosapia. Ora el físico pedante hablando en un latín de su invención. Ora es el judío casamentero. Ora el juez de Beira que juzga por el fuero de albedrío y con sentencias y razones a lo Sancho Panza. Ora un proverbio que se lleva al teatro como la *Farsa de Inés Pereira* basada en el que dice «más quiero asno que me lleve que caballo que me derribe».

Tanta importancia como las obras mencionadas de Gil Vicente tiene una joyita que no suele citarse en las historias generales del teatro hispano y que, por su fuerza cómica, lo perfecto de su factura, el dibujo incomparable de sus tipos y el cuadro de sus costumbres que ofrece a nuestra vista, no inferir a los de Zabaleta y a los habituales en las novelas cortesanas de Doña María de Zayas, Céspedes y Meneses y Castillo Solórzano, pudiera ser comparada con lo más escogido de Quiñones, de Benavente y aún de Don Ramón de la Cruz. Me refiero a la *Farsa llamada Constanza* de Cristóbal de Castillejo (c. 1490-1550) verdadera comedia erudita en el gusto de Menandro, donde los altercados en dos matrimonios son resueltos, después de haber predicado un fraile el «sermón de amores», mediante la estratagema de casar a uno con la mujer del otro. Como se ve esas «partidas cuadradas» tan en boga hace unos años entre los cancionistas del boulevard parisiense tienen entre nosotros antigua e insigne prosapia.

Hora es ya de llegar a Lope de Rueda que en la primera mitad del siglo XVI llevó el cetro de la escena española con comedias, pasos, diálogos y autos que él escribía y él mismo representaba, alternando con la profesión de

cómico su oficio de batilhoja. Del autor se sabe que era sevillano, pero se desconocen, hasta ahora, las fechas respectivas de su nacimiento y de su muerte. Ya en prosa, ya en verso, consérvanse de él cinco comedias, tres coloquios pastoriles, diez pasos, un diálogo y un auto. Los pasos se intitulan: *Los criados*, *La carátula*, *Cornudo y contento*, *El convidado*, *La tierra de Jauja*, *Pagar y no pagar*, *Las aceitunas*, *El rufián cobarde*, *La generosa paliza*, *Los lacayos ladrones*. Los asuntos suelen ser villanescos y no siempre limpios de groserías: burlas, tretas de ingenio para poder comer y apoderarse los pícaros de lo que no es suyo; incidentes complicados, que a veces desvían la atención del punto principal; la trama propia de los cuentos y novelitas de Italia, que ha rememorado al combinar sus escenas y al dar forma dramática, aunque ruda, a los episodios de la realidad ambiente por él llevados al teatro para recreo de quienes ríen y se regocijan, porque conocen a las personas representadas en el tablado y les son comunes sus dichos, sus procederés, sus costumbres. El paso de *El convidado* y el de *La tierra de Jauja*, reproducido después por Luis Quiñones de Benavente, podrían figurar con toda propiedad en cualquier novela picaresca, con la circunstancia de que *El convidado* se basa en un suceso real referido por Cristóbal de Villalón en el *Crotalón* y el *Escolástico*. *Las aceitunas* es el paso más conocido de Lope de Rueda. Tiene por moraleja una enseñanza algo semejante a la que se desprende de *La lechera*, el conocido cuento del *Calila y Dinna*, que todos sabemos de memoria en la variante francesa de La Fontaine y la castellana de Samaniego. Son inmortales los pasos de Lope de Rueda porque cumplen los fines, no en toda ocasión elevados, de un género popular, en el que deben lograrse, como lo logró plenamente el batilhoja sevillano, la profunda realidad de los tipos, que los especta-

dores conocen como familiares en cuanto salen a escena; la fuerza cómica de las situaciones; la substancia del diálogo, que no puede ser nunca, cual sucede en algunas comedias modernas, un puro psitacismo; la copia exacta de las costumbres y la combinación de tradiciones literarias y de pensamientos comunes a la humanidad y repetidos, por tanto, en todas las literaturas, con raíces y alcances en la historia de la civilización.

Del Lope de Rueda autor de comedias, no de pasos, proceden Juan de Timoneda y Alonso de la Vega, cuya *Duquesa de la Rosa* es, en opinión de Menéndez y Pelayo un *Ivanhoe* reducido. Argumentos y personajes parecidos a los suyos los hallamos en la *Farsa llamada Cornelia* de Andrés de Prado y en la *Farsa llamada Ardemisa* de Diego de Negueruela.

Pero el modelo, el núcleo, lo más perfecto aquí de esta clase de composiciones dramáticas anteriores a D. Ramón de la Cruz está en los *Entremeses* de Cervantes que no les ceden en vigor a las *Novelas Ejemplares* y que, por su profundidad psicológica, el sano realismo y buen humor que por sus escenas campea, lo acabado de los tipos y la marca indiscutible del genio, aquí y allá manifestada, se imponen a la admiración y al gusto de cuantos presencian su representación o se entregan a su lectura. De Cervantes se conocen ocho comedias y ocho entremeses, sin contar, naturalmente, entre éstos últimos *Los habladores*, que la crítica moderna ha descubierto que no son del autor del *Quijote*. Omitiré la referencia de *Juez de los divorcios* y el *Vizcaino fingido* por ser las de menos valor entre estas ocho joyas de nuestra dramática. ¿Qué impresión producen los demás en nuestro ánimo? Nos enamora en *La Elección de los alcaldes de Daganzo*, la finura satírica con que están pintados los aspirantes a una vara que en aquel tiempo era también

vara de la justicia. Recordamos el *Rinconete y Cortadillo* y lo más delicioso de la picaresca en *El rufián viudo llamado Trampagos*, que ha de elegir coima entre las que aspiran a su amor, en una selección semejante al examen de maridos de Shakespeare, el cual, como es sabido cuenta con precedentes y variantes en nuestro teatro del siglo de oro. Volvemos a gustar en *El viejo celoso* el buen sentido que se desprende del *Diálogo* de Cota, el encanto realista de *El celoso extremeño* y el recreo y la risa que siempre causa penetrar en la casa del prójimo y ver que no está gobernada por la razón y la naturaleza de las acciones y los sentimientos allí patentes. *La guarda cuidadosa*, con la rivalidad de amores entre un sacristán y un soldado, viene a enlazarse con la tradición que ha dado cuerpo a *Elena y María* o *Disputa del clérigo y el caballero*, «cuestión de amor» con mucha raigambre en varios poemas latinos de la Edad Media y en no pocos diálogos franceses. En *El retablo de las maravillas* unos truhanes, entre los que descuellan, con trazos incomparables, los tipos de Chanfalla y la Chirinos, hacen paños mágicos donde ven cosas maravillosas solo quienes son hijos de legítimo matrimonio. El asunto, que luego vuelve a llevar al teatro con el mismo título Quiñones de Benavente, es en el fondo el cuento de *La higuera encantada* que hay en el *Syntipas*, o forma occidental de aquel *Sendebâr* escrito en todos los idiomas de Oriente y del que solo se conserva el texto castellano que mandó traducir del árabe el Infante D. Fadrique, hermano de Alfonso el Sabio, con el siguiente título *Libro de los Engannos et asayamientos de las mujeres*. Del *Syntipas* pasa *La higuera encantada* al *Conde Lucanor* del Infante D. Juan Manuel y al cuento de Boccaccio que utilizaron los libretistas de Suppé en la zarzuela de que es protagonista y a la que da título con su nombre el propio autor del *Decamerón*, traducida al

castellano por Luis Mariano de Larra y muy popular entre nosotros hace cincuenta años. Una mujer adúltera hace creer al marido que si una vez la ha visto con su amante, estando el esposo subido en una higuera, se debe el suceso únicamente a que desde las ramas del árbol se ven cosas que no ocurren en la realidad. Sube después ella a la higuera y miente al marido diciéndole que en aquel instante le ve abrazar a una linda joven. El cándido y burlado esposo, que está solo en el huerto, cree lo que asegura su mujer. De aquí procede el dicho vulgar de «estar en la higuera», más conocido por la versión del hijo de Fígaro que por el Infante D. Juan Manuel y el cuento del *Syntipas*.

Además de Cervantes escribieron entremeses y piezas cortas Lope, Calderón, Vélez de Guevara, Hurtado de Mendoza, y, quienes consagraron al teatro su ingenio y sus disposiciones literarias.

El principal entremesista del Siglo de Oro es Luis Quiñones de Benavente, natural de Toledo y fallecido en 1651. Su *jocoseria*, *Burlas veras* o *Represión moral y festiva de los desórdenes públicos* se compone de dos entremeses representados, veinticuatro cantados, seis loas y seis jácaras. La edición es de 1645. *Las civilidades* nos ofrece el tipo del doctor Alfarnaque, el cual, a fuerza de burlarse de los dichos demasiado sutiles y demasiado ingeniosos y de las frases y palabras retumbantes, acaba por incurrir él mismo en el vicio que censura. *El talego-niño*, en el que amistamos con el avaro Taracea, se inspira, a no dudarlo, en *La tierra de Jauja* de Lope de Rueda, con rasgos que no desmerecen del *Grandet* de Balzac. En *Los cuatro galanes*, Doña Matea se ve cortejada por un escribano, un letrado, un soldado y un médico. Cada uno de ellos emplea en su pretensión amorosa el lenguaje propio de sus funciones profesionales. El

guarda infante, *La maya*, *El borracho*, *El marido celoso*, *Los coches* y otros del mismo estilo son cuadros de costumbres en los que diríase haber llevado al teatro las deliciosas y pintorescas narraciones de Antonio de Liñán y Verdugo, Juan de Zabaleta, Francisco Santos y Fulgencio Afán de Rivera. En *El murmurador*, Quiñones de Benavente se hombra con Molière en la sátira que dedica a los médicos. *Los mariones*—palabra hoy en día mal sonante y que en la época del autor no aludía para nada al pecado nefando—es un gracioso *travesti* en el que dos galanes honestos son festejados por dos damas que van a hablar con ellos a la reja y hasta riñen en duelo de espada, como los caballeros. A Quiñones de Benavente no se le ha dado todavía ni en España, ni en país alguno, la importancia que tiene. Es indiscutiblemente uno de los príncipes del teatro universal. El citado entremés *El borracho* ha influido en *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais. Cualquiera de sus celebrados entremeses resiste actualmente la representación y llega al público mucho mejor que las comedias antiguas, a veces de repertorio, en las modernas compañías teatrales. Fuera del prólogo de Cotarelo, de la edición de D. Cayetano Rosell en *Libros de antaño* y de la obra de Rouanet, también de carácter general, *Intermèdes espagnols du XVII siècle* (París 1897) no existe, que yo sepa, estudio especial, ni monografía de ninguna clase, que arroje luz sobre la figura de este ingenio español, digno de la primera y más alta jerarquía entre los autores de piezas representables.

Don Ramón de la Cruz no anula a Quiñones de Benavente, como ninguno de ellos eclipsan tampoco la gloria de Cervantes en esta índole de composiciones teatrales. Hay que distinguir, dirán algunos. ¿No existen acaso diferencias entre el sainete y el entremés? ¿Se ha de dar al simple accidente de extensión carácter de substancialidad? La me-

ra circunstancia de haberse representado el sainete siempre al final de la comedia o de la tragedia y el entremés a veces entre los actos, y de aquí su nombre, ¿es motivo bastante para confundir lo que por propia esencia debe permanecer separado?

Convengamos en que la distinción entre el sainete y el entremés afecta más a pormenores circunstanciales que a la naturaleza de cada uno de estos géneros. El sainete se concibe y se ejecuta sobre el fondo del pueblo, es decir, sobre las capas inferiores de la sociedad y sólo admite personajes de la burguesía y la aristocracia cuando dichos tipos se mezclan con la masa, y comparten con ella lo pintoresco de las costumbres. Tiene por caracteres principales la agudeza en el pensar y en el decir; el colorismo del ambiente y ciertas tradiciones nacionales y locales, que se traducen en la honradez femenina a toda prueba, para que en el desenlace triunfen la virtud y el buen sentido, la razón que reconoce la naturaleza y verdad de las cosas contra el artificio y el engaño; los valores espirituales de la cantera popular, y, por último, el culto al aire libre que tonifica los pulmones y lleva glóbulos rojos a la sangre. Si burgueses y aristócratas no alcanzan en el sainete tono popular es porque entran, ya en la acción, ya en los episodios, como elementos contrarios al sentido común, esto es, como ausentes del mundo, y han de quedar, al final de la pieza, vapuleados y en ridículo. El entremés puede ser un cuadro de interior. El sainete pide un horizonte dilatado. A Quiñones de Benavente le es fácil influir sobre Molière y Beaumarchais, porque sus tipos se refieren más a la humanidad que a un punto determinado de la Península Ibérica, como Madrid o cualquiera provincia o pueblo de Andalucía. Don Ramón de la Cruz o Don Ricardo de la Vega apenas si podrían ser traducidos a idioma diferente

del castellano neto en que escribieron, porque al trasegar de una lengua a otra el asunto, el diálogo, las réplicas y las oportunidades y vicisitudes propias de cada personaje y cada situación se pierde lo mejor de la obra, ya que los espectadores y lectores de otros países, si es que comprenden, no llegan jamás a sentir. El sainete requiere, en todo momento, el color propio y especial del pueblo y casi de la hora en que se manifiesta. No así el entremés que se explana en cuadros más amplios y generales del espacio y del tiempo. El entremés logra entrar en un bamboche de Teniers y hasta en un cuadro de Frans Hals o de Rembrandt. El sainete es un tapiz de Goya y no en vano se ha comparado siempre al pintor de las *Majas* y de los *Caprichos* con el sainero del *Manolo* y *Las castañeras picadas*. La misma sátira aparece en el sainete acaso más bonachona que en el entremés, aunque en realidad pueda ser más acerada y dura. Y así fuera sencillo ir marcando diferencias entre uno y otro, con las sutilezas que algunos viejos preceptistas empleaban para distinguir, verbi gracia, en la poesía bucólica, el idilio y la égloga, ¿Cómo, a fin de cuentas, no ver en Virgilio un continuador de Teócrito, aunque en la mayoría de las ocasiones le aventaje? Del mismo modo Don Ramón de la Cruz es un continuador de Lope de Rueda, Cervantes, y Quiñones de Benavente. El madrileño inmortal cuya vida se extiende de 1731 a 1794, es un autor dramático completo, con lo cual queda dicho que no sólo se dedicó al sainete, pues también escribió tragedias, comedias, zarzuelas, tonadillas, fines de fiesta y obras teatrales en el estilo francés serio que estaba de moda por su época entre quienes presumían de cultos y que jamás logró en España ser gustado, cuanto menos aclimatarse. En uno de mis libros anteriores *Letras, damas y pinturas* hablé ya de Don Ramón de la Cruz (págs. 79-83). Poco he de

añadir ahora a lo escrito va para veinte años, por más que tres lustros son período de tiempo bastante para modificar ideas, apreciaciones, puntos de mira. El españolismo, ya que no universalidad de Don Ramón de la Cruz; el encanto que todavía ejercen sobre nosotros sus producciones más celebradas; el gusto satisfecho que sacamos de la lectura o representación de sus obras populares; la risa y el contento que se motivan en una sátira donde se traen a examen vicios, manías y ridiculeces del prójimo; en suma, la persona del sainetero ilustre y el total de su labor en este género dramático, se imponen a nosotros siempre y cuando ajustemos nuestra atención y nuestras actividades cognoscitivas y de sentimiento a los años en que los sainetes están escritos, pues ¿cómo se han de gustar las piezas llamadas *antiabates* sin tener noticia segura de aquella plaga del siglo XVIII, que en nuestro país imitamos de Francia y cómo se ha de recrear el ánimo con las parodias de las tragedias en el arte de Voltaire sin parar mientes en lo que dichos espectáculos significaban?. No hay faceta de la sociedad española de entonces, en sus concomitancias con el pueblo, que deje de reflejarse en los sainetes de Don Ramón de la Cruz. ¿Quién no ha de acudir a sus páginas para enterarse de lo que era por aquellos años la vida entre bastidores y los dichos y costumbres de cómicas y tonadilleras?. ¿Qué historiador del reinado de Carlos IV puede prescindir de estos deliciosos cuadros coloristas, donde la habilidad de un hombre de teatro ha fijado para siempre los caracteres típicos populares de su raza, de su nación, del Madrid que le vió nacer, de las clases sociales menos instruídas, que constituyen, a veces con ventaja, la razón y el discurso por la naturalidad y el buen sentido?. La importancia de Don Ramón de la Cruz para la historia del histrionismo en España, la acreditan las

muchas páginas que Don Emilio Cotarelo le ha dedicado, entre ellas un libro entero sobre su persona y sus obras. Claro es que la Historia con mayúscula, y menos aún la filosofía de la historia, nada tienen que ver con el sainetero inmortal, porque las capas inferiores de la sociedad apenas entran en la formación de la historia, aunque digan lo contrario los olclócratas—que no domócratas—seguidores de Marx y de sus discípulos inmediatos y mediatos; porque la marcha de la humanidad a través de las edades, se realiza y se desenvuelve mediante la razón de jerarquía y porque, según la frase de Ernesto Hello, todas las acciones de los hombres y de los pueblos, responden a una determinada teoría metafísica, que casi todos ignoran pero que unos pocos se encargan de saber por ellos, y así no se puede dar la preferencia a los ignorantes sobre los conscientes.

En una clasificación de los géneros teatrales, conforme a las normas de Augusto Comte para la clasificación de las ciencias y, mejor todavía, siguiendo los grados de abstracción del entendimiento, con la guía de la Escolástica, no cabe colocar el sainete y el entremés al lado de la tragedia y la comedia, pero en el tipo corriente de la cultura, dichas especies de teatro no dejan de aportar a nuestro espíritu puntos de apoyo y motivos para la extensión y el mejoramiento de nuestras facultades psíquicas. Por ello no menciono aquí la tonadilla escénica, a la que ha consagrado tres gruesos volúmenes, en edición a expensas de la Real Academia Española el ilustre musicólogo Don José Subirá. La tonadilla, forma de representación teatral que viene a ser un sainete reducido, tiene gran importancia; sobre todo, en la historia de la música, pero es ajena a los propósitos que me mueven en la exposición de cuanto llevo dicho y he de decir todavía. A no pocas tonadillas les resultará aplicable lo que se asegura de los sainetes y a los

finés de la cultivación del espíritu no hay porqué separar un género de otro.

El sainete, el entremés, y las piezas de todos los tiempos, todas las literaturas y todos los países que al sainete y al entremés se aparentan, contribuyen más que a la cultura, al desarrollo del espíritu en cuanto despiertan la facultad de atención y transportan al campo de la conciencia—o por lo menos de la semi-conciencia, duermevela de la actividad psíquica—muchas cosas que en la vida corriente no percibe el común de los mortales por falta de aptitudes en la función de observar. Para mejorar nuestra psiquis y dominar la voluntad y el ser entero con la inteligencia y la verdad, conviene ir siempre a la realidad de los objetos y nociones que llegan a nosotros, es decir, transformar la lógica en metafísica y sin esconder pormenor alguno de los que se ofrecen en la integridad ontológica y en el movimiento de los grados y acciones, hasta haber cumplido la causa final de cada una de nuestras obras. Las desdichas sociales que en los años rojos hemos padecido se deben, en último análisis, a la confusión del ser con una o varias de las diez categorías aristotélicas que Boecio llamó en latín predicamentos. Dar a un simple accidente la noción de substancia; poner en el *ubi* o *quando* la propia objetividad de lo que a ellos se refiere en la preeminencia de sujeto o forma de la sensación, para emplear la terminología kantiana; confundir la persona con la acción que de ella parte a la pasión que en ella se recibe; no considerar la persona como supuesto de naturaleza racional y, en más amplios horizontes, como subsistencia y substancia; olvidar que en el teatro los sujetos se llaman personajes por la bocina para sonar (*per sonare*) que en las escenas de Grecia y Roma usaban los actores y que ahí precisamente se encuentra la etimología de la palabra persona, tan diferente de sus orígenes

teatrales, por oficios de la semántica; componer las obras dramáticas, como sucede, verbi gracia, en los melodramas y en las zarzuelas, con unas cuantas acciones que no pueden ser imputadas a seres humanos de verdad ya en el ejercicio de la voluntad libre, cual sucede en las tragedias de Corneille, ya en la impronta de un impulso exterior irresistible, como ocurre con las obras de Racine, que diríanse impregnadas de un tinte jansenista; buscar el efecto a salga lo que saliere por mucha que sea la fuerza y por muy acusada que se halle la teatralidad de las situaciones; ocupar el autor el sitio de los personajes, porque no se han sabido formar caracteres e idiosincrasias; en una palabra, sustituir al agonista (no olvidemos que dramaturgia quiere decir acción) por cualquier otro elemento de espectáculo o artificio de psicología colectiva para captar la atención y el ánimo de los espectadores, son procedimientos que rara vez contribuyen a la cultura y formación de la inteligencia, a la agilidad del ingenio, a la seguridad y ponderación del juicio, al imperio de las facultades superiores sobre las potencias que les deben estar sometidas, a la consciencia y plenitud del ser racional, que se satisface en el dominio espiritual de su propio yo y del mundo que le rodea.

En tal sentido sainete y entremés, el primero con formas concretas como los números de la aritmética, el segundo con más amplias manifestaciones, como los signos alfabéticos del álgebra, traen consciencia a los públicos teatrales y a los lectores de las obras impresas, porque ambos géneros demandan la pintura adecuada de los tipos antepuestos a todo motivo de acción; porque la persona, el que habla es el substractum, la base, el punto de partida, el primer móvil de cuanto viene después; porque no cabe admitir otro modelo esencial (no aludo a modelos

técnicos, literarios, retóricos, de gusto) que la misma realidad de las cosas, esto es, un aspecto de la vida que todos y cada uno pueden contrastar en la observación diaria del pueblo o del grupo social llevado a la escena; porque no es desatinada la razón de derecho divino en el hablar al prójimo de conceptos perennes, usando el lenguaje, las imágenes, las expresiones y los tipos que parecen más vulgares y más sujetos a mudanzas, pues de ello está el ejemplo nada menos, que en Sagrada Escritura; porque de los objetos corrientes se sube a razones más generales y de más amplia acción sobre los entendimientos, como enseña el método experimental y también la concatenación de las verdades en la lógica, que hace pasar gradualmente de las conocidas a las que desea conocer y en este punto ¿quién no recuerda el sistema de Hegel que tanto ha servido desde Taine a la crítica literaria?; porque la sátira, ya sea general y con adecuación a la naturaleza humana de todos los tiempos y países, ya se limite a una determinación concreta y reducida de los años y los lugares geográficos, es un acicate poderoso de la atención y logra, por medio de la risa, que se abran los sentidos a lo que no supieron observar directamente; porque la fuerza del chiste en los aspectos de la vida ordinaria marca con frecuencia en el ánimo huella profunda y muchas veces es revelación de lo que pasaba inadvertido.... Unidad en los tipos y cuando dicha unidad está poco conseguida, reina, por lo menos, en la idiosincrasia y en las facultades maestras de los personajes, como dice el antes citado autor de la *Historia de la literatura inglesa*; acciones que se supeditan al sujeto, como a su origen y manantial; una reproducción fuerte de la existencia a los ojos de todos manifestada; incorporación del pueblo y de la burguesía a una forma

de arte, ¿no se halla en estos rasgos toda la esencia del sainete y del entremés?

Válgame un símil modernísimo, de la hora actual; los aparatos receptores de radio que todos, pobres y ricos, tienen en sus casas. Gracias a ellos, y por una de las conquistas más asombrosas de la ciencia contemporánea, llegan a nuestros oídos las ondas sonoras que vibran junto a nosotros, aunque se produzcan en aquel mismo instante en los antípodas (¡oh engaño manifiesto de la velocidad del sonido, según las teorías de una física anticuada!). Merced a un aparato receptor se advierte lo que nunca sospecharíamos que se halla en condiciones de impresionar nuestro tímpano. Sucede lo mismo con la luz. ¿Cómo fuera posible la visión sin la cámara oscura de los ojos? Así el sainetero y el entremesista vienen a ser aparatos de percepción que nos advierten, en las condiciones propias de cada uno de estos géneros, lo que nosotros, o no llegamos a observar en el mundo exterior que nos rodea, o bien lo observamos de un modo imperfecto, lejos todavía de la misma subconciencia.

La tradición histórica; el contenido realista de ambas especies de teatro; la propia naturaleza de la sátira, común a toda la humanidad, aunque alguien interprete de modo distinto una frase famosa de Quintiliano; la esencia y substancialidad del sainete, que permanecen como sujetos de mudanza en medio de las evoluciones, escuelas y variedades de los diferentes siglos y países; la manifestación de una verdad que apenas cabía en los caracteres y condiciones de los hombres, son razones para considerar el teatro de corta extensión como algo semejante a la comedia, aunque se despoje Talía del bajo coturno y, descalza, se interne por los campos de Beocia, donde se puede encontrar la casa de Píndaro que respeta Alejandro.

IX

La tragedia, la comedia, el entremés y el sainete son géneros teatrales que llevan la vida en sí misma, con independencia de las circunstancias históricas las cuales los modifican y los dividen en escuelas y períodos de tiempo sin alterar su substancia. Aristófanes, Plauto, Moreto, Molière, Gotched, Beaumarchais, Goldoni, Benavente, son autores de comedias. Actúan sobre una cosa que permanece íntegra y una a través de las edades. Las generaciones se van entregando unas a otras esta luz de la tradición con que la humanidad alumbra su conciencia en los juicios de sus pensamientos y su conducta de modo parecido a la antigua carrera de la antorcha, según el símil de Lucrecio, que fué hace unos años base y motivo para una tesis y una comedia de Paul Hervieu.

El drama, por el contrario, no participa de este carácter de independencia, realidad y substancialidad. Fruto de vicisitudes históricas diversas, producto de una hibridación literaria, no se ofrece a nosotros claro y distinto, con líneas propias, ocupando en la escala de la poesía y del arte un puesto permanente. Sus aportaciones a la cultivación del espíritu, si es que algunas pueden señalarse, no han de parecerse a las indicadas en los géneros anteriormente examinados, pero nuestra época, los años de juventud de quienes hemos alcanzado en España la Regencia de Doña María Cristina, los antecesores inmediatos de los que hoy ocupan todavía la primera línea de nuestro teatro (Benavente, los Quintero) fueron precisamente dramaturgos, es decir, autores de dramas. Hace poco más de medio siglo todo el que quería distinguirse en el teatro y llevar a las tablas las ideas que le asaltaban la mente solía escribir un drama. Un drama está escribiendo Ernesto en el prólogo

de *El gran Galeoto* de Echegaray y dramas, en vez de tragedias y comedias, componen los descendientes del romanticismo, que en la denominación de las escuelas literarias se llaman realistas y naturalistas.

El drama, por fortuna, ha pasado completamente. No volverá a dominar la escena, como en los años de Echegaray. No podrá tampoco constituirse de nuevo como forma erudita de teatro que aprecian los paladares escogidos, cual sucede con las tragedias de Séneca y también en cierto modo, con las de Corneille y Racine. El drama ha muerto, como ha muerto para siempre el romanticismo, y como han de morir todos los estados de alma en que el sentimiento domina a la razón, en los que no se establece de superior a inferior, la jerarquía del *Ens*, el *Logos* y el *Ethos*. El drama afecta al sentimiento y no a las facultades intelectivas. Cuando quiere llegar al cerebro para imponer tesis morales o sociales se vale siempre de la sensibilidad, ya sobrecoja el ánimo con el terror aprendido en Inglaterra desde *La tragedia española* de Kyd, las escenas espantosas del mismo Shakespeare y las truculencias de sus antecesores y continuadores (entre los que figura Cyrille Tourneur, tan elogiado hace unos años por León Daudét); ya se encamine a la compasión con el especial simbolismo escandinavo, del que Ibsen es maestro.

El drama es un producto francés con elementos que sucesivamente se le han ido incorporando, desde puntos de origen diferentes; Inglaterra, Alemania, Noruega, Rusia..

Antes de que Víctor Hugo diera en el prefacio de *Cromwell* lo que el creyó golpe de muerte a la tradición clásica de su país, ya contaban los franceses con todos los componentes y todas las razones del drama en las comedias de Destouches, escritas sobre el modelo de *Los caracteres* de La Bruyère y de *Las epístolas* de Boileau; en las co-

medias lacrimosas de Nivelle de La Chaussée y en las teorías dramáticas de Diderot, formuladas en defensa de sus dramas *El hijo natural* y *El padre de familia*, antecedentes visibles del teatro de Dumas hijo, uno de los inspiradores de nuestro Echegaray.

Destouches, por su nombre Philippe Néricault (1680-1750) quiso libertar al teatro de la risa que se juzgaba de mal tono, después de haber pasado por la escena de Francia los herederos inmediatos de Molière: un Regnard, un Lesage, un Dancour, un Legrand... Escribió e hizo representar varias comedias, de las que son más principales *El glorioso* de 1732 y *La falsa Jués*, impresa en 1736 y estrenada en 1759. Son obras concebidas y realizadas a base de *porte paroles*, como se decía en el teatro clásico. Las piezas de Dumas hijo aclimatan la palabra *raisonneur* que sustituye a la de *porte parole*. Con el propósito de «hacer sonreír al alma» Destouches acumula en sus producciones escénicas parrafadas que tienen poco que ver con el teatro y en las que se pintan *caracteres* en el estilo de Teofrasto y del admirable prosista francés que le traduce y le imita. Lisette y Frotin se encargan de colocar a los espectadores las ideas del autor sobre cualquier punto de moral o psicología que aparece en el diálogo.

A Destouches le eclipsa enseguida Nivelle de La Chaussée, el creador de la comedia lacrimosa que, como el nombre indica, tiene por fin primordial sacar las lágrimas a los ojos con acciones y relatos patéticos, ya iniciados en las comedias de Destouches, Piron y aquel Boursault, cuyo prologuista el P. Caffaro dió motivo, con su defensa de las representaciones teatrales desde el punto de vista moral, a las *Máximas y reflexiones sobre la comedia* de Bosuet. Nivelle de La Chaussée (1691-1754) señala en las letras francesas el nacimiento de la comedia, tal como se

ha entendido esta palabra en nuestros días. Sus obras se intitulan: *La falsa antipatía* (1733), *El prejuicio a la moda* (1735), *Mélanide* (1741), *El ama de gobierno* (1747), *El hombre afortunado* (1751)... El autor lleva al teatro, siempre con el propósito de enternecer, situaciones morales de bajo vuelo, tragedias de índole privada y sin alcance que no dejan de interesar, sin embargo, a los corazones sensibles: el marido adúltero reconquistado para el hogar por los celos de la esposa amante; el amor desinteresado de un hijo de familia noble por una muchacha del pueblo, precedente de Octave Feuillet en la más popular de sus novelas, aunque los papeles se den a la inversa; el hijo natural que se enfrenta con el padre, otros temas parecidos de los que, andando los años, se cultivaron en las novelas por entregas. Los españoles juzgamos todo esto con una palabra tal vez injusta, cursi. No reparamos en la diferencia que separa a Nivelle de La Chaussée de Alphonse Daudet y Francois Coppée. ¿Quién podría sospechar, por sus obras, que el comediógrafo de *La falsa antipatía* y *Mélanide* era lo que se llama un elegante, en relación de amistad con la sociedad más distinguida de su tiempo y él mismo rico por su casa y bien considerado de todos? ¿Cabe admitir en el siglo XVIII francés, dechado de exquisiteces, el buen éxito formidable de Nivelle de La Chaussée y de la comedia lacrimosa, origen olvidado, pero indudable, de las piezas de Augier y Dumas hijo? Los hechos opónense aquí a los tópicos admitidos, con examen poco atento de la realidad. De Nivelle de La Chaussée proceden los dramas de Diderot y asimismo *El filósofo sin saberlo* de Sedaine (1719-1797) con sus alegatos en favor del comercio que rechaza el orgullo aristocrático y contra el duelo, no obstante lo cual el padre obliga al hijo a que se bata con el que ofendió su honor. La comedia es de 1765. ¿No recuerda

a algunas modernas de nuestro Linares Rivas? *El hijo natural* y *El padre de familia* son los dos dramas de Diderot que impulsan a Beaumarchais, por espíritu imitativo, a componer su *Eugenia* y sus *Dos amigos*, producciones que seguramente le hubieran llevado al olvido y al desprecio de no contar en su labor teatral *El barbero de Sevilla* y *Las bodas de Figaro* y, lo que es más de tener en cuenta, la incorporación al mundo de la fantasía literaria y dramática de un tipo inmortal como el del rapabarbas, métome en todo, especie de pícaro digno de Cervantes. *El hijo natural* de Diderot se imprimió en 1757 y fué representado en 1771. *El padre de familia* vió también la luz en la imprenta antes que en el teatro. 1758 y 1761 son las fechas respectivas. Denis Diderot (1713-1784), enciclopedista, espíritu fuerte, propagador de la impiedad, como Rousseau, Voltaire y D'Alembert, si, como todos ellos, ha muerto definitivamente para la historia de las ideas y de la cultura, no ha perdido interés en lo que se refiere a la crítica de las bellas artes, a la teoría del teatro y a la psicología del cómico, ya que su *Paradoja del comediante*, controvertida en estos últimos años por una actriz de la Comedia Francesa, Madame Dussant, se lee todavía con deleite y sirve de mucho a quienes realizan trabajos de psicología experimental sobre la condición del representante escénico. En este particular Lipps le debe a Diderot no pocas ideas y puntos de apoyo. Expone Diderot su teoría teatral en un estudio sobre la poesía dramática compuesto en 1758 y publicado en los tomos VII y VIII de la edición Assezat, y, asimismo, en las *Conversaciones sobre El hijo natural*, que sirven de prólogo al volumen de 1757. Quiere el autor que en vez de una acción continuada, se compongan las obras escénicas de una serie de cuadros semejantes a las pinturas de Greuze; que se sustituyan los caracteres por las condiciones, es decir,

por los rasgos especiales de cada profesión u oficio en las personas a cada uno de ellos consagrada; que en vez de los géneros establecidos en los antiguos tratados de poética, se impongan y se respeten los deducidos de la misma naturaleza del arte dramático: comedia, comedia seria, tragedia burguesa, tragedia; que el teatro responda a estados de espíritu universales, difícilmente juntos en una raza, un pueblo o un período histórico, más no por ello contrarios en su unidad a la razón y a las condiciones generales del arte dramático. Las ideas de Diderot, no pocas de las cuales reproduce y renueva más tarde Lessing en su *Dramaturgia de Hamburgo*, se resiente en algunos puntos de falsedad, aunque otras veces el dramático metido a preceptista ponga la mira en el punto preciso, observe con acierto facetas originales y verdaderas y logre encauzar la atención hacia motivos psicológicos nuevos que pedía entonces la literatura. La sustitución de los caracteres por las condiciones profesionales informa con los años el teatro de Augier y, lo que es de mayor estima, la obra ingente de Balzac, sin el cual no existirían en España las novelas de Galdós. Una psicología meticulosa juzgará el procedimiento como de fantasía, en cuanto se opone a la noción de integridad personal y confunde con los efectos los móviles determinantes, pero si el teatro ha de ser acción externa e interna, ¿cómo se han de despreciar en él las causas de los diferentes estados de espíritu, de cuyo análisis se saca la inducción, la especie inteligible, el plano estático de la psicología racional? Gustavo Lansón historiador ilustre de la literatura francesa, que nos enamora, después de Taine con el encanto de Hegel, dice de Diderot que es una cabeza de charlatán por la que cruzan ideas de sabio. La frase cobra todo su valor al examinar las teorías dramáticas, que no se imponen tan enseguida al gusto francés,

pues, a pesar de Nivelles de La Chaussée, de Sedaine, de los dramas hoy con justicia olvidados de Beaumarchais y de los mismos dramas de Diderot, ejemplos prácticos de sus tesis poéticas, en Francia se sigue cultivando la comedia en el cauce de Molière, Lesage y Dancour, con *Las cortesanas* de Pelissot de Montenoy (1730-1814), *El círculo* o *La velada de la moda* de Poinset (1735-1769) y, sobre todo, con *Le Méchant* de Gresset (1707-1767), comedia que debieran aprender de memoria los alumnos de lengua francesa y en la que se halla, aunque muchos lo ignoren, el verso famoso que todos recuerdan y pueden decir sin vacilación cuando llega la oportunidad, con más frecuencia que la deseada.

Les sots sont ici-bàs pour nos menus plaisirs.

Después de estas tentativas del siglo XVIII es necesario llegar al romanticismo para encontrar en él ya formado el drama en prosa, que hemos de ver triunfantes todavía en los últimos años de la pasada centuria. Al *Enrique III y su Corte* de Alejandro Dumas padre, estrenando el 11 de febrero de 1829 le han dado argumentos de teoría dramática Benjamín Constant en sus *Reflexiones sobre el Wallenstein de Schiller y el teatro alemán*, la *Alemania* de Madame de Staël, el *Shakespeare* de Guizot el *Schiller* de Barante, el *Manzoni* de Fauriel, la *Revolución del teatro* de Remusat y, en general, las ideas que van desarrollando en los prólogos de sus dramas respectivos Mérimée, Vigny, Vitet y en particular Victor Hugo, sin olvidar *Las veladas de Neuilly* de Dittmer y Cavéy y los mil pormenores que a este respecto nos suministra Nébout en su interesante libro *El drama romántico*. El prefacio de *Cromwell* de Victor Hugo de 1827 es el arranque de casi todas las teorías teatrales conforme al patrón del romanticismo, con el precedente de Próspero Mérimée en su *Teatro de Clara Gazul*, la confirmación de este mismo autor en el prólogo de *La Jaquería* de 1828 y

las razones con que justifica Alfred de Vigny su *Chatterton*. No deben conservarse a juicio de aquellos preceptista ni las unidades, ni la distinción de géneros, ni las diferencias entre el estilo noble y el plebeyo, ni el deber de supeditar a una acción el amplio cuadro de la vida que se ofrece a los ojos del dramaturgo. Coinciden estas teorías, ya iniciadas, como se ha visto, por Diderot, con el apogeo del melodrama, que en general tratan de evitar Victor Hugo y los poetas románticos de primera fila, ya con el empleo del verso y no de laprosa, ya limpiando las vulgaridades y truculencias propias del género con el prurito de la historia y la erudición. Victor Hugo para componer sus *Burgraves*, pieza que no llegó a representarse, consultó detenidamente la *Historia* de Kohlrausch y el *Manual de viajeros* de Schreiber. Pero el melodrama domina, a pesar de todo, en el plan, los fundamentos y el desarrollo de la dramaturgia romántica, y de 1800 al estreno de *Hernani* en febrero de 1830, el gusto del público sanciona el género y hace famosos los nombres de Ducange, Pixérécourt y Mercier (que no debe ser confundido con su contemporáneo y casi homónimo Nepomuceno Lemercier). Los autores de melodramas toman sus argumentos de Inglaterra y Alemania. *El hombre de las tres caras* de Pixérécourt es el *Abelino* de Zschokke y los conocidos *Treinta años o la vida de un jugador* (1827) es *El 24 de febrero* de Wermer. Los dos actores más importantes de la época, Madame Dorval y Frédéric Lemaître se forman precisamente en el melodrama y en las obras de Ducange. El drama histórico en verso, con el precedente de Lope de Vega y de Shakespeare, ya cultivado en la Francia anterior a Corneille, viene a dar al teatro—y en otro género de la literatura a las novelas de Dumas padre y de sus émulos, discípulos e imitadores—aquella amenidad de la historia que no se encontraba en

los volúmenes, secos como esparto, de Anquetil y Velly, pero que el público podía gustar con mucho fruto en las novelas de Walter Scott y en historiadores de verdad como Agustín Thierry y Monsieur de Barante cuya *Historia de los Duques de Borgoña* se lee todavía deleitándose el ánimo en las grandezas pretéritas de Francia. Los dramaturgos románticos cultivaron la historia, lo mismo en la patria de Victor Hugo que en la de García Gutiérrez y Zorrilla, sin que la coincidencia de estos dos nombres pueda excusar el parangón entre el más alto poeta que tuvimos en España y el autor, en su tiempo afortunado, de comedias, dramas y zarzuelas que hoy no se tienen en pie y a los que salvaba la musicalidad de consonantes y de ritmos mediante la combinación de los versos impares graves con los pares agudos. Sirva de ejemplo, entre muchos, la confesión de Isabel en *El Rey Monje*:

Nací dichosa y en hidalga cuna,
 Y hermosas envidiaron mi beldad:
 Querida de mis padres, cual ninguna,
 Viví feliz en mi primera edad....

.....

Y día y noche en veladora cuita,
 De santo altar arrodillada al pie,
 A aquella Madre del Señor bendita
 Por el ingrato sin cesar rogué.

No he de meterme a examinar el teatro histórico, ni tampoco las deliciosas comedias de Musset que, a pesar del tiempo en que fueron escritas, tienen muy poco de románticas, aunque el *Lorenzaccio* entrara en los precedentes del *Severo Torrelli* de Coppée. Un poeta al que nunca se podrá calificar de romántico sino de moderno, Rostand, el autor

de *Cyrano*, escribió sus *Romanesques* (*Noveleros* en la traducción castellana de Antonio Palomero) calcando enteramente el *A quoi revent les ieunes filles*, pieza que, ni en el modelo, ni en la imitación, tiene nada de romántica.

Los orígenes inmediatos del drama moderno—quiero decir de los dramas en prosa de Echegaray—están en el teatro de ambos Dumas, padre e hijo, que es donde confluyen y reviven, ahogadas en muchos aspectos por la corriente del romanticismo, las comedias lacrimosas de Nivelle de La Chaussée, las obras con moral burguesa de Sedaine y la teoría y la práctica de Diderot. Entre la balumba de dramas históricos (que si bien no contienen toda la historia de Francia, como contiene toda la de España el teatro de Lope de Vega, afectan a los períodos principales del pasado nacional) tiene Dumas padre (1802-1870) unas cuantas obras escénicas, precedentes de la dramática de su hijo y homónimo, en las que se da rienda suelta a la pasión romántica y se establecen tesis morales, relativas a una determinada manifestación de las costumbres. El autor, al que calificó Michelet de «fuerza de la naturaleza» y al que definió su hijo «mucha facundia sobre un poco de oro», alterna la composición de sus novelas con el cultivo del teatro y en uno y otro género de literatura manifiesta el mismo carácter y la misma amplitud de concepción, de factura, de verbo, de plan y de alcance. Es el hablador «sentado a la mesa redonda de su siglo» y de su palabrería sempiterna, que deslumbra a las masas, salen frases, anécdotas y episodios, delicia de la baja burguesía y del pueblo. Entre sus dramas, más o menos románticos, que continúan la tradición de Diderot, se cuenta, en primer lugar *Antony* de 1831. El amor apasionado del autor por Melania Waldor vive en escenas de un patetismo que se impone a los públicos. Es el caso de Goethe en el *Werther* y no

cometo el dislate de dar el mismo nivel a una y otra producción literaria. El Júpiter de Weimar y el fecundo escritor, que mezcla en sus venas la sangre mulata con la sangre de un general del Imperio, no llegan a la desesperación de nuestro infortunado Larra y derivan hacia personajes de fantasía los impulsos de un amor imposible. Werther vuelve contra sí el arma que ha limpiado la misma Carlota. Antony da muerte a Adela y los espectadores de entonces aplauden en el desenlace y en los antecedentes y conflictos que a tal catástrofe conducen el tono byroniano y la habilidad indiscutible para dosificar el interés, habilidad en la que Dumas es maestro y acaso primera figura entre todos los que han sabido conmover a lectores y a multitudes teatrales. Además de *Antony*, y fuera de las evocaciones históricas, tiene Dumas padre en su activo dramático precisamente, con el título y el carácter de los dramas en prosa que han de nutrir la escena española en la última década del siglo XIX: *Angela*, de 1833, donde una muchacha soltera da a luz en un baile mundano y donde una señora está a punto de contraer matrimonio con el seductor de su hija; *El Conde Hermán* de 1840, obra sentimental y en cierto modo contrapuesta a las tesis de *Antony* y de *Angela*, en cuanto el autor pretende probar que la castidad de una mujer y la lealtad y constancia de un hombre producen iguales efectos; *La conciencia* (1854) historia de una falta reparada por el trabajo, el amor y la felicidad; *Don Juan de Mañara o la caída de un ángel* (1836) con la aparición entre las nubes de la Virgen y del ángel bueno y del ángel malo; *Kean* (1836), evocación de un comediante inglés, en la que proclama la conveniencia, por parte de los autores dramáticos y de los actores, de conocer todos los vicios, para después interpretarlos bien en escena; *Monte Cristo*, de 1851, sacado de la conocida e interminable no-

vela del mismo título; *Teresa* (1832) donde el dramaturgo quiere emular a Eurípides, Séneca y Racine presentando el adulterio de una nueva Fedra que engaña a su marido con su yerno... Mencionaré también *Un matrimonio en tiempo de Luis XV* porque vuelve al asunto de *La falsa antipatía* de Nivelles de La Chaussée, es decir, un marido que no se atreve a querer a su mujer por miedo al ridículo.

Estas y otras muchas tesis morales y sociales envueltas en el sentimentalismo que hace llorar a los espectadores ingenuos fueron años más tarde desenvueltas y ampliadas por Dumas hijo (1824-1895) en una serie de dramas que no es posible ir aquí analizando en cada uno de sus pormenores, pero que no dejan de tener importancia en la historia del teatro, en cuanto señalan una tendencia muy limitada en años posteriores por los dramaturgos de todos los países.

Alejandro Dumas hijo del que escribió Barbey d' Auvilly con su mordacidad de costumbre que «era un negro mal blanqueado por tres generaciones de descendencia adulterina», suele tomar la escena como lugar seguro para demostración de tesis románticas, de manera que el convencimiento entre por el sentido, la sensibilidad y las lágrimas. En sus prólogos y en sus *entre actos* el autor da a veces carácter especulativo, de doctrina general, a los casos prácticos que ofrecen sus obras. Ya es la rehabilitación de la mujer caída por el amor honrado, cual sucede en *La dama de las camelias*, que todo el mundo conoce y con la que todo el mundo ha vertido lágrimas, porque el dramaturgo y el novelista ha sabido hacer llorar en esta producción, lo mismo que su modelo el abate Prevost y su descendiente el Alphonse Daudet autor de *Safó*. Ya es el derecho a matar a la adúltera por mano del esposo ofendido en el *Affaire Clemenceau* de 1887. Ya los inconvenientes de

casarse con una actriz, por el imperio y atractivo que sobre ella ejerce siempre el teatro, cual es la tesis de *La condesa Romani*. Ya es la ternura que pone en los corazones sensibles el caso de la pobre institutriz seducida y abandonada y con esto se menciona a *Nise* (1875). Ya son las diferencias, en un mundo de lujo y buena educación, entre las damas virtuosas y las que tienen que ocultar una falta, aunque en la falta a las buenas costumbres esté el origen de su bienestar, como ocurre en *Demi-Monde* (1855) pieza que ha dado nacimiento a una palabra después muy empleada en la conversación corriente *demi-mondaine*. Ya es la incorporación científica de las bacterias en *La extranjera* (1876). Ya es el espantoso imátala! de *La mujer de Claudio* y *El hombre-mujer*. Ya la simulación del adulterio en *Francillon* y *La Princesa de Bagdad*. Ya otra vez la situación del hijo ilegítimo—Dumas no podía olvidar que él lo era—en *Eloïsa Parquet* y en *El hijo natural*, donde comentan unos amores históricos, los del Caballero Destouches y Madame Tencin, de los que nació D' Alembert. Ya parecen de nuevo los derechos de las mujeres caídas a la felicidad y al matrimonio en *Las ideas de Madame Aubray*. Ya vuelve el explotador de mujeres perdidas a pisar los escenarios de Francia con *Monsieur Alphonse*, descendiente directo de una comedia del siglo XVII, *El caballero a la moda* de Dancourt, con fecha nada menos que de 1685. Ya es el mundo brutal de los negocios y la frase desde entonces famosa *les affaires c'est l'argent des autres*, con precedentes en el *Turcaret* de Lesage y derivaciones bien acusadas en obras muy posteriores de Octave Mirbeau y de Henri Bernstein. Ya es la condena del marido culpable en *La Princesa Jorge*. Ya el amor de un hijo adulterino en *El abijado de Pompignac*. Ya el suceso extraño de una esposa que se sacrifica fingiendo constancia y amor porque es jefe de su marido, a un aman-

te que la repugna, que tal es el tema de *El suplicio de una mujer*. Ya el caso de su ilustre progenitor en *Un padre pródigo*, del que solía decir el autor de *La dama de las camelias* «es un hijo que tuve siendo yo muy pequeño».

Las abstracciones de Ibsen se inician ya en el teatro de Dumas hijo, al que ha consagrado magnífico estudio Paul Bourget en sus *Ensayos de psicología contemporánea*. Dramaturgo de mucho nervio y hábil como ninguno para construir piezas de tesis, en las que jamás se estorban mutuamente la doctrina y el drama en sí mismo; hombre de su tiempo que, al modo de Jorge Sand, aunque por caminos diferentes y en ambientes distintos, diríase que busca la felicidad de los hombres; buceador de las almas en los conflictos del amor moderno, aunque nunca a la altura de su biógrafo y crítico Bourget; amenísimo en la exposición y desarrollo de los asuntos que se propone tratar; técnico formidable de la escena y manipulador de primer orden en la combinación de las situaciones y en el arte de dominar a los públicos por la sensibilidad y las ideas corrientes de los años en que le tocó vivir, Alejandro Dumas hijo no ha de ser nunca considerado como dramático de primera fuerza entre los autores inmortales gloria de la humanidad, porque no ha sabido crear caracteres y sus personajes son muñecos de cartón; porque siguiendo las estupideces de su siglo—en este punto sí que acierta León Daudet—tiene un concepto falso y a ras de tierra de la felicidad, del matrimonio, de la familia, de los vínculos sociales que sirven de fundamento a la grandeza de las naciones; porque prescinde de la moral cristiana y de todo elemento sobrenatural, a cuya luz se han de ver siempre los dolores e inquietudes del espíritu; porque carece de las nociones de psicología social en que se asientan los linajes y le es difícil transitar por los salones de la verda-

deia aristocracia, como observa Barbey d'Aurevilly; porque es ajeno a la profundidad psicológica del *Shylock* de Shakespeare y no hubiera sabido gustar *La etapa* de Bourget; porque es la encarnación del siglo XIX en lo que tuvo de pequeñez de espíritu, de materialista, de contrario a las grandes corrientes de ideas que convienen al hombre en la integridad de su ser y en los anhelos que le son legítimos y connaturales hacia la eternidad y la posesión de Dios que le ha creado y le ha redimido.

Lo que ha sido el teatro francés a partir de Dumas hijo y en la estela por él trazada puede estudiarse en los siete volúmenes de *Impresiones de teatro* de Jules Lemaître; en *El teatro y las costumbres* de Weis; en *El teatro de ayer* de Parigot y en dos libros de René Doumic *Retratos de escritores* y *De Scribe a Ibsen*, porque es de tener en cuenta que Scribe contribuye en no poca escala a la implantación en Europa del estilo de ambos Dumas, latente todavía en algunas comedias dramáticas de Sardou, como *Nuestros íntimos*, *Serafina*, *Casa nueva*. Pero al drama en tres actos y en prosa de finales de siglo contribuyen tanto como los autores respectivos de *Los tres mosqueteros* y *La dama de las camelias* los dramaturgos escandinavos Ibsen y Björnsterne Björnson, muy explotados, sobre todo el primero, en algunos dramas simbólicos de Echegaray.

Henryk Ibsen (1828-1906) es un revolucionario no de la escena, de la sociedad. Encendido su corazón en el sentimentalismo romántico de Dumas hijo se revuelve en *Espectros* contra la ley biológica que hace recaer las culpas de los padres sobre los hijos inocentes y aboga en *Casa de muñecas* por la emancipación de la mujer casada, aunque en realidad Nora, la protagonista, es una pobre caprichosa inconsciente que hubiera necesitado sujetar su vida a los consejos de un director espiritual, juicio que ya

me atreví a formular en otra ocasión, no sin que me valiera una reprimenda del crítico norteamericano Halfdan Gregersen en su notable *Ibsen and Spain*. y aun dice que el autor noruego se adelantó a mis deseos introduciendo en *Espectros* el tipo del pastor Manders, como si un sacerdote protestante que desconoce o desprecia el sacramento de la Confesión pudiera desempeñar con acierto la nobilísima tarea que yo para él pedía.

De Ibsen gustó a no pocos la obscuridad de *Brand*, donde inicia la tesis inmoralísima desarrollada más tarde, en 1894 en *Los sostenes de la sociedad*, en alguno de cuyos personajes tomó Galdós el Pantoja de su *Electra*, más ibseniano que descendiente directo del Tartufo de Molière. Oscuro y desagradable es también el *Juan Gabriel Borkmann* y otros dramas de análogo ambiente, pero ha de reconocerse, en general, la honradez artística y sinceridad del autor cuando las propias ideas no se le vuelven contra sí, y proclama en *El pato salvaje* el *aura medicritas* de Horacio o bien establece en *Hedda Gabler* la jerarquía natural en los pretendidos derechos de cada uno a determinadas ideas, sentimientos y normas de conducta, porque, según su teoría, no son lo mismo Lutero o Rabelais que una mujer vanidosa de temperamento exaltado.

Tal vez sea superior a Ibsen su contemporáneo, compatriota y émulo Björnstjerne Björnson, oso hijo de oso, que tal dice su nombre, para nosotros difícil, en su idioma nativo. Nació en 1832 y murió en 1910. El autor cultivó su renombre por medio de extravagancias semejantes a las de D'Annunzio y aún quizá mayores, ya que una de ellas fué—¡ahí es nada!—un proyecto de duelo con el rey Oscar II. De Björnson se ha de alabar la idea desenvuelta en *El guante* sobre la virginidad y pureza que deben llevar al matrimonio tanto el hombre como la mujer; ha de lle-

varse nuestra adhesión la doctrina sobre la probidad en los negocios, que el dramaturgo defiende en *Una quiebra* y hemos de admirar asimismo la atmósfera de elevación espiritual patente en *Por cima de las fuerzas humanas*, por más que la intención del dramaturgo fuera combatir la idea de lo sobrenatural. Ahora que Björnson no ha tenido tanta influencia en España como Ibsen, tal vez porque jamás hemos podido pronunciar su nombre y porque, no obstante este motivo de esnobismo exótico sus obras resultan al cabo menos obscuras y más en la conciencia general que las de Ibsen, ya que entre nosotros y para dicha nuestra nunca se aclimató el simbolismo triste de Maeterlinck y del Teatro de L'Oeuvre de Lugnè-Poë, como tampoco tuvo frutos sazonados y abundantes el naturalismo del Teatro Libre de Antoine. De Maeterlinck (autor, literato, poeta y entomólogo estimabilísimo, pero nada filósofo, como no lo fué Víctor Hugo a pesar del libro de Renouvier) procede, entre otras piezas españolas de teatro, *La noche del amor* de Rusiñol.

La escuela dramática de los Dumas se introduce en España antes de Echegaray con algunas comedias de don Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890). *Fiarse del porvenir* es una moraleja en acción dirigida a encomiar las ventajas de preparar bien el futuro y no fiarlo todo a la suerte. *A la corte a pretender* es una obrita en un acto en la que juega la protagonista a la liviandad y al adulterio y que trae, por tanto a la memoria el *Francillon* y *La Princesa de Bagdad* líneas arriba mencionados.

D. Luis de Eguilaz y Eguilaz (1830-1874) cultiva también el género de intención moralizadora y mejoramiento de las costumbres por lo que se refiere al amor y respeto a nuestro prójimo en las comedias *Verdades amargas*, *Menti-*

ras dulces, *La cruz del matrimonio*, *Graralema*, *Los soldados de plomo*, obra esta última parecida a *Lo positivo* de Tamayo.

D. Adelardo López de Ayala (1828-1879) paga su tributo a esta moda teatral en *Rioja* que es una apología de la gratitud; *El tejado de vidrio* que diríase encarnación dramática de aquella máxima del Barón de Andilla:

Procure ser en todo lo posible
El que ha de reprimir irreprimible,

con raíces en el episodio evangélico de la mujer adúltera, llevado por Tolstoi al teatro en un drama, convertido después en ópera, *Cristo en la fiesta del Purim*, *El tanto por ciento*, tan conocido y tan gustado de nuestros abuelos, donde el amor triunfa del interés; *El nuevo D. Juan*, sátira y lección de los que presumen de Tenorios; *Consuelo*, verdadero antecedente del teatro de Echegaray, con influencias del *Francillon* y *La Princesa de Bagdad*, donde se da rienda suelta al sentimentalismo peculiar de las comedias y los dramas que transforman el tono romántico en observaciones realistas y naturalistas... Por cierto que D. Adelardo López de Ayala tiene, en colaboración con D. Antonio Hurtado, una comedia intitulada exactamente lo mismo que otra de Echegaray *Los dos curiosos impertinentes* y, a pesar del título, ¡qué lejos nos encontramos en una y otra de Cervantes y de Mateo Bandello que le dió el asunto!

El propio D. Manuel Tamayo y Baus (1829-1898) paga tributo a la moda del sentimentalismo. Casi un niño traduce la *Genoveva de Brabante* de Bourgeois y después, a lo largo de su carrera dramática, prodigio de serenidad y mesura, alterna las glorias de *Virginia*, *Locura de amor*, *Un drama nuevo* y *Lo positivo* con aquellos *Lances de honor*, tan elogiados por D. José Echegaray en sus *Recuerdos* y con los proverbios teatrales que llevan por título *Del dicho al hecho*,

Más vale maña que fuerza, No hay bien que por mal no venga y Los hombres de bien, modelo y precedente inmediato de la comedia de Enrique Gaspar *Las personas decentes*. Claro que de todos los autores citados para probar la influencia de ambos Dumas en el teatro español y el tributo de nuestra literatura a las corrientes sentimentales de Nivelles de La Chaussée y Diderot, Tamayo es el que en todos los aspectos de su personalidad y de su obra consigue mayor relieve y ha de merecer elogios que una crítica bien fundada tiene que negar forzosamente a los demás comediógrafos en líneas anteriores nombrados. Las comedias moralizadas y sentimentales de Tamayo son tan solo un accidente pasajero en la totalidad de su labor dramática. ¿Cómo olvidar que el erudito académico y director de la Biblioteca Nacional llega a hombrarse con Shakespeare en *Un drama nuevo*, que logra en *Locura de amor* una enseñanza perenne de drama histórico, hasta el punto de haber dado la norma más perfecta para llevar la historia al teatro; que se pone al nivel de Schiller en las traducciones e imitaciones del autor de *María Estuardo* y que tiene en su activo la mejor Virginia que ha pisado la escena universal? Téngase en cuenta el episodio de Apio Claudio el Decenviro y la bella hija del Centurión Virginio prometida de Lucio Ilcio se ha incorporado ya al teatro desde antiguo: en España por Juan de la Cueva, Ledesma y Montiano y Luyando; en Francia por Mairet, Leclerc, Campistron, La Beaumelle, Chabanon, La Harpe, Guiraud y Latour de Saint-Ibars; en Italia nada menos que por Alfieri y en Alemania por Lessing, ya que la *Emilia Galotti* desenvuelve el mismo asunto aunque se traslade la acción a Venecia y a tiempo muy lejano del que da fecha a las Doce Tablas. Las piezas dramáticas de Tamayo, como el célebre *Facistol* de Boileau, son perfectas en todo. No cabe poner allí de-

fectos en nombre de la retórica, ni tampoco por fueros de la psicología, ni de la investigación del pasado. Pero la España isabelina y los años que después transcurren bajo la revolución mal llamada gloriosa (con nombre que se toma de la segunda revolución inglesa) y también bajo Alfonso XII y la Regente D.^a María Cristina, no son ni con mucho la Francia de Luis XIV, y así Tamayo no ha podido nunca, aunque lo merezca, ser equiparado a Racine. Es, sin disputa, el primer dramático de nuestro siglo XIX para quien cesaron muy de prima las exuberancias del romanticismo. Tuvo el buen gusto de no incurrir en truculencias melodramáticas y en todo ese caos de situaciones obligadas, falsas e incoherentes, de que no logra escapar el propio Zorrilla, si recordamos, entre otras piezas suyas, *El zapatero y el rey*. Llegó al equilibrio de la tragedia huyendo a la vez del rigorismo neoclásico del siglo XVIII y de la libertad a la española que, si ha producido obras geniales, dista mucho de los preceptos aristotélicos y horacianos sin haber llegado nunca a la magnitud del «hombre de Stratford-on-Avon». Dominó por completo los componentes de varios géneros dramáticos y así *Virginia* es la «primera tragedia española» como dice Quintana y *Un drama nuevo*, del que es protagonista el propio Shakespeare aventaja en mucha escala el *Kean* de Dumas padre, acaso su modelo u obtuvo encendidas alabanzas de un crítico tan severo como Revilla. Fué maestro en la profundidad y desarrollo de los caracteres y en este punto no le cede un ápice a Tirso. Alcanzó como nadie conciencia de la historia, hasta el punto de haber adivinado en *Locura de amor* pormenores descubiertos más tarde por D. Antonio Rodríguez Villa en los años de D.^a Juana la Loca y su marido el segundo Felipe el Hermoso de que hablan las crónicas medievales y renacentes. Supo poner en alianza la erudición con el arte

en *La Ricabembra*, escrita en colaboración con D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, donde se da la anécdota de doña Juana de Mendoza, hija del Señor de Hita y Buitrago, que cedió su caballo a Juan I en Aljubarrota, la cual, habiendo sido abofeteada por Alonso Enríquez, consintió en casar con él para que no se dijera nunca «que quien no fué su marido puso en su rostro la mano». Sube la escena patria a la altura de la francesa por los años en que el arte prodigioso de la actriz Rachel llevó los acentos de Corneille, Racine y Voltaire a las plumas de Nepomuceno Lemercier, Ponsard y el ya citado Latour de Saint-Ibars.... Con tales excelencias le faltó a Tamayo lo que fortuna concedió con creces a D. José Echegaray: el ambiente, la penetración con el público, el nivel de los espectadores, no obstante el suceso de *Un drama nuevo* y *Lo positivo*.

El autor del *Gran Galeoto* fué además de dramaturgo, matemático de mucho empuje y vasto saber: Ingeniero de Caminos; político republicano y liberal en la escuela individualista del *laissez faire, laissez passer*; perito en estudios de economía política, donde, en unión de Moret, Figueroa y Rodríguez profesó las doctrinas del libre cambio y algunas tesis que los llamados «egoístas de Manchester» oponían al socialismo de la cátedra alemán. Su primera producción teatral *El libro talonario*, estrenada en Apolo siendo el autor ministro de Hacienda, está firmada con el seudónimo de Jorge Hayaseca. Su último drama, *El preferido y los cienientos* lleva también otro nombre falso: Don Librado Ezguigüera. En 1905 se concedió a Echegaray el Premio Nobel de literatura, pero no entero, ya que por decisión de la Academia Sueca hubo de compartirlo con Mistral, el autor de *Mireya*, a quien León Daudet ha comparado nada menos que con Virgilio. Ha sido achaques de españoles eso de compartir con algún extranjero el en-

vidiable galardón escandinavo, pues también Ramón y Cajal tuvo que dividir el suyo, esta vez de ciencia, con el italiano Golgi; Benavente ha sido hasta la fecha, el único español a quien se ha dado el Premio Nobel en su integridad. A Echegaray se le hizo objeto en aquella fecha de un homenaje público y grandioso, como después no ha vuelto a realizarse en honor de ningún otro literato y dramaturgo, y el entusiasmo popular y las alabanzas de las Academias y entidades literarias sirvieron entonces de motivo para que un grupo de quienes se llamaban a sí mismo hombres avanzados en el pensar y cerebros de más sabiduría y reflexión que el resto de los mortales, se opusieran al público agasajo y sacaran a relucir, con manifiesta inoportunidad, los muchos defectos que acusa la dramática especialísima del autor para el crítico que la observe desde el punto de vista de la verdad, la razón y el buen gusto.

Echegaray valía más que todos sus detractores juntos como persona, como capacidad intelectual, como hombre de conciencia y probidad artística y como dramaturgo, ya que nadie le aventajaba en el manejo de los resortes teatrales. El autor de *La peste de Otranto*, *Mariana* y *El loco-Dios* es un epígono del romanticismo y le caben por desdicha todas las máculas de aquella escuela en decadencia. Comenzó su carrera escribiendo dramas pseudo-históricos en verso, pero él no era poeta y las redondillas y los romances octosílabos y endecasílabos que hay esparcidos por sus obras le salían a fuerza de paciencia, sin llegar nunca al genio y sin que jamás se confirmara en su caso la frase de Buffon. Hombre de muy buen sentido y conversador amenísimo, de facundia y atractivo insuperables, conseguía muchas veces dar a sus renglones cortos ora el empaque origen de la admiración, ora el tinte emotivo, arranque de

las lágrimas; ora el convencimiento suasorio; ora la simpatía en el sentido etimológico de la palabra, fundamento primordial de toda especie de teatro. Claro que las mentadas excelencias son en la obra versiticada de Echegaray tan solo destellos momentáneos que apenas ocultan la búsqueda trabajosa de ritmo y de consonantes, la falta completa de espontaneidad, lo vulgar de no pocos pensamientos y expresiones, el rodeo, más que parafrástico, ripioso, el pormenor prosáico a que hubo de recurrir el versista para no dejar coja una rima, el acopio de elementos triviales y muy trillados; el diálogo a lo Bretón de los Herreros cuando aconsonantaba Nemesia con magnesia y ponía en sus obras escenas de esa vida cotidiana que no salen a la superficie, ni se producen siquiera entre gentes de buena educación. Donde Echegaray sube más alto como versificador—ya que no como poeta— es en la leyenda trágica *En el seno de la muerte* donde saca al escenario al Rey de Aragón Pedro III el Grande, hijo de Don Jaime el Conquistador, y no precisamente para celebrar en su persona el principio y origen primero de lo que hoy llamaríamos política exterior e internacional de España, sino para recordar cómo ahogó en las aguas del Cinca a su hermano natural Fernan-Sánchez y para tenerle a modo de pasmarote, testigo inconsciente y no juez, de un suceso macabro que no se le hubiera ocurrido ni por mientes desarrollar al autor de *El médico de su honra*, porque va todo él envuelto en las sombras melodramáticas del bajo romanticismo. Una antología poética de Echegaray tendría que llenarse con las páginas relativas al Conde de Argelez, a Beatriz su esposa y a su hermano natural Manfredo. También habrían de ponerse allí escenas y estrofas de *Un milagro en Egipto* en nada inferiores al *Sardanapalo* de Byron y el *Baltasar* de la Avellaneda; el soneto de *Bodas trágicas*. «Era ilusión de la

abrasada mente»....; el monólogo final de *El gladiador de Rávena*, los sonetos «Era una noche del helado enero» y «Escojo una pasión tomo una idea»; alguno que otro romance de *La esposa del vengador*, donde campea la vena clásica de nuestros mejores dramáticos, más en la estela de Calderón que en la de Lope; y muy pocas composiciones más porque, las flores delicadas no abundan en la labor poética de Echegaray, fuera de este o el otro efecto, no mal conseguido, como el de la famosa quintilla de *Los dos curiosos impertinentes*:

Y entre la sombra y la alfombra,
Y entre la verja y la cruz,
Forman contraste que asombra:
Dos cuerpos, todos en sombra,
Y una frente, toda en luz.

Pero es que una vestidura exterior pobre puede esconder tesoros de profunda humanidad; pensamientos levantados y geniales; misterios del corazón que pertenecen a todos los pueblos, a todos los siglos y a todos los hombres; normas de alto sentido como las que admiramos entre los prosaísmos del Conde Don Bernardino de Rebolledo, Señor de Irián y embajador de Felipe IV en Dinamarca. Echegaray, gran matemático y talento de primera línea, no es hombre profundo. Acaso lo más característico de su personalidad sea la condición de maestro, de profesor que enseña con frases claras y ejemplos evidentes los problemas de la física de su tiempo y los adelantos científicos de electricidad que en los finales del siglo XIX se iban realizando. En dicho aspecto de su obra Echegaray está a la altura de Flammarion y del abate Moreux. Ya es mucho llevar al patrimonio intelectual de todo el que sepa leer los tecnicismos, siempre difíciles, de las ciencias exac-

tas, físicas y químicas y la naturaleza de los fenómenos, orgullo legítimo de la humanidad.

Echegaray no es poeta ni tiene tampoco grandes cosas que decir en el teatro. Sus compromisos con los empresarios teatrales y los actores amigos los cumple hasta los sesenta y tantos dramas, que salieron de su pluma (ya en verso ya en prosa) a fuerza de paciencia, de tesón y de voluntad. Obtiene muchas veces apoteosis triunfales, como le sucedió en el estreno de *El Gran Galeoto*. En ocasiones el público solo le premia con el *succés d'estime*. El mismo lo decía: «los estrenos son como las cosechas: unas cuajan y otras no». Habilísimo en la técnica teatral, en el arte de mover en la escena los muñecos—no puede la palabra ser más propia, porque Echegaray jamás ha sacado al teatro hombres y mujeres de verdad—el autor se impuso a los espectadores durante treinta años, hasta el punto de haber sostenido él solo la dramática hispana de 1874 a 1905. Al dramaturgo no le importa la verosimilitud, la naturaleza de las pasiones, la lógica de los caracteres, el encadenamiento normal de las escenas. El comienza a escribir sus obras por el final. Se propone lograr un efecto determinado y lo consigue, aunque sea a costa de la razón, del buen gusto, del cauce a que deben someterse en las obras teatrales la acción principal, las acciones secundarias y los episodios. Se dijo de Echegaray que con tal de llegar a donde él quería no le importaba salir por la ventana y no, como todo el mundo, por la puerta. Lo vulgar de la imagen no daña a la exactitud. El sistema dramático que el autor emplea, reprobable siempre por fueros de la literatura y del teatro, le hizo triunfar con dramas en versos lúgubres y espantosos, como *En el seno de la muerte*, *En el puño de la espada*, *La escalinata de un trono*; con producciones en prosa de la misma índole, cual *La*

muerte en los labios y *O locura o santidad*; con obras de empeño, en que se trata tan solo de salvar una dificultad previamente aceptada, como el conocidísimo *Gran Galeoto*, en el cual se da realidad escénica al drama que Ernesto está escribiendo cuando se levanta el telón en el prólogo, con procedimiento semejante al del soneto de Lope o al de las novelas escritas omitiendo alguna de las vocales. Las influencias nórdicas las acusa el autor principalmente en *El hijo de Don Juan* concebido al calor de la lámpara de Ibsen y en *El loco-Dios*, que es el drama de Echegaray más bellamente escrito, con encantos de diálogo y prosa no frecuentes en el teatro. Hay el inconveniente de que las enfermedades, y la locura más que ninguna de ellas, apenas se excusan y menos aún se justifican en las letras, pues llevarse de la fantasía haciendo hablar a un demente es empresa de la que no puede salir airoso más que un genio como Shakespeare. *El loco-Dios* carece en absoluto de razón o de causa final que le apoye. ¿Para qué se ha escrito? ¿Para sacudir los nervios con emociones fuertes? No es bastante motivo. La obra, sin embargo, se impone al espíritu por su teatralidad, en cuanto tiene en ella lucido papel todos los actores que la interpretan; por su lenguaje, casi rítmico que es un primor; porque no deja de ser original la idea de un hombre que se cree a sí mismo el Dios del cielo; porque tal vez, sin que el público lo advierta, se oculta la persona divina y deja paso a la idea abstracta de la Divinidad: por los efectos con que el dramaturgo ha sabido siempre conmover a las masas y por el tinte romántico, de sentimentalismo, patente en toda la obra, desde el principio hasta los horrores del desenlace, que es un incendio, ya usado años antes por el autor para finalizar *La peste de Otranto*, mientras dice el primer actor a la primera actriz



A mí tus caricias todas,
 Que en tu hermosura me anego
 Y entre la peste y el fuego
 Se celebran nuestras bodas.

Comedias deliciosas de Echegaray son *Un crítico incipiente* y *Sic vos non vobis*. Aquí no hay fuegos intencionados, ni gritos detonantes, ni catástrofes, ni arcanos terribles de los que influyen en la felicidad y en la condición de una persona. Y como todo se desenvuelve con naturalidad y gracia y el tono satírico y el recuerdo clásico vienen a ser diapasón respectivo de una y otra comedia, el ánimo se complace, ya con las ideas siempre interesantes de un hombre de talento acerca de la crítica dramática, ya con esa especie de injusticia a que da ritmo y jugo de humanidades la anécdota virgiliana:

Sic vos non vobis nidificatis aves.
 Sic vos non vobis vellera fertis oves.
 Sic vos non vobis mellificatis apes.
 Sic vos non vobis fertis aratra boves.

En el Antiguo Testamento y en la profecía de Miqueas encontramos la misma idea. A Echegaray le sirvió para escribir la más natural y la más bonita de sus obras teatrales, casi al nivel de *Lo positivo* de Tamayo, aunque libre por completo el asunto de toda preocupación crematística. La obra es un producto de aquella bondad ingénita del matemático autor teatral que le hace rebelarse contra las inconsciencias de la suerte, porque la fortuna no tiene seso más que en *El sueño* de Quevedo y acaso al comediógrafo le falte firmeza en la virtud de esperanza para exclamar con el menor de los Argensolas.

Ciego ¿es la tierra el centro de las almas?

Al mismo tiempo sus nervios de romántico no le permiten la serenidad de Plutarco en su tratado moral sobre *Las dilaciones de la justicia de Dios en el castigo de los culpables*, al que pretende dar carácter cristiano en su versión francesa el autor de las *Veladas de San Petersburgo* conde José de Maistre.

¿Por qué han de subir alto los que nada valen?. Echegaray protesta contra esas arbitrariedades del *suum quique* en *El poder de la impotencia* y en *A fuerza de arrastrarse*, la última comedia que estrenó con su nombre y en la que salió al escenario a recibir los aplausos de la concurrencia, obra basada en una fábula de Hartzzenbusch. Pero lo más saliente de Echegaray, al tratar del drama, son esas producciones en tres actos y en prosa que acaban con una o varias muertes y se desarrollan en torno a un espantoso arcano de que es víctima un burgués de levita, sobre el cual pesa un hado semejante al que se ensaña con la estirpe de Atreo o la Casa tebana de Layo. Pertenecen a tal grupo de sucesos terribles *Mariana*, *El estigma*, *De mala raza*, *Malas herencias*.... Menos mal que no tratan de probar tesis ninguna. Sin ser verdaderos melodramas se acercan mucho al género. En ellos sale a escena, como en *El Gran Galeoto* ese aspecto de la alta burguesía española que acaso el autor ha conocido en el *entourage* del Marqués de Salamanca, que le ha servido de fondo para un drama de su primera época: *La última noche*. Sustitución delictiva de personalidad: Montoya que se convierte en Alvarado; deshonor que puede trocarse en deshonor, si se enteran los amigos y deudos de lo que el protagonista calla; la hipocresía llevada al extremo de achacar las propias faltas a quien es incapaz de cometerlas; el vicio que se cubre con apariencias de virtud y desencadena, ya inconscientemente, ya en un refinamiento de la maldad, la catástrofe que termina la obra: los peca-

dos y delitos de los ascendientes perjudicando en su fama, en su carrera, en su felicidad—sobre todo en la felicidad amorosa—a quien no es de tales hechos responsable; el prejuicio de la herencia fisiológica y moral; otros temas centrales de la misma índole en los que se agitan, ni más ni menos que en los melodramas, a un lado los buenos, los incapaces de felonía y traición, las personas honorables, conforme a la época burguesa española del siglo XIX: y del lado opuesto los delincuentes, los que viven evitando en su conducta indigna el código penal, los que se producen junto a nosotros y en el seno de nuestra amistad y debieran, en justicia y conciencia, arrastrar grillete en un presidio... he aquí al Echegaray autor de dramas en tres actos y en prosa, con la cohorte de sus imitadores más que discípulos: un Sellés, Marqués de Gerona y vizconde de Castro y Orozco, un Enrique Gaspar, un Joaquín Dicenta, un Leopoldo Cano y hasta, en algunos aspectos, un Lope Pinillos, sin contar a Guimerá, de quien el propio Echegaray tradujo del catalán al castellano *Tierra baja* y *María Rosa*. Acusan tales dramas conocimiento del público, maestría en la técnica de puro teatro, cual sucede en los casos de Scribe, Meilhac y Halévy: carencia absoluta de psicología, ya que los personajes son únicamente fantoches; la habilidad de trocar en signos de ideas lo que debiera ser, como siempre lo es en Galdós, realidad tangible; ciertos sofismas del método matemático, en el que el autor era maestro, no lejos de las razones en pro de la ciencia pura y abstracta; no aplicada, expuestas en el discurso de recepción ante la Real Academia de Ciencias Exactas Físicas y Naturales, cuando el sabio ingeniero no había empezado aún su carrera dramática; erudición superficial en alguno que otro parlamento, como la corrección al disparate de ser Tácito un historiador griego que

hay en una escena de *La desquibrada* y los raudales de historia de Oriente con que adorna su conversación en *Mariana* un arqueólogo a quien engaña su mujer y que no ha leído, a juzgar por lo que dice, sino un manualet de historia universal anterior a Maspero... No quisiera parecer hostil a la memoria, digna de respeto, de D. José Echegaray. La verdad, sin embargo, se impone. *Amicus Plato*... Hombre de corazón, a veces acierta y hasta sus contemporáneos le veneran como a un genio, acaso por lo verdadero de aquel famoso verso de Musset:

Ah, frappe toi le coeur: c' est-lá qu' est le genie!

Bonachón; simpático; con mucho talento, pero poco inteligente; hombre de recio querer, aunque no lograrse nunca la voluntad sustituir a la inspiración que faltaba y al tino en la formación de caracteres; conversador antes que literato; reflejo en mucha parte del mal gusto de su época, don José Echegaray pasa por la historia del teatro español como una figura de hombre honrado que se ejerce en numerosas actividades y en muy nobles empresas y que tiene derecho a la estimación de todos dentro de sus defectos y de sus errores, porque el *vir bonus*, en la integridad del ser personal, vale más que todos los tesoros de la inteligencia, aquí y allá desperdigada, y todas las habilidades y maestrías perversas a las que no acompaña lo sano del propósito y la honradez de la intención y la conducta.

Galdós, que también escribe y hace representar por la misma época dramas en prosa, no se parece en nada a Echegaray. La mayoría de las obras teatrales de Galdós son adaptaciones de sus novelas. Una de ellas *Realidad*, es en el teatro prodigio de observación psicológica. El alma de la protagonista se ofrece en escena con todos los matices y angustias de un estado de espíritu especial. El nove-

lista dramaturgo llega en esta realización de mundo interior nada menos que a Tirso y a sus contemporáneos franceses Bourget y el Vizconde Francois de Curel.

Ha de alabarse asimismo en el Galdós dramático la grandeza shakespiriana de *El abuelo*, la feliz alianza del derecho y el arte que impregna el ambiente de *Bárbara*, el arte clásico de *Alcestes*, donde sigue los pasos de Eurípides; el estoicismo de *Amor y ciencia*, la compasión hacia el que sufre de *Marianela*, si bien la novela no fué adaptada esta vez por su autor, sino por los Quintero. Pero, en medio de las citadas y algunas otras excelencias, hay que reprobar al sectario que trata de difundir errores y desatinos de índole religiosa y social y así hemos de rechazar en absoluto *Electra*, que es un engendro indigno de quién lo compuso; *La de San Quintín* y *Mariucha* que, si no de modo claro y directo, de manera solapada y envuelta la idea en generosidades de espíritu, se ataca a las jerarquías, defecto de que adolece también *La loca de la casa*, *Doña Perfecta*, especie de Tartufo femenino en los tiempos de la guerra carlista, donde el autor pone por los disparates del liberalismo y de la llamada libertad, en un drama sin movilidad de caracteres y en el que de un lado y del otro, como metidos en casillas comunicables, se agitan, ya los obscurantistas y perversos ya los progresivos y generosos...

Fué el novelista de *Gloria* y de *Fortunata y Jacinta* un divulgador de las estupideces que León Daudet achaca al siglo XIX en su libro famoso y es de notar que cuando Galdós, en novela y en teatro, se olvida de sus facultades literarias y de observación para convertirse en propagandista de falsas doctrinas, su talento se anula y el autor incurre en cuantos tópicos y vulgaridades se sacan en tales casos a la palestra. Las luctuosas vicisitudes porque ha atravesado España, no permiten transigir con el liberalismo en ningun-

na de sus formas y escuelas, ni cabe tragarse la ley del progreso indefinido, ni se puede adoptar la misericordia para las clases inferiores de la sociedad fuera de la caridad cristiana en la más pura ortodoxia, incluso contrastada por la autoridad de un sacerdote católico. ¿Cómo un literato por ilustre que sea—y Galdós merece serlo en grado sumo—ha de oponerse a la sentencia del Evangelio de San Juan (XII, 8) que se lee en la Misa del Lunes Santo: «*Pauperes, enim, semper habétis vobiscum*». En Galdós vale el novelista y el hombre de teatro, verdadero maestro en uno y otro género de literatura, aunque le cuadre mal el significado de lo que llaman los franceses hombre de letras y aunque jamás le hubiera podido incluir Maurice Spronck en su estudio sobre *Los artistas literarios*. Galdós no fué nunca artista. La realidad portentosa de algunos de sus tipos no nos eleva a las regiones de la belleza, ni pone en nuestro ánimo esa regusto confortador del clasicismo humanista que nos regalan los grades autores de la antigüedad y los que, a imitación suya, dieron lustre y vida inmortal a las literaturas europeas del Renacimiento al siglo XVIII. Una vez se mete Galdós en el ambiente griego y lo hace con relieves de la mesa de Eurípides, tan vapuleado por Aristófanes. Pero en la *Alcestes* de Galdós carece totalmente de sentido el banquete de Admeto, fruto de la buena educación griega, aún en circunstancias trágicas y dolorosas, y en este punto ha de venir el acuerdo el *Edipo* de Martínez de la Rosa, todo él impregnado de jugo helénico, como puede advertirse, incluso sin haber leído la obra, en el bellísimo periodo que Menéndez y Pelayo le dedica. Otra prueba de mal gusto e incapacidad para sentir los temas clásicos, es el haber dado el nombre de *Electra* a una pobre muchacha moderna que no sabe lo que quiere y que no deja de ser un fantoche en manos del autor para el fracasado intento de

probar una tesis en el más acusado estilo *lanternier*. ¿Qué habría dicho el erudito francés Gabriel Henri Gallard (1726-1806) si al componer en 1750 su *Paralelo entre las cuatro Electras* se hubiera encontrado con la de Galdós?. La hija de Agamenon y Clitemnestra, hermana de Ifigenia y de Orestes, mujer de Pílates, nada tiene de común con el personaje galdosiano y el haber plagiado a Sófocles el título de una tragedia, sobre ser una falta de respeto, que a nada conduce, entra en una forma de chabacanería, de que suele escapar difícilmente Galdós y que verbi gracia le hace en *El abuelo* designar con el nombre y apellido de Pío Coronado a un pobre marido que sufre con mansedumbre las desventuras conyugales y no en un sainete, único género de teatro donde cuadraría su onomástica y la designación del linaje.

Galdós no ha tenido en el teatro descendencia como la tuvo Echegaray hasta muy cerca de nosotros, hasta Luis Fernández Ardavín, cuya *Vidriera milagrosa* es enteramente un drama del autor de *El Gran Galeoto*, quién hubiera cambiado el título por este otro: *El milagro en el mitral*.

Sellés y Cano son epígonos del Echegaray del primer tiempo. Enrique Gaspar sigue sus huellas en las obras de alguna tendencia moralizadora, con asomos de tesis social. Joaquín Dicenta copia sus efectos en asuntos de reivindicación obrera, incorporando el romanticismo sensiblero y de mal tono, a personajes y fondos naturalistas. José López Pinillos, que popularizó en sus escritos periodísticos el seudónimo de *Parmeno* continúa las tendencias de Echegaray, particularmente en *El caudal de los hijos*.

No hay que tratar de ninguno de ellos en un trabajo como el presente.

La comedia lacrimosa, el drama en las ideas y el estilo de Diderot, las piezas de tesis y sentimentales de ambos

Dumas, el teatro de Echegaray y de quienes han continuado sus efectismos, forma una especie dramática enteramente ajena a la cultivación del espíritu, e incluso a la misma cultura y adorno del entendimiento. Se dirá que algunos de los autores citados—los Dumas en salones elegantes y Dicenta en la taberna y el presidio—se preocupan de la justicia social, ponen su corazón al unísono del que sufre dolos o desvios del ajeno proceder, dan fórmulas para que la felicidad de todos reine en el mundo, e incorporan a la literatura y al teatro la misericordia, de modo que puedan advertirse y llegar a la conciencia colectiva (conciencia psicológica, se entiende) los males padecidos en silencio por no pocos de nuestros hermanos, a quienes tenemos la obligación de aliviar en sus penas. La cultivación del espíritu no se refiere únicamente al desarrollo metódico y gradual de nuestras facultades intelectivas: atañe también al sentimiento. Porque hombre cultivado no es tan sólo el que discurre bien, usando mucho caudal de saberes. Antes al contrario, el que ha labrado su alma en el ejercicio de la caridad y ama a las criaturas de Dios como a sí mismo, vale mil veces más que el sabio, y en este punto está concluyente el capítulo XIII de la Epístola primera a los Corintos que se lee en la Misa del Domingo de Quincuagésima. Pero es que el sentimentalismo romántico, cultivado por esos autores, dista mucho de la caridad cristiana que exalta San Pablo. Y menos mal cuando de la conmiseración al prójimo no se quiere sacar un resultado socialista, con los nombres pomposos de justicia social y reivindicación obrera, porque entonces el literato que así procede, llámese Jorge Sand, Dostoiewski o Tolstoi, cae en los más espantosos desatinos, y como la cultura religiosa viene por lo general escasa, incluso a los católicos más instruídos, no es común citar el *Catecismo* de

San Pedro Canisio, jesuita alemán del siglo XVI (1521-1597) que incluye entre los cuatro pecados que claman al cielo, *peccatis in caelum clamantibus*, la opresión del pobre y el no pagar al obrero lo que en justicia se le debe. El socialismo y el anarquismo, cualquiera que sean sus formas, manifestaciones, aspectos y matices, constituyen cuanto hay de más contrario y antagónico a la doctrina de Cristo. No es posible ser al mismo tiempo católico y socialista, *qui non est mecum...* y el orden de la verdad no admite colaboración posible entre una y otra teoría y práctica del alma y del mundo. Nada es el hombre sin caridad, pero la tercera y más perfecta de las virtudes teologales infusas, supone la fe y supone además el plan divino de la creación, la armonía natural de las cosas, la unidad ontológica y moral de todo lo creado, que se ha de admitir en bloque, sin faltar a ningún dogma ni a ninguna regla de conducta. El amor puramente humano, más bien carnal y morboso, a un apuesto mancebo, cual es el caso de *La dama de las camelias*, no basta para la regeneración de un alma caída en el pecado. Es necesario el arrepentimiento, la conciencia absoluta de que se ha procedido mal, sabiendo qué normas morales se han infringido, y hasta qué grado llegan los hechos pecaminosos, según las circunstancias de fuero interno y de manifestación exterior en el pecado actual o habitual reflejadas. En suma que antes de hablar de justicia social y de casos de conciencia, más o menos ligados con la caridad hacia el prójimo, ha de consultarse con cuidado a San Raimundo de Peñafort y a las dos lumbreras más altas de la moral, San Alfonso María de Liguorio y el Cardenal de Lugo.

El drama, producto híbrido de la tragedia y la comedia no es el género teatral apropiado para que el espíritu se mejore, ya en el acopio de conocimientos, ya en la for-

taleza y agilidad del discurso, ya en la posesión más segura del alma y de las facultades, ya en los efluvios del corazón que nos hacen salir de nosotros mismos, para incorporarnos a la obra entera creada, ya en la extensión e intensidad del gusto, ya en la introspección psicológica y en los caminos de la ascética y de la mística. No digamos que sea el drama el *in piscem mulier formosa superne*, pero, resultado escénico de un ambiente social no de la mejor época en ninguna de las literaturas nacionales, sirve mal en la misión que puede tener el teatro de elevar más y más a los hombres en las regiones del espíritu.

Voy a terminar.

Fuera todavía posible ir examinando cada una de las literaturas y aún cada una de las obras incorporadas al acervo general de la civilización, para conocer, dentro del criterio estatuido, que el buen gusto y la razón proclaman, los elementos con que de modo particular, y aún individual, se contribuye al mejoramiento de la sociedad y el alma. La empresa equivale nada menos que a trazar la historia entera de los nacidos, acaso con las mismas pretensiones inabordables del racionalista Laurent, y ni yo he de intentarlo, ni es este el lugar adecuado para tamaña labor, ni se amolde la gigantesca tarea a las condiciones naturales de un curso de verano. Baste consignar en muy breves líneas, resúmen y conclusión de lo apuntado, que las representaciones escénicas y la corriente del teatro, a través de las literaturas y de la historia de los pueblos, solo cultivan el espíritu y perfeccionan a los hombres en una sociedad verdaderamente civilizada, cuando llevan a la unidad y la integridad los diferentes aspectos que en la vida se observan; cuando se establece una jerarquía que clarifique y clasifique; cuando se da la oportuna subordinación de las categorías al ser que las recibe; cuando las facultades su-

periores del alma no se ven oscurecidas por lo que debe estar sometido a su imperio; cuando se atiende a los cauces modernos y aún a la moda de la llamada filosofía existencial: la *Wesenschau* y el ser óntico de Heidegger, la filosofía personal de Jaspers, la metafísica del ser espiritual de Hartmann y algunas otras doctrinas semejantes donde recobra derechos perdidos por el racionalismo y sus consecuencias, la humana personalidad, pujante, vigorosa, digna del Dios que la ha creado.

ALGUNAS TENDENCIAS CONTEMPORANEAS DEL DERECHO PENAL

CONFERENCIA PRONUNCIADA EL DIA 9 DE MAYO DE 1941

POR

DON VALENTIN SILVA MELERO

CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD

I

Estudiar las tendencias contemporáneas del Derecho penal excede con mucho de los límites de una conferencia; por eso hemos de acotar el tema exclusivamente dentro de algunos problemas de carácter general y ello sin pretensión exhaustiva.

Al adentrarnos en el Derecho penal contemporáneo, forzosamente tenemos que tropezar con los problemas políticos a los que tan sensible es esta rama jurídica, ya que todas las conmociones de la sociedad de importancia tienen un reflejo inmediato en las normas punitivas y en las direcciones doctrinales.

Si el Derecho penal moderno aparece en una etapa que puede parecer desconcertante, ello es debido ni más ni

menos a que la misma consideración puede merecer esta época de transición en que vivimos, quien sabe si fin de una era que presiente el amanecer de una época nueva, cuyos derroteros ponen en muchos espíritus la tortura angustiosa de un interrogante cuya respuesta aún debe esperar los días en que la paz retorne a un mundo hoy retorcido por la más horrible tragedia que vieron los siglos.

.....

.....

Dos direcciones fundamentales conoció la rama jurídica que ha de ser objeto de esta disertación; la llamada Escuela clásica, construcción maciza de *Francisco de Carrara* a la que *Enrique Pessina* puso la cooperación de su estilo brillante y la profundidad de su pensamiento, y la llamada en otro tiempo, Escuela moderna del Derecho penal, conjunto de ideas revolucionarias en su época, optimismo de iluminados por los progresos científicos, y en la que la importancia de los factores biológicos, antropológicos, psicopatológicos y sociológicos, se destaca con fuerza tal que los problemas jurídicos quedan casi olvidados dando lugar que al lado de auténticos y destacados valores, corra a caño libre un diletatismo de aficionados que significó en ocasiones la crisis de las ideas madres a tono con una época decadente que en otros aspectos, sin embargo, significó alcanzar las cumbres cimeras de la civilización.

ESCUELA CLASICA.—a). *Naturaleza del delito*. El delito se nos presenta en esta dirección como la violación de un bien jurídico ya que según este punto de vista a cada persona le son atribuidos y garantizados determinados bienes que aparecen jurídicamente protegidos, los cuales por otra parte son también patrimonio del Estado y de la colectividad. Cuando estos bienes se atacan y lesionan surge el

delito como *ente jurídico* moralmente imputable y políticamente dañoso. Esta doctrina tiene su raíz en el individualismo.

b). *Fuentes del Derecho penal* según este punto de vista: Sólo la ley en la fuente del Derecho penal (positivismo jurídico). Es derecho lo que las normas del Estado permiten e injusto lo que prohíben y sólo puede ser considerado delictivo lo que sancionan expresamente. Derecho y Moral son esferas totalmente diferenciadas. El principio *nullum crimen sine lege* de la llamada declaración de los Derechos del hombre y del ciudadano de 1789 es el postulado supremo del Derecho penal.

c) *Fundamento de la pena*.—Si una conducta sólo es punible cuando la ley la prohíbe expresamente, el fundamento de la pena es la actuación del sujeto contra un mandato legal y su esencia radica en la *equivalencia*, en la *retribución* como consecuencia de fundarse el sistema sobre el libre albedrío, la posibilidad de opción entre lo bueno y lo injusto.

LA ESCUELA LLAMADA MODERNA.—Causas del delito: *Circunstancias biológicas y sociológicas* (Determinismo) a las sociológicas se les concede la máxima importancia (teoría del ambiente). Es la doctrina que impugna los conceptos clásicos de imputabilidad y responsabilidad y que abarca entre otras la llamada teoría correccional con su antropología peculativa, la Escuela positiva con su antropología criminal experimental, el llamado positivismo crítico con su antropología criminal jurídica y que van a englobarse en la teoría de la defensa social. En ella cabe recordar a la mayoría de los penalistas de importancia. Añadiremos las tesis sociológicas y el neo positivismo.

Fundamento de la pena.—Si el delito no surge de la libre

voluntad del actor la pena no puede significar ni equivalencia ni retribución sino una *pura medida de seguridad*. Por lo demás estas doctrinas conducen a la injusticia de considerar que sólo la peligrosidad calculada es el fundamento del Derecho penal con la consecuencia de que cantando a la libertad encadenan al hombre.

LAS DIRECCIONES CONTEMPORANEAS.—La crisis de los fundamentos políticos que dieron lugar a la constitución de los fundamentos del derecho de penar que quedan esbozados determinaron también la quiebra de los mismos y si la Revolución francesa alumbró unos principios, otras Revoluciones proclamaron postulados distintos que informan el Derecho penal moderno.

Analizaremos en primer lugar la orientación jurídico-penal derivada de la Revolución Nacional-Socialista.

El Nacional-Socialismo proclama que la comunidad popular es el punto central de su pensamiento y que está constituida por las personas que formando parte de la colectividad alemana, aparecen vinculados físicamente por la sangre y la raza y moralmente por un lazo de fidelidad. Así resulta.

a). *esencia del delito es la violación del deber de fidelidad* para esta comunidad, deber que en opinión de Freissler implica otros como el de veracidad los de orden familiar y los que se derivan del concepto del honor.

Fuentes del Derecho penal.—La originalidad del pensamiento nacional-socialista en este respecto es que el *sano sentimiento jurídico del pueblo* o sea *la valoración moral del sentimiento del deber* y el *sentimiento del derecho* sustituyen a la norma positiva y es jurídico lo que se conforma a aquel sentimiento e injusto lo que lo contradice. Esta convicción jurídica del pueblo encuentra expresión en la voluntad del

Caudillo. La Ley es según la convicción popular, fuente de conocimiento del Derecho en sentido distinto que hasta la fecha toda vez que el Führer no crea el Derecho sino que le confiere la impronta, algo parecido a lo que ocurre con la moneda cuyo metal no es valioso por la acuñación pero es por medio de ésta por lo que adquiere su poder jurídico liberatorio. Ello es conforme con la tradición jurídica alemana a la que Savigni en su tiempo puso la marca de su genio cuando decía «es el espíritu popular el origen del Derecho». La consecuencia es que la ley no puede considerarse agotada por su promulgación, significa solamente una deseada y futura ordenación, punto de vista ya antiguo en el pensamiento alemán. El Derecho como todo en la vida se transforma y la ley será en lo sucesivo, aunque indispensable, la medida necesariamente incompleta para conocer el Derecho que el trabajo del juez complementa. La consecuencia es que en el caso de una *conducta contraria a los deberes para con la colectividad el juez debe sancionar aún sin una norma positiva*.

Fundamento de la pena.—Es la voluntad de la comunidad popular. El Derecho Penal popular tiene como nota característica este punto de vista en contraposición al Derecho de la época liberal que destacaba el hecho en sí en relación con el resultado. El fundamento de la pena es la *expiación* porque si la esencia del delito es la violación de un deber para con la colectividad del pueblo, se sigue la consecuencia que por causa de él el honor del delincuente ha quedado perjudicado, y por ello la sentencia penal contiene un juicio de valoración moral sobre el individuo y sus relaciones para con la colectividad.

Estos son los principios más destacados tomados a través del pensamiento de Barth Freissler Danbn y Hinüber.



Veamos ahora cómo se sintetizan estos criterios dentro del marco de la política criminal del Reich a través del *Doctor Franck* por lo que podemos darnos cuenta que solo son parcialmente acogidos:

1.º El Derecho Penal protege los supremos valores del pueblo que son: Raza, territorio, trabajo Imperio y honor.

2.º La forma de protección de estos valores sustanciales se contiene en la Ley penal como amenaza del Estado frente al delincuente.

3.º El Juez penal aparece vinculado a la Ley decide sin embargo sin tener en cuenta las peticiones de las partes por medio de un procedimiento independiente.

4.º Sin culpa no puede haber condena. Se entiende por culpa en su gradación dolosa la consciente violación de los valores populares y de la colectividad.

5.º La tentativa y la frustración pueden ser equiparadas al delito consumado. La imprudencia puede tener una consideración de gravedad. Añadiremos que por lo que respecta al delincuente se da más importancia en opinión de *Frey* al factor raza que al del ambiente. Que el Derecho penal está políticamente condicionado y que así como el liberalismo daba escasa importancia a ciertos actos internos con la excusa de la llamada legalidad, hoy se tienen éstos especialmente en cuenta bajo la consigna de la fidelidad y lealtad.

LA ORIENTACION RUSA

Delito.—Toda acción u omisión dirigida contra el orden jurídico establecido por el Gobierno de los soviets (anulación del principio *nulla pena sine lege*). Peligrosidad sinónimo de contravención de la conciencia socialista revolucionaria.

Naturaleza de la pena.—Defensa y prevención. El aspecto correctivo solo se admite aparentemente para la exportación. Se castigan los actos preparatorios y el delito imposible si revelan peligrosidad. Los más importantes delitos son los llamados contrarrevolucionarios. Se sancionan con mucha levedad otras infracciones. En los casos graves se puede imponer casi siempre la pena de muerte. La gravedad es solo de apreciación subjetiva del Juez, quien puede imponer penas por analogía.

LA DIRECCION ITALIANA

Los principios del vigente Código Italiano inspirado en la Revolución fascista implican conjugar las tendencias clásicas con las finalidades de la defensa social. Las máximas clásicas están taxativamente proclamadas, *nulla pena sine lege*, la *imputabilidad como base de la responsabilidad*, la *retroactividad de la Ley favorable etc.*, y si bien al lado de la pena existen las medidas de seguridad, éstas han de aparecer establecidas previamente en la Ley y se imponen como consecuencia de una sentencia o, con carácter provisional, durante la instrucción sumarial.

La orientación pues no modifica los principios inmutables de la justicia quizás porque como ha dicho *Del Vecchio* si el fascismo hubiera hecho caso omiso de ellos habría firmado fatalmente su condenación ante el Tribunal de la Historia. Ahora bien el fascismo, al propio tiempo que ha inculcado los deberes, ha exaltado y reivindicado los derechos de la persona humana aun allí donde habían sido conculcados y desconocidos, protegiendo decisivamente la familia, y extendiendo su tutela a fases de la vida y a formas de la actividad laboral, que anteriormente estaban privados de eficaz protección jurídica. Quien dice

Derecho dice limitación, por eso el fascismo constituye la tutela jurídica de una auténtica libertad salvaguardia de la persona física y de la moral contra toda clase de ataques e insidias, derechos que no podrían concebirse sin las correspondiente limitaciones.

NUEVOS HORIZONTES

Los conceptos de legalidad y libertad tuvieron existencia antes de la Revolución francesa que no los inventó, según la frase acerada de *Madame de Stael*, y sin duda por esto, la visión del hombre como portador de valores eternos fundamento del ideario nacional sindicalista supone la exigencia de una Ley penal que imposibilite tanto la arbitrariedad como el libertinaje. Por eso en la tendencia que apunta el nuevo Derecho penal en nuestra Patria se aprecia un predominante interés por tutelar los valores morales que por ser desconocidos en el pasado se sumió a la sociedad española en la desesperación y en el caos.

El tiempo que nace es sobre todo, aunque algunos aparenten no percibirlo, ni más ni menos que la supervaloración de la persona como miembro de una colectividad que pone todos sus afanes, con extraordinario espíritu de sacrificio, en un futuro donde el espíritu de auténtica solidaridad humana, traducido más en actos que en fórmulas, se encuentre al servicio de una entidad indivisible y de una unidad irrevocable de destino simbolizada en la síntesis transcendente de la Patria.

II

Expuestas las nociones que anteceden, que permiten sin embargo valorar la importancia de los problemas puestos a debate vamos a referirnos sucintamente a los tres

momentos lógicos de la actividad jurídica penal, delito pena, y proceso, a las que Carrara calificaba de objetivos de la legalidad punitiva, y coincidente con el maestro de Pisa comparte este criterio en nuestros días el más original de los juristas contemporáneos, *Francisco Carnelutti*. Por lo demás, esta consideración del Proceso como elemento relevante del Derecho punitivo ha dado lugar nada menos que a que se propugne por el *Doctor Frank* la codificación conjunta del Derecho sustantivo penal y el procesal.

DELITO.—Si pudiéramos sintetizar las inquietudes de la hora actual en torno al delito podríamos referirnos al intento de superar la vieja lucha de Escuelas, conjugando los principios clásicos y los modernos y tratando conforme a un criterio unitario los conceptos de peligrosidad e imputabilidad. El intento ha cristalizado en varios Códigos y proyectos, y ejemplo de esta dirección legislativa puede ser el Código italiano vigente. Sin embargo, se ha calificado este propósito de inútil y estéril, querer conciliar lo inconciliable, se ha dicho, es propio del eterno drama del Derecho y los juristas italianos se han preguntado si no sería posible haber elegido una dirección única. Es decir que las viejas polémicas vuelven a tener actualidad y parece que se aconseja un retorno al pasado como ha proclamado *Antolisei*.

Los conceptos de libre albedrío y determinismo, si lo importante es el hombre o el acto; si son los factores biológicos los más destacados, o por el contrario, cabe dar la primacia a los sociológicos; si ha de predominar por consiguiente la predisposición o el ambiente, o hemos de considerar conjuntamente a ambos viendo el delito a través de una concepción dinámica; si ha de darse valor prevalente a una construcción bipartita o la tripartita; o, si en fin, ha de seguirse un concepto político u otro; si ha de

darse un nuevo sentido a la antijuricidad y a la relevancia o la moral ha de destacar su predominante influencia, y por último, la crisis de la tipicidad, el quebranto de unos dogmas fundamentales con la admisión de la analogía y de la retroactividad de la Ley desfavorable y tantos otros problemas metodológicos y sistemáticos permiten calificar la hora actual de desconcertante, reflejo de una tónica general impuesta por una época de transición.

Es difícil, dentro del marco de una conferencia, extendernos a analizar la serie de problemas esbozados y forzosamente hemos de renunciar a ello, pero lo que parece evidente es que al jurista se le plantea a una cuestión de importancia que es la exigencia de depurar el concepto del delito de todas las influencias que no sean precisamente jurídicas. Esto es claro y no se trata de desdeñar la importancia relevante de otros estudios, pero caminando por la derrota impuesta por importantes sectores criminalistas el Derecho poco o nada tiene que hacer ya que si tenemos que referirnos a un pronóstico criminal, a la personalidad delicuyente o a la transmisión de las tendencias criminales, ponemos por ejemplo, estamos dentro de la Biología de la Psicopatología o de la Sociología pero un poco desplazados del campo estrictamente del Derecho, y cabe preguntar, si sería factible una noción del delito exclusivamente jurídica, ya que a lo que parece fué derrumbado el silogismo quizás un tanto prematuramente.

La noción jurídica del delito se retrotrae a los días de la Escuela clásica, después se ideó una noción más técnica de matices diversos, sumando elementos dispares, olvidando que el delito es un todo homogéneo, y los nombres de *Binding*, *Beling*, *Mayer* y *Mezger* son sobradamente conocidos para poner de relieve que la orientación era precisa, pero quizás el intento más interesante lo haya realizado

Carnelutti el cual construye una teoría unitaria estrictamente jurídica. Partiendo de la unicidad del Derecho establece una concepción del delito como acto jurídico es decir, que lo integra absolutamente en la teoría general de esta institución jurídica, emplea una terminología propia del Derecho privado, distingue la forma; la voluntad, la causa, las condiciones, etc., etc., unifica las distintas ramas jurídicas para llegar a una concepción total del Derecho y en fin, incorpora íntegramente la teoría general del delito al campo exclusivamente jurídico. Es posible que el intento del Profesor italiano sea un punto de partida más que una meta pero de todos modos abre cauces insospechados a una nueva sistemática.

LA PENA

Antolisei en un estudio publicado muy recientemente dice que así como *Thering* aseguraba que los juristas buscaban todavía una definición del Derecho, lo mismo podía decirse de la pena, concepto tan controvertido como fundamental para el Derecho penal e indispensable para cualquier intento de construcción dogmática. No podemos, naturalmente, entrar en una cuestión que ha producido una bibliografía inabarcable, pero refiriéndonos al momento actual, puede afirmarse que siguen de actualidad viejas polémicas entre los partidarios de la prevención general y de la prevención especial; entre los de la imputabilidad y los de la peligrosidad, como si reviviéramos los días en que *Feurbach* y *Grolman* debatían sobre los fines de la pena y el fundamento de la imputabilidad y de quienes se ha dicho que el primero es un precursor de la escuela clásica y el segundo de la positiva. Desde la pena, consecuencia jurídica del delito, a la medida de seguridad fun-

dada en una peligrosidad presunta o calculada, hay naturalmente un abismo en el orden doctrinal y el momento actual se caracteriza por el intento de unificar ambas bajo la rúbrica de la sanción, lo cual estaría muy en su punto si prácticamente no condujera a que la pena apareciera englobada por la medida de seguridad. Es verdad, como ha dicho *Guarnieri*, que la pena en relación de ciertas categorías de delincuentes, puede incluir fines de seguridad pero de ello a que la distinción no se mantenga, media un abismo.

Como ha expresado *Mezger*, refiriéndose a la bifurcación de las medidas político criminales en dos ramas pena y medida de seguridad, un sistema penal que se basara solo en la primera, no podría luchar victoriosamente contra la delincuencia, y si por el contrario, se fundara solo en la presunta peligrosidad desconocería, con daño de la justicia, el más profundo sentido de la responsabilidad personal, con lo que sería erróneo eliminar del Derecho penal un concepto de pena subordinado al principio de causalidad como recientemente han sostenido *Bockelmann* y *Klee* entre otros.

El momento actual se caracteriza por la insistencia en el intento unificador pero sin mucho éxito a lo que parece, se trata de cuestión muy debatida que ha llegado a motivar en Italia, por ejemplo, que el ministro *Grandi* invitara a los estudiosos a la superación del dualismo por lo que se refiere por lo menos a determinadas categorías de delincuentes.

Las soluciones unificadoras propugnadas por positivistas y neo-positivistas, no pueden convencer ya que tratan de que la medida acabe prácticamente con la pena. Los que pretenden como *Florián* que con la medida de seguridad se humanizaría el sistema represivo pueden olvidar

el peligro de que negada la retribución resulte estéril la finalidad, aparte de que dependerá del carácter de aquellas medidas que pueden llegar a extremos de enorme crueldad como acontece en Rusia, y los que en fin, piensan que el hombre se redima a través de la Biología, olvidan lo más elevado y noble de la personalidad humana. En general, puede afirmarse que con la excepción de los menores y enfermos mentales por estímulos de tratamiento curativo e impulsos de caridad, la pena mantiene toda su valiosa actuación sobre el espíritu del delincuente concreto, porque, como aseguraba *Nagler* los juristas hemos de sentirnos escépticos ante los problemas de las inclinaciones delictivas y la influencia del medio ambiente, que si bien tienen un valor potencial no deben conducirnos al fatalismo. Podrá haber predisposición y ello es innegable pero en modo alguno predestinación. La voluntad humana puede torcer el curso de acontecimientos que se pronostican como fatales.

No olvidemos, sin embargo, que en la aplicación de penas aparte de su relación con un delincuente determinado, ha de tenerse en cuenta lo que ha dado en llamarse sensibilidad penal, como ha observado *Florián* y ha desenvuelto agudamente *V. Hentig*, quien estima que la eficacia de la pena resulta de una constante relación de los medios punitivos con aquella sensibilidad, constitución moral de la población, que en ocasiones no precisa de penas graves para sentirse prevenida, y en otras, resultan indispensables. Medir este índice para una adecuada terapéutica social resulta indudablemente de la mayor importancia.

EL PROCESO PENAL

Me voy a referir brevemente a la última de las cuestiones que me he propuesto tratar en esta conferencia: al Proceso penal.

No puede sorprender que tratando problemas de Derecho penal sustantivo aluda a cuestiones procesales por cuanto ya es clásico el punto de vista que así como el Derecho privado puede realizarse al margen del Proceso el Derecho punitivo solo puede tener vida dinámica a través de aquél, más concretamente en virtud de un Juicio. Así se entendió desde *Carrara* a *Carnelutti* y ello puede explicar por qué procesalistas y penalistas tratan recíprocamente estas cuestiones. Los nombres de *Kries* *Birkmeyer* *Beling* *Goldschmidt* *Manzini* *Florián* *Sabatini* *Carnelutti*, *Schönke* *Frank*, *Freissler* y tantos otros entre los extranjeros y *Sánchez Tejerina* y *Prieto Castro* de los españoles excluyen que pueda parecer intromisión imprudente de procesalistas en zonas que se ha tratado de reputar como *exentas*.

Naturalmente no voy a referirme más que a someras indicaciones sobre el Proceso penal de la hora actual.

Para *Freissler* el Proceso penal del momento se caracteriza como acción eminentemente popular y desde el punto de vista técnico por su elasticidad sin perjuicio de la estabilidad. La finalidad se enuncia como ruta ideal para la consecución de resoluciones justas.

En general podemos concretar las direcciones fundamentales contemporáneas a través de una disminución del formalismo, libertad de defensa y medios probatorios, libre convencimiento del juzgador, mayores poderes al Fiscal, posibilidad más amplia de revisión y atenuación de los efectos de la cosa juzgada. Añadiremos la posición del

defensor que respondiendo al principio actual se considera colaborador de la función judicial y no mero patrono de los intereses de una parte y a quien sin embargo se le libera de la potestad disciplinaria del Tribunal que incumbe al Colegio de Abogados.

La función del juez se va perfilando atribuyéndole mayores poderes de dirección e impulso procesal y sobre todo al considerarle como *Rechtsfinder* (inventor del derecho en cierto sentido) se le atribuye la posibilidad de no vincularse a la Ley, utilizando la analogía y puede prescindir de un análisis meticuloso por motivos de consideración total. Naturalmente tal dirección hija de la llamada Filosofía vitalista de *Bergson*, *Dilthey*, *Summel* y *Husserl* entre otros, no está admitida únanmente ni aún en la propia Alemania. Con respecto concretamente al Derecho penal, la ha impugnado *Hellmut Mayer* con frase tajante y lapidaria, y con carácter general, hace poco tiempo *Swinge* en una monografía titulada «*Irrationalismus und Ganzheitsbetrachtung in der Deutschen Rechtswissenschaft*» quien afirma que si bien la totalidad no es inútil en ciencia no podemos olvidar que una consideración total y un exacto análisis deben laborar conjuntamente.

La solución intuitiva o instintiva de los problemas jurídicos puede aparejar graves consecuencias y en el Derecho penal graves injusticias. El ejemplo de Rusia donde lo que la Ley prescribe no es en última instancia lo decisivo es aleccionador.

Y nada más. Solo el deseo de que nuestro futuro Derecho penal acierte a conjugar armonizándolos aquel respeto al hombre «envoltura corporal de un alma capaz de perderse o salvarse» la más alta conceptualización del individuo que políticamente se ha proclamado en el mundo con la tutela de los supremos intereses de la Patria.



EL REY D. ALFONSO VI
(Tumbo de Santiago)

EL CID EN OVIEDO

CONFERENCIA DEL

M. I. SR. D. JOSE CUESTA

VICARIO GENERAL DEL OBISPADO Y ARCIPRESTE DE LA S. I. CATEDRAL

La visita del Cid a Oviedo y su estancia en esta capital acompañando al Rey Alfonso VI, fué el asunto de esta interesantísima conferencia. Asunto difícil y de gran interés histórico que atrajo al Paraninfo de nuestra Universidad ovetense, multitud de gente de todas las clases sociales afanosas de escuchar al conferenciante que lo era el Muy I. Sr. D. José Cuesta, Arcipreste de nuestra Catedral y Vicario General del Obispado.

Comenzó diciendo que creía necesario hacer una advertencia previa. A saber: que él no era precisamente un investigador y que nos engañaríamos si esperábamos de él un estudio del tema de la conferencia, repleto de erudición, de noticias no conocidas hasta el presente. No. Yo no soy mas que un mero aficionado á esta clase de estudios, entusiasta de todas las glorias y honras de mi tierra y como tal reputo la presencia del Cid aquí en Oviedo, una

gloria y un honor. Será pues una charla que procuraré hacer lo mas amena posible (para evitaros en cuanto pueda el enojo de la erudición), recordándoos unas veces lo que todos sabeis, añadiendo otras algo, poco, que quizás no sepáis y en todo caso agradeciendo el alto honor y la singular distinción, que me otorgó el querido señor Rector y el Claustro Universitario, de ocupar esta tribuna. Tendrá mi estudio como dos partes. 1.^a El Oviedo de entonces, de los tiempos del Cid. 2.^a El Cid en Oviedo. Es decir el escenario y el protagonista.

Y comienza describiéndonos el Oviedo de entonces. Valióse para hacerlo, principalmente, de los documentos de las donaciones de los Reyes y Reinas asturianas, que guarda el archivo catedralicio y además de algunos apuntes inéditos de carácter particular que fué utilizando oportunamente a lo largo de su conferencia.

El Oviedo que el Cid contempló, dice, y de seguro recorrió era poco más o menos el Oviedo de Alfonso II y el de Alfonso III, con sus iglesias, sus palacios, sus monasterios, sus muros, sus acueductos y sus casas particulares levantado todo por obra de aquellos dos esclarecidos Monarcas. La iglesia Catedral era mucho más pequeña que la actual, quizás una mitad, con sus tres naves y sus tres ábsides, doble de larga que de ancha, con una puerta hacia la capilla que llamamos del Rey Casto y otra puerta hacia la llamada Cámara Santa, con techumbre de madera en su cuerpo o nave principal. Debía estar ya el armazón de madera o envigado de la misma, en muy mal estado porque muy pocos años después, el Obispo Don Pelayo, cuyo pontificado comenzó hacia el 1098, se vió en la precisión de renovar treinta de las vigas por el estado ruinoso

en que se hallaban, *lignea vetustissima et debiles XXX trabes, quas cum filiis Ecclesiae suae praecipitavit*, se dice en la crónica del Obispo D. Pelayo. Con bóvedas en sus ábsides, pavimento de hormigón romano, y la puerta principal hacia Occidente, hacia la iglesia de San Tirso. Rodeábala un atrio, probablemente de doce pasos de anchura, cercado de un muro—*atrium quod in circuitu domus tuae, muro septum peregrimus*.—Cerca de ella, por la parte del Oriente, la capilla de San Miguel, llamada después la Cámara Santa, capilla que, según el conferenciante, debió de ser capilla doméstica del Palacio del Rey. Este Palacio donado más adelante para palacio episcopal, hubo de estar tan cerca de la primitiva Catedral, que cuando en el 1161 doña Urraca, la asturiana, hace donación del mismo al Prelado dice: *Dono juxta* muros ipsius Ecclesiae S. Salvatoris, palatia regalía... *juxta*, junto á los muros de la Catedral. Documento éste sumamente curioso para el objeto de esta nuestra conferencia porque no es muy posterior a la venida del Cid y es de creer que en aquellos siglos, las modificaciones urbanas serían muy lentas, sobre todo, después que la Corte se trasladó de Oviedo a León con Ordoño II. De ese documento, continúa el docto conferenciante, se deduce con bastante claridad lo que rodeaba a la Catedral en los tiempos de nuestra D.^a Urraca y si ese documento lo completamos con los dos de las donaciones de Alfonso VI hechas en el año 1096 (después de haber estado este Monarca en Oviedo acompañado del Cid) casi nos es dado describir el Oviedo de entonces, en su parte principal, es decir, alrededor de la Catedral y mediante algunos otros documentos poder llegar á conocer alguna de sus calles, callejuelas, puertas, plazas, acueductos, situación de algunos monaste-

rios y hasta la *posada* (*posata*) de algún personaje como Ecta Cidiz cuya vivienda se nos puntualiza. (1)

La iglesia o capilla de Santa María del Rey Casto y la Cámara Santa, estarían, a la venida del Cid, exactamente igual que cuando se hicieran. La de Santa María permaneció así en el mismo estado, hasta el Pontificado del Sr. Reluz. El cronista Morales la vió y la describió exacta y admirablemente. Podéis leerla en su crónica. La Cámara Santa la vió el Cid sin esas primorosas estatuas y arcadas que hoy contemplamos absortos, pues todo esto se labró en tiempos

ALFONSO VI.—1096.)

(1) Concedo illud Palatium, quod est in Oveto foras per suos terminos: per viam quæ vadit ad Fontem Calatam, usque ad calzatham majorem et vadit ad Sanctum Pelagium, et á dextera parte per viam antiquam usque ad portam quæ vadit ad Ecclesiam, S. Mariæ et ex alia parte per aliam viam quæ vadit ad S. Tirsum cum medietate callium et per murum antiquum cum illa quadra quæ intus est et per viam quæ vadit ad palatium et figit se in giro ubi prius diximus usque ad Fontem calatam...

Per illam viam quæ discurrit ad Fontem calatam usque ad illa calzada major quæ vadit pro ad S. Pelagium. et á dextro per illa ripa antiqua quæ est ante illa *posata* de Ecta Cidiz usque ad illa *posata* de palatio unde exeunt pro ad S. Mariam, et intus per illa via de ante illo Palatio et de illo porticu de illo Palatio quomodo vadit in directum usque ad illo muro antiquo; sic determino ipsa quadra ut sedeat de ipsa albergaría ut faciant ibi aut Ecclesia aut quod Episcopus voluerit.

Concedo intus Ovetum, Monasterium S. Uicenti, adherens Ecclesiæ Sti. Salvatoris....

(D.^a Urraca.—1161)

Dono juxta muros ipsius Ecclesiæ S. Salvatoris, palatia regalia, cum platea sua juxta fontem baptisterii quæ vocatur Paradisus, cum domibus quæ ex utraque parte juxta Palatio sunt ædificata, per terminos subscriptos. Yn introitu Ecclesiæ S. Salvatoris per portam arcus quæ vocatur *rutilans*, domos ipsas ibi edificatas, concedo ab integro quomodo vadunt usque ed viam publicam et quomodo ipsa via publica descendit circa Palatia versus S. Pelagium et per terminos S. Pelagii revertitur per aliam viam in directum externi anguli Ecclesiæ S. Mariæ et conducitur per portam et murum qui est inter plateam Palatii et domos Stæ Cracis et configitur murus ipse et figitur in baptisterio Paradisi.

del Obispo D. Pelayo, un poco posterior como hemos dicho a estos tiempos del Cid. Tenía por entonces cubierta de madera, con dos grandes ventanas al mediodía, que aún se conservan.

Intenta después el conferenciante decirnos el sitio de la muralla construída por Alfonso II con la cual este piadosísimo rey cercó a Oviedo *omnemque Oveti urbem quam muro circumdatam, Te auxiliante, peregrimus*, y cree que era más corta que la construída en tiempos de Alfonso X por el arquitecto Peris Daor que fué demolida en los últimos siglos. Fúndase para afirmarlo en que el palacio construído por Alfonso III, convertido después por Alfonso VI en hospital de peregrinos, y que ahora nos parece tan inmediato a la Catedral, estaba construido *foris*, esto es, fuera del recinto murado. En otros puntos quizá coincidiera con la segunda.

Pegado casi con la Catedral estaba también en aquel entonces el monasterio de S. Vicente de monjes benedictinos, con la iglesia románica erigida en el siglo XI y que al decir del P. Yepes, cronista de la Orden, desapareció en su tiempo, en el siglo XVI, siendo él mismo abad de San Vicente.

Al lado también, y tocando con la Catedral hallábase el monasterio de S. Juan de RR. MM. benedictinas, fundado por el Casto, más en los tiempos que narramos tenía ya el nombre de S. Pelayo recientemente puesto por el Rey D. Fernando I que regaló un arca chapeada de plata en la que se guardaron con todo decoro los huesos del mártir San Pelayo, traído entonces de León por las infantas hijas de Vermudo II por temor a las correrías de Almanzor.

Muy cerquita asimismo, la famosa iglesia de S. Tirso, tan conocida de todos vosotros y que fué la iglesia palati-

na oficial de los Reyes de Asturias comenzando por su propio fundador Alfonso el Casto.

Había también en torno a la Iglesia Catedral, en los días de nuestra historia, algunos monasterios de los llamados *antealtares*, como el de Sta. Marina, hacia lo que hoy es Sta. Bárbara; Sta. Agata (Sta. Gadea) junto a San Tirso; Sta. Cruz hacia el Rey Casto, etc., etc. Monasterios de herederos, de propiedad particular, pequeños conventos de benedictinos que desaparecieron en el siglo XII por querellas y disgustos. Y no muy lejos de la Catedral, donde todos bien sabéis, la fortaleza levantada por Alfonso III para la custodia y defensa del santo tesoro de las Reliquias y junto a este alcázar, el palacio grande, espacioso, (magnum le llama el mismo Rey) construido por él, sin duda porque el de Alfonso II, era más pobre y estaría ya deteriorado, o habitaban en él los Prelados ovetenses. Este palacio estaba situado fuera de la muralla.

Como no hay, ni puede haber, población sin aguas potables y como ya en el testamento de Alfonso II nos habla este Rey de los acueductos por él construidos y donados a S. Salvador juntamente con toda la ciudad de Oviedo, se me ha preguntado de donde y por donde vendría el agua que abastecía a esta capital. Yo conservo copia de una escritura muy curiosa respecto al particular. Y aunque la escritura es del siglo XII, con todo, como en ella se dice que antiguamente se hacía el servicio por tales y cuales sitios, podemos inferir de donde venía y por donde el agua que bebían los vecinos de Oviedo. Dice así en la parte que más nos interesa: «otorgamos nos de traer é adobar continuamente á los caños de la claustra de S. Salvador, é á los caños del lugar que dicen Samson que está cerca de la puer-

ta de la entrada de las casas de morada del Obispo, é á los caños del cubo que está á puerta Rodil, la agua que naz en el monte de Danylli de las tres fontes de que se acostumbra traer *antiguamente* é acostuma oy día é obligamos nos facer é refacer e adobar todos los caños de piedra desde el lugar hu nacen las dichas fontes hasta S. Lázaro—desde S. Lázaro hasta la calzada quebrada que está cerca de la iglesia de Sta. María Magdalena—dende, hasta la arca que está aquende la figar; dende, hasta la puerta nueva de cima-devilla, é facer y un arco de piedra é por encima facer venir el agua e dende fasta los caños dela claustra de S. Salvador é dende á Samson é la Puerta Rodil.»... etc., etc.

Este era el caudal de agua que surtía a nuestra ciudad en los tiempos del Cid. Con ella se atendía á las iglesias, monasterios, palacio real, las casas de los nobles que le rodeaban por derecha é izquierda, barrios de menestrales, que se citan con frecuencia en documentos manuscritos, v. gr. barrio mayor, barrio de S. Tirso, barrio de alfayates, de pelliteros, de judíos, del azogue, del Barredo que lindaba con los palacios reales; hornos al servicio del pueblo como los de la Canóniga, de S. Isidro, del Rosal, de Candás, del Obispo, etc. (1)

El Oviedo aquél debía ser de muy corto vecindario.

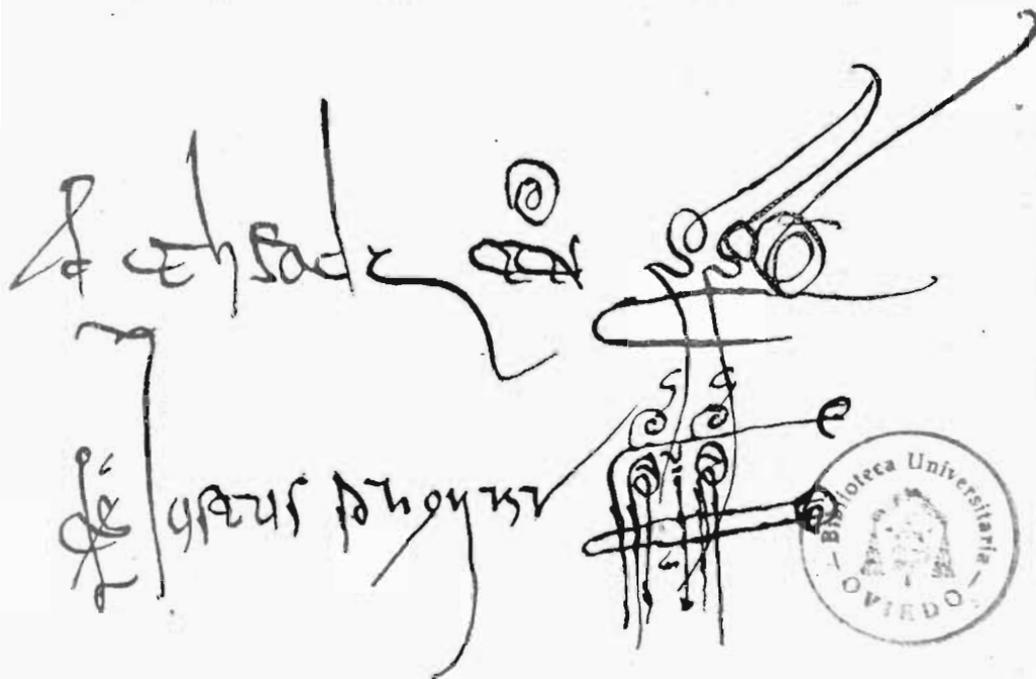
(1) En la Era 1312 (año 1274) en el mes de Octubre, se dice en un antiguo documento, Juan Nariz dona al Cabildo, una casa que está allende el *forno del Obispo y de la Canóniga* etc. Nos consta que algunas personas amantes de Oviedo, de su noble historia y de sus viejas venerables tradiciones, se ocupan en allegar datos y noticias para poder reconstruir la ciudad primitiva, lo más exactamente posible. Dado el celo y la inteligencia de las aludidas personas, es de esperar que lo realicen en fecha próxima y hacemos fervientes votos porque lo consigan.

Cuando en el año 1551 las monjas bernardas de Nuestra Señora de Gua de Somiedo piden permiso para establecerse aquí, las razones que se dan para no recibirlas son las siguientes: que no hay en Oviedo arriba de 200 vecinos casados; que la Catedral tiene ella sola cien personas eclesiásticas; que hay seis monasterios de frailes y monjas, muchos pobres; que hay cuatro iglesias parroquiales dentro de la ciudad; un hospital muy pobre, y dos casas de beatas que son también muchas y muy pobres...

Pero todos los magníficos edificios con la suntuosidad real que les correspondía, nos dice el conferenciante, fueron, sin duda, planeados y dirigidos por el gran arquitecto Tioda o Teoda. Y al llegar aquí, dice, siento una satisfacción muy íntima, una complacencia singular de la que espero que todos vosotros participaréis. De este gran maestro no había, hasta el presente, que sepamos, más que una sola noticia. La que nos da Ambrosio de Morales copiando una escritura antigua en la que aparece tal nombre, llamándose maestro de las obras, en tiempo de Alfonso II. La crítica moderna negó la autenticidad de tal escritura y se llegó a decir que el tal Tioda o Teoda era un nombre supuesto. Pues bien, señores, entre los obispos, abades, y nobles que firman el testamento de Alfonso II que se conserva original —el único— en nuestro archivo catedralicio, aparece al final de los firmantes, el penúltimo, al lado del notario Justus (1), aparece digo Tioda o Teoda con su signo y con su

(1) Este Justus notario que autoriza los escritos de D. Alfonso el Casto, debió ser persona de singular relieve en la corte del Rey. Nos fundamos para decirlo, primero, en haber sido escogido para funcionario de confianza de tan gran Monarca; segundo en que su muerte, (que acaeció meses después de la firma del testamento del Casto cuyo original se conserva en el archivo), se anotó en los libros de Kalenda del Cabildo.

antesigno. Tuve la fortuna de descubrirlo ha poco tiempo, y tengo ahora la alegría de presentároslo en la proyección... Y vimos la firma del famosísimo gran arquitecto, firma que aquí reproducimos, juntamente con la del notario *Justus*.



Pues bien, a este Oviedo que tan someramente acabamos de describir, llegó en el año 1075, en el mes de marzo, el Rey D. Alfonso VI, Rey de León, de Galicia, de Castilla, de las Asturias, acompañado de su nobilísima hermana D.^a Urraca y de un brillantísimo cortejo de condes, nobles, infanzones que formaban su escolta real. Venían de Castilla, al parecer con un objeto. Conocer y ver el Arca de las Santas Reliquias que se custodiaba en la Catedral Ovetense que era objeto de tanta veneración por parte de la Cristiandad y de la que se contaban cosas maravillosas.

Más, estando ya aquí, se plantearon algunas graves y trascendentales cuestiones que había que resolver porque afectaban, una nada menos que al mismo Rey y la otra al Prelado e iglesia ovetense.

Vinieron por la calzada que de León conducía a Oviedo a través del Pajares para entrar en esta capital por la puerta del arco antiguo de Cimadevilla y seguir hasta fincar o aposentar en el Palacio Real de Alfonso III probablemente algunos, diseminándose los demás por los palacios de los nobles del Oviedo de entonces, según las necesidades y conveniencias...

El día 14 del mismo mes sucedió algo extraordinario que paso a contaros. Pero cedo con gusto la palabra a un testigo ocular que nos lo refiere así:

«En el año de la Encarnación de N. S. J. de 1075 ocupando el solio real Alfonso, hijo de Fernando el Magno, Rey en otro tiempo, estando celebrando dicho Emperador, solemnemente, la Cuaresma en la ciudad Episcopal Ovetense con su nobilísima hermana Urraca, con el Obispo de Palencia Bernardo, Simeón Obispo de Oca y Arias que en dicha iglesia ovetense tiene el Obispado, recibióse un nuevo y gran don de la divina misericordia, por mano del mismo Rey. Porque el tesoro que desde muy antiguo estaba oculto e ignorado en la misma Iglesia, quiso Cristo manifestarlo, para mayor alabanza y gloria suya, a su fidelísimo Príncipe... y permaneció oculto hasta los tiempos en que Poncio, varón de raras virtudes, fué nombrado Obispo de Oviedo. El cual habiendo oído a muchos fieles, que en aquella Arca se encerraban cosas preciosas, quiso certificarse de ello y habiendo intentado con varios Abades y Clérigos levantar la tapa del arca, tal resplandor de luz salió

de ella, que los ojos no pudieron ver lo que dentro se encerraba. Y así resolvieron dejarla intacta. Vino ahora el serenísimo Alfonso Rey, siervo de Dios, en cuyo tiempo el Rey de la paz y de todos los siglos, Dios, manifestó, a la vista de todos, lo que hasta ahora estuvo oculto. El Emperador, con el auxilio divino, ayudado de los Obispos, Abades, nobles de su corte y el pueblo todo, rogó que se hiciera un ayuno mas riguroso que el ordinario de Cuaresma y se ocuparan todos en oraciones y sacrificios durante tres días encargando, lo mismo a los *clérigos toledanos allí presentes* que a los que *practicaban el rito romano*, (1) pidieron al Señor se dignara manifestar lo que encerraba el Arca. Mediada la Cuaresma, viernes 14 de marzo, a la hora de Tertia, después de celebrado el Santo Sacrificio por los Obispos y clérigos, fueron todos en procesión cantando salmos al lugar donde el Arca se encontraba entre nubes de incienso aromático de los turíbulos. Movida la tapa hallaron un preciosísimo tesoro a saber...» y se enumeran las reliquias que se encontraron. (2)

De modo que según esto el Rey Alfonso, VI de su nombre, acompañado de Obispos, Abades, nobles, monjes, clero y pueblo, en el mes de marzo del año 1075, hallábase en Oviedo, donde después de una edificantísima preparación religiosa de penitencias, tuvo el gran consuelo de abrir el Arca de las Santas Reliquias y contemplar atónito lo que allí encontró. Bien sabéis que como recuerdo de esta visita, el

(1) Es este un dato muy curioso porque confirma las grandes luchas sostenidas para abolir nuestro rito llamado mozárabe, abolición de la que era partidario el mismo Rey.

(2) Es una traducción libre del documento, y sólo fragmentaria por la mucha extensión del mismo.

Rey recubrió de chapa de plata dorada, con magníficos relieves, dicha Arca, sobre la que se colocó una inscripción que aun se conserva, aunque deteriorada, en la que se enumera la mayor parte de esas Reliquias. Concluye el documento con la donación del coto de Langreo a favor de la Iglesia, donación que le costó algunos sinsabores al monarca, como luego veremos.

Pues bien, entre los nobles que acompañan al Rey figura Rodrigo Díaz, que asiste a la solemnidad y firma el acta.

El 14 de aquel marzo se verificó, como hemos visto, la solemne apertura del Arca de las Reliquias. El 25 del mismo mes y año, nos refiere otro documento la magna asamblea celebrada en el monasterio de San Pelayo en presencia del Rey, de doña Urraca, muchos nobles, *multorum nobilium*, y hombres buenos, obispos, clérigos, monjes y laicos con motivo de una querrela presentada por el Obispo de Oviedo don Arias, contra Vela Ovequiz y su hermano Vermudo, Condes, acerca de la propiedad del monasterio de San Salvador de Tol y de sus heredades, fundado entre el río Purcia y el Ove que los Condes afirmaban ser suyo, como heredado de su abuela Elvira Pinioliz, en tanto que el Obispo defendía ser de la iglesia de Oviedo, por donación de doña Gontrodo Gundemariz como heredera de la Condesa doña Mummadonia y de Fernando su hijo que habían sido sus anteriores propietarios. Yo quisiera, decía el conferenciante, leeros aquí íntegro el curiosísimo documento latino convenientemente traducido mas comprenderéis que es imposible para no alargar tanto esta charla. (1) Pero sí os diré, con el mismo documento, que el Rey al oír tan difi-

(1) Vid. apéndice.

cil pleito (en el Libro gótico se le llama *Inventarium sive Agnitio de Taule misericordia motus*, llevado de su buen corazón, eligió Jueces especiales para el caso, a saber: Bernaldo, Obispo de Palencia; alguacil don Sisnando de Coimbra, Rodrigo Díaz el castellano y al gramático Tuxmaro.

Era pues el Cid uno de los singulares Jueces nombrado por el Rey para dirimir el espinoso asunto. Muy joven entonces pues habiendo nacido hacia el año 1043, según afirma el Sr. Menéndez Pidal, tendría el día de la fecha, alrededor de 32 años. Todo indica el gran concepto y la alta estimación en que se tenía al famoso guerrero.

Os diré que la sentencia dada por los Jueces, después que examinaron detenidamente las escrituras de los Condes (que declararon no ser auténticas) y después de pedir que dos Sacerdotes jurasen por Dios si creían ser auténticas las presentadas por el Prelado, la sentencia fué a favor de la propiedad de la Iglesia. Los Condes se aquietaron y firmaron la concordia.

Todo esto sucedió aquel día en el monasterio de benedictinas de S. Pelayo. Firman el acta además del Rey, su hermana D.^a Urraca, varios Condes, alguacil Sisnando, Rodrigo Gunselviz, Rodrigo Ordóñez, Fernando Flaginiz, *Armiger Regis*, Diego Ordóñez, Annaya Petriz, Pelayo Díez, etc., etc. y Roderico Díaz, castellanus, el Castellano.

Pues bien, Señores, nosotros decimos que este Rodrigo Díaz, con el sobrenombre de *el castellano*, que firma este documento es el mismo Rodrigo Díaz, que firma los otros dos importantísimos documentos, que tenemos en nuestro archivo, y que este Rodrigo Díaz es el Cid Campeador. ¡El Cid Campeador! Ya sé que hay quien afirma que no lo es, que no consta con toda exactitud que haya venido

a Asturias el héroe de Castilla. También sabéis vosotros que hubo historiadores que negaron algún tiempo hasta la misma existencia del Campeador. Yo comprendo que esta nuestra historia es una historia de carácter local, o regional, que no ha trascendido por ahora, que sepamos, a la historia general de España. Nada ciertamente en ésta se dice de la visita a Oviedo de nuestro personaje. Pero tampoco trascendieron a la historia las diversas venidas del Rey Alfonso VI, ni la de Alfonso el Onceno, con haber sido ambas importantísimas y fructuosísimas para nuestra crónica eclesiástica de Oviedo, y tener ambas riguroso valor histórico. (1) Lo mismo acontece con la venida del Cid.

Porque decidme ¿cuál otro puede ser el Rodrigo Díaz de estos nuestros documentos? ¿Cuál el alto personaje de ese nombre y apellido que acompaña al Rey Alfonso VI; que estampa su firma confirmando los autos siempre entre los primeros condes y nobles que autorizan tales documentos? ¿y siempre en el mismo destacado lugar? Porque en el primer documento del que hablamos, en el de las Reliquias se encuentra su nombre de la manera siguiente: primero los Reyes; después los Prelados; después los condes que son Nuño, Pedro Peláiz y Pelayo Peláiz; luego Fernando *Armiger Regis*; alguacil Sisnando coimbriense, conde Vela Ovequiz y a continuación Rodrigo Díaz. Siguen luego otros cuantos nobles, después los Abades, más tarde algún Primicerio de la Catedral y por último tres testigos y el notario.

(1) Sería muy de desear que se hiciera una historia de las relaciones particulares de los Reyes de España, (comenzando por los de Asturias) con este Principado. Aportaríanse, de seguro, datos curiosos a la Historia General de España.

Una cosa se advierte aquí. Y es que en esta ocasión no subscribe con el título de *castellanus*, el Castellano. Y era natural. Porque en aquella solemnidad religiosa él, el Cid, era un espectador nada más. Por muy distinguido que fuese, en aquella ocasión sólo actuaba de fiel cristiano. Y así sencillamente firma *Rodericus Didaz*.

Pero en los otros dos litigios, en aquellos trascendentales pleitos en los que interviene en el uno como Juez, y en el otro como defensor de los derechos del Rey, firma *Rodericus Didaz, Castellanus*, para que no haya dudas ni confusiones con ningún otro que pudiera llevar el mismo nombre y apellidos.

Y en estos dos escritos aparece su nombre siempre en el mismo lugar, donde dignamente tenía que figurar caballero de tan altas prendas, como era el Cid Campeador. En el pleito de Tol, del que luego hablaremos, firman todos de la manera siguiente: primero los dos hermanos Condes que promueven el litigio; en seguida los Reyes D. Alfonso y D.^a Urraca; después, Pedro Peláez y Pelayo Peláez, Condes, como en el documento anterior, a continuación el alguacil Sisnando y detrás *Roderico Diaz el Castellano*. Esto es antes que el *Armiger Regis* y antes que el ecónomo o mayordomo del Rey y antes que los restantes nobles que allí se encuentran. Y en el litigio de Langreo que se ventilaba entre el Rey y los Infanzones, aparecen las firmas así: primero los Infanzones promovedores de la lid, cuyos nombres se transcriben; después el Rey Alfonso; a continuación los dos Condes ya repetidos anteriormente, y enseguida el alguacil Sisnando de Coimbra y luego el Cid, es decir todo en el mismo orden que en el documen-

to anterior, o sea delante del *Armiger Regis*, del Mayordomo del Rey y de los demás nobles conocidos.

Y repito ¿quién es ese noble personaje misterioso que se llama Rodrigo Díaz, el Castellano, en los tiempos de Alfonso VI el hermano de Sancho el de Zamora; y el de la jura de Santa Gadea, noble tan encumbrado siempre y tan considerado entre todos los palatinos? Que firma siempre a continuación nada menos que del mismo alguacil, o gobernador del cuartei general del Rey, el famoso Sisnando de Coimbra? No hay otro, Señores, más que el Cid, el mismo a quien, como recordaréis, se le llama también Rodrigo Díaz el Castellano y no el Cid, nada menos que en la *Crónica rimada del Cid*, escrita hacia el 1133, según afirman los críticos...

Por estas razones nosotros decimos y creemos que don Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, estuvo aquí en nuestra Ciudad. No al frente de sus mesnadas desbaratando enemigos al fiero empuje de su lanza invicta, sino sentado en un tribunal de justicia, en nuestro monasterio de benedictino de S. Pelayo, vistiendo, como si dijéramos, la honrosa toga de la magistratura de justicia, con la ley en las manos, administrándola recta, justa e imparcialmente. Esto es lo que afirmamos y sentimos y en tanto no se opongan a estas nuestras razones o consideraciones, otras de valor definitivo, nosotros seguiremos abrazados a nuestra honrada creencia....

Es de creer que una vez concluída la reunión volverían todos acompañando al Rey, al Palacio de Alfonso III (no al de Alfonso II), que estaba casi enfrente del dicho monasterio, como puede deducirse de la donación hecha por el mismo Alfonso VI, en el 1096 ya conocida.

Nada nos dice el documento en cuestión de cómo recibieron las monjas benedictinas la brillante comitiva, nada del adorno de sus salas y galerías, ni de la rica indumentaria de los condes y del Cid y demás caballeros, etc., que formaban el real cortejo. De fiestas más o menos parecidas hay descripciones en el Romancero que quizás no puedan dar una idea bastante exacta de lo hecho en San Pelayo que era casa de monjas de sangre real, y de noble estirpe. Váis a permitirme que os regale los oídos unos minutos con la música rimada de alguna de sus estrofas.

.....

Pensaron adobar essora el palacio
 por el suelo é suso tan bien encortinado
 tanta pórpola e tanto xamed é tanto pañopreciado.
 ¡Sabor abriedes de seer é de cenar en el palacio!

.....

Y describiéndonos la indumentaria del Cid dice, el mismo Romancero:

.....

No s detiene por nada el que en buen hora nasció,
 calças de buen paño en sus camas metió,
 sobrellas unos zapatos q a grant huebra son.
 Vistió camisa de rançal tan blanca commo el sol,
 con oro é con plata todas las presas son
 al puño bien están ca él se lo mandó,
 sobrella un brial primo de ciclaton,
 obrado es en oro parecen por o son.
 Sobresto una piel vermeja, las bandas de oro son
 siempre la viste mio Cid Campeador.

Una cofia sobre los pelos de un escarin de pro
con oro es obrada, fecha por razón,
que no le coltassen los pelos al buen Cid Campeador.
La barba avía luenga é prísola con el cordón.
De suso cubrió un manto que es de grant valor
en ello abrien que veer quantos que i son.

.....

En un latino poema pequeño, escrito también por aquellos tiempos, que es un poemita lleno de encendido entusiasmo hacia la persona y las glorias del Cid, también nos le pintaron preparándose para una salida. Está escrito, como os digo en estrofas latinas, de un latín ciertamente nada vulgar, pero ante la imposibilidad de leérslo aquí y queriendo yo que al menos le conocieráis en parte, me permití romancear algunas de aquellas estrofas que más a cuento vinieran para nuestro asunto. Helas aquí:

Vistióse el Cid la loriga
ino se viera otra mejor!
La damasquinada espada
colgóla del ceñidor.

Tomó una lanza de fresno
que aunque de escaso valor
de duro fierro es la punta
y más fuerte el corazón.

Al brazo izquierdo el escudo
que con oro se embutió
y en el medio del escudo
pintado un fiero dragón.

Con el yelmo que un orfebre
de oro y plata enriqueció
el buen Cid ¡Dios le bendiga!
la cabeza protegió.

Montó enseguida el caballo
asiéndole del bridón.
¡Dios! qué caballo cabalga
el que en buen hora nació.

Más veloz es que los vientos
más que el ciervo saltador;
ni por mil dineros de oro
le trocara su señor.

Así sale a la pelea
con armas y con trotón,
D. Rodrigo de Vivar
con la bendición de Dios.

Nunca en la troyana guerra
París o Héctor fué mejor
que lo fuera en aquel trance
el buen Cid Campeador.

Además de este documento del que acabamos de hablar, tenemos también otro interesantísimo y también curiosísimo. Se le llama en el Libro Gótico *Agnitio vel Placitum de Lagneio*, es decir, la concordia de Langreo. Ello fué (os lo referiré lo más sucintamente que me sea dado) ello fué, digo, que el día 26 del mismo mes y año, se presentó otra querrela de parte de los Infanzones y herederos de Lagneio (Langreo) en la villa de Sauto de Arborebona (Soto) contra el mismo Rey Alfonso VI, que, como sabemos, había hecho

donación de todos sus derechos y propiedades de dicho valle a S. Salvador de Oviedo, movido a ello por agradecimiento al Señor que le había honrado con la apertura del Arca Santa e Invención de las reliquias de la S. I. Catedral.

Los infanzones decían que todas las heredades y villas que poseían en Langreo, habían sido ya de sus antepasados, que las habían disfrutado sin tributo real, ni fiscal, y que por eso ellos debían disfrutarlas del mismo modo. El Rey respondía que todas las villas que había en el valle de Langreo con sus familias respectivas, por todos sus términos, habían sido de sus antepasados; primero del Conde D. Sancho y a la muerte de éste que las poseyera el Rey Alfonso; y a la muerte de éste, su hijo Veremundo Rey, abuelo suyo; y a la muerte de éste, su padre Fernando; y a la muerte de D. Fernando, D. Sancho hermano de Alfonso, las había poseído íntegras. Muerto éste, habían pasado a Alfonso tal y como aquel las había recibido, el cual las había transmitido íntegras a la iglesia ovetense *perenni jure*. En vista del sesgo que parecía tomar el negocio el Rey propuso dirimir la cuestión por las armas, en combate singular, según la costumbre de los tiempos. El por su parte, nombraría un caballero armado, que partiría el campo con otro nombrado por los infanzones. Alarmados, al parecer, todos los presentes con aquella propuesta real, dice el documento, que la infanta D.^a Urraca, hermana del Rey, y los Condes Munio Gundisalviz y Pedro Peláez, juntamente con toda la escolta real á ruego de los Infanzones y de los herederos de Langreo, suplicaron al Monarca que el tal litigio no se dirimiera en combate singular, ni por el *Liber iudiciorum*, por el cual el Rey quería resolverle, sino por vía de pesquisas. Entonces D. Alfonso, movido a misericordia, aceptó la

propuesta y nombró por su parte al Conde Munio González; los Infanzones designaron por la suya, a Juan Ordóñez. Los pesquisidores hallaron que era falso todo cuanto aseveraban los Infanzones, pues nunca habían poseído las tierras *jure hereditario*, sino que las habían tenido sólo en usufructo del Merino del Rey, hasta el punto de que cuando no pagaban las cargas impuestas, se les obligaba a abandonar las fincas y a salir del valle. Los Infanzones se aquietaron y suscribieron la concordia. Firman todos los Infanzones. Lo confirman entre otros nobles y condes, Sisnando Conimbriense, Rodrigo Díaz *el Castellano*, Pedro Maurrelliz, ecónomo del Rey, Fernando Flaniz, *Armiger regis*, etc., etc. los conocidos de otros escritos aunque por el orden de dignidad que hemos dicho más arriba. (1)

Quizás, señores, la presencia allí del bravo batallador D. Rodrigo Díaz de Vivar, y el temor, bien fundado por cierto, de que él fuera el caballero elegido por el Rey con quien tuviera que medir sus armas uno de los infanzones de Langreo, hizo que se buscara con afán la solución pacífica al asunto. Pero el Cid no había venido a Asturias en son de guerrero, sino de jurista, como hemos visto. No tenemos noticia de otras intervenciones suyas en pleitos asturianos. En Castilla se distinguió por su valor

(1) A fines del siglo XIV el gran Obispo D. Gutierre de Toledo, uno de los más insignes del Episcopologio ovetense, con haber habido tantos, decide lo siguiente: «establecemos que perpetuamente, por siempre jamás, en el día de la invención de las Reliquias que son 13 días de Marzo, sea fiesta doble de seis capas, con procesión de capas é decirse las vísperas, é á otro día la Misa en la Capilla de Sta. María Magdalena que es ante la capilla de las Reliquias y se digan las horas é oficio de la Misa de *Plurimorum Martyrum*. fasta que el Obispo faga ordenar su estoria propia é que repartan de la renta de Langreo que dió el Rey D. Alfonso Emperador que fue quien falló las Reliquias, 200 moravedises».

indomable. En Asturias por su prudencia, su justicia, su ecuanimidad. Y esto a pesar de sus años mozos. Era, como hemos dicho, de alrededor de 32 años, recién casado con D.^a Ximena, (1) asturiana—en Julio del 1074—de estirpe real, pues era hija del Conde D. Diego Rodríguez y de Doña Cristina, nieta de Alfonso V y hermana de Fernando y de Rodrigo, Condes más tarde también de Oviedo.

Matrimonio, al decir de D. Ramón M. Pidal, preparado por el mismo Rey Alfonso, y que tendía a reconciliar a Castilla con León, distanciados por cuestiones de orden político, reconciliación que se afianzaba viniendo el Cid a Asturias acompañando al Monarca.

Salieron de Oviedo tan altos personajes camino de Castilla el día, 5 de Abril. Fueron, pues, pocos los que aquí se detuvieron. Veinte días poco más o menos. El Cid no volvió. (2) Tenía que realizar la altísima misión que la Providencia le deparara en nuestra patria llenándola toda, a lo largo de su vida, con el estruendo y la fama de sus hechos hazañosos, y de sus excelsas virtudes. Pero no fué sólo, vuelvo a repetiros, hombre de armas, guerrero invencible, fiero en los combates, esforzado, animoso y capaz de los más grandes heroísmos, no. Fué también hombre de derecho como hemos visto, y hombre de letras, y varon piadosísimo, bueno, justo, compasivo, conocedor profundo de

(1) Se conserva la escritura de arras hallada en Burgos por Ramírez de Arellano. La inserta íntegra el Sr. D. Ramón M. Pidal en su importante obra «La España del Cid.»

(2) Dícese en las mocedades del Cid que una vez vino en peregrinación a visitar las Santas Reliquias. No es tal viaje cosa imposible, claro está, pero nosotros estimamos que más que un dato histórico debe recibirse esa noticia como un recurso poético.

sus deberes y de sus derechos. Basta leer con un poco de detención el Poema del mío Cid o el Romancero. En todos los diversos y peligrosos trances de su vida accidentada, siempre se le ve prudente, sereno, igual a sí mismo, leal a sus propias convicciones. Nunca es fuerte con los débiles y débil con los fuertes, achaque este tan frecuente en todos los tiempos, que es condición de gente ruin y villana, sino al contrario. Ya sé que no todo lo que en aquellos libros se nos narra, tiene certidumbre histórica; ya sé que hay mucho de leyenda; que una cosa es el Cid legendario, y otra el Cid de la historia. Pero a través de la leyenda lo mismo que a través de la historia vislumbran los corazones sanos la verdad que está soterrada en aquéllas como en los famosos cofres de arena que el Cid entregó un día a dos judíos, en prenda de que era oro lo que en ellos se contenía, y

aunque cuiden que es arena
lo que en los cofres está
«quedó soterrado en ellos
el oro de mi verdad»

y la verdad es que el Cid fué un modelo de caballero español y cristiano. Sí; cristiano. Y en esta línea a mi me parece que es tan acreedor a nuestra admiración como en aquella otra. Cuando en 1380 los abades y abadesas benedictinos de Castilla y de León se querellan ante D. Juan I contra los abusos de los caballeros y señores, dicen haber sido fundados sus monasterios, unos por Reyes, otros por Condes, otros por el Cid. También recordaréis que Felipe II inada menos que Felipe III, intentó su canonización y que se hicieron las primeras diligencias del proceso. ¡Lásti-

ma no encontrarlas algún día en alguno de los archivos nacionales! Por ellas sabríamos, a buen seguro, cosas que hoy ignoramos en absoluto respecto a la altura moral y virtudes cristianas del egregio D. Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador. En fin señores, aquella inscripción, aquel dístico latino colocado sobre su túmulo que dice: «*Belliger invictus, famosus Marte triumphis-clauditur hoc tumulo, magnus Didaci Rodericus*», debiera completarse diciendo que no sólo fué grande Rodrigo Díaz y luchador famoso é invicto bajo el signo de Marte, sino que también fué todo eso, grande, invicto, famoso, bajo la serena y plácida mirada, *placido lumine*, de la diosa Minerva....

Dije antes que el Cid no había vuelto a Oviedo. Y quiero rectificarme. Hay una leyenda local, encantadora, recogida por uno de nuestros cronistas del siglo XVI que nos habla de la aparición del Cid en Oviedo, en la Catedral, acompañando una noche al Conde Fernán González. Y para no alterar su sencillez ni empobrecerla con mi palabra torpe voy a leerlosla escrita de puño y letra del mismo cronista Tirso de Avilés que es quien la recoge. Leyenda que no sé que haya sido publicada nunca en nuestras historias. Dice así:

«CASO NOTABLE

Una noche antes de la batalla de las Nabas de Tolosa, se cuenta que llegaron a las puertas de la Iglesia de S. Salvador de Oviedo dos caballeros con grande acompañamiento y aparato y dado grandes golpes á las dichas puertas digeron a los sacristanes que á los golpes se levantaron que les abrieran porque querían entrar en la iglesia, hacer oración y visitar las Stas. Reliquias, y como los sacristanes

rehusaron por ser de noche les digeron los dichos caballeros que ynviaren decir al Rey D. Alonso que el Conde Fernan González y el Ciz Ruy Díaz otro día le ivan ayudar á la batalla contra los mōros y parece que así fué que otro día benció el dicho Rey D. Alonso, que fué llamado el IX.º, la dicha batalla de las Nabas, y si esto fué así es de creer que milagrosamente se debieron de hallar en la dicha batalla por lo qual fué bencedor el dicho Rey D. Alonso.

El qual dicho caso notable, yo Tirso de Avilés, canónigo de Oviedo doi fee lo oy referir a un Perlado de los Doctos y graves de España el qual ansimismo dijo lo avía oido decir al doctor Hielmo Arzobispo de S. Tiago por cosa milagrosa.»

TIRSO DE AVILES

Notario appco.

Verdad ó leyenda, esto que acabáis de oir, no me negaréis que ello es un símbolo, un exponente de la fama y renombre, que llenan ya las ámbitos de la patria española, de ambos egregios caballeros que supieron rendir siempre en sus corazones culto a dos grandes amores, que deben ser también los nuestros, a saber el amor de la Religión y el amor de la Patria, el de la Religión católica, apostólica y romana, y el de la Patria española una, grande y libre.

L. D.

(El texto de esta conferencia ha sido revisado y corregido por el autor.)

Inventarium sive Agnitio de Tavle ⁽¹⁾

Era I.^oC.^oXIII.^a orta fuit intentio inter ouetensem episcopum dominum Arianum et dominum uela ouequiz, et fratrem ejus ueremoudum ouequiz commitem in oueto in presencia regis domini adefonsi, filii fredenandi regi, et Sancie reginæ et in presentia domine Urracæ. sororis ejusdem regis et multorum nobilium et bonorum hominum, episcoporum, clericorum, monachorum, laicorum, pro monasterio sancti saluatoris de taule. quod est fundatum inter duo flumina purzia et oue, cum omnibus bonis suis, villis, hereditatibus. siue et familiis, dicente supradicto episcopo quod erat ipsum monasterium de ecclesia sancti saluatoris ouetensis sedis, per kartulam testamenti. quam fecit domina gunterode gundemariz. et per illam aliam kartulam donationis quam fecerunt ipsi domine gunterode. nouerca sua commitissa domina mumadonna. et filius ejus fredenandus gundemariz. sicut scriptum est in illa donatione. ut habuisset prefatum monasterium cunctis diebus uitæ sue absque alio herede et post dicessum suum reliquisset illud ouetensi ecclesie et cultoribus ejus pro anima sua et pro animabus supradictorum qui ipsum monasterium concesserunt ei tali pactione. ypsum uero prefatum monasterium fundauerunt comes gundemarus pinioliz et uxor ejus commitissa domina mumadonna. in indiuisa hereditate. et post mortem supradicti commitis. remansit illud monasterium ad suprafatam commitisam. et ad filium ejus. et ipsi concesserunt eum supradictæ gunterode gundemariz. sicut superius scriptum est.

Et contrario dicebant comes uela ouequiz. et frater ejus ueremodus oue-

(1) Es copia fiel de la del Libro Gótico o de los Testamentos de nuestra Catedral Basílica, fols. 85 y 86. De esta manera hemos conseguido corregir algunos errores y equivocaciones que se encuentran en otras trascripciones v. g. la del P. Risco. A continuación hemos puesto una traducción en castellano lo más exacta posible.

quiz. quod deberent habere rationem in prefato monasterio de taule. post partem auizæ suæ domine geloire pinioliz.

Episcopus autem dicebat: *Domina* gunterodo tenuit prefatum monasterium de taule XXXIII. annis et amplius sine ulla querimonia. et absque ulla interruptione. jure quieto. coram progenie uestra et numquam aliquis ex illis querimoniam pro eo fecit. neque iurificauit in eo aliquid.

Rex uero dum talia audiuit de utrisque partibus. misericordia motus. elegit iudices pernominatos qui has assertiones iudicassent. uidelicet bernaldum palentinæ sedis episcopum et aluazilem dominum sisnandum colimbriensem. et RODERICUM DIDAZ CASTELLANUM. et gramaticum dominum tuxmarum. Mox in presentia regis et magnatorum palatii in quadragesimali tempore. in Ouetu. in monasterio sancti pelagii V.º feria VII. kalendarum aprilium. iudicauerunt predicti iudices. ut assertores prenominatos uidelicet. gartia citiz ex parte ouetensis episcopi et ex parte comes uela ouequiz. et ueremodus ouequiz. citi ansemondiz. presentarent sibi testamenta ex utrisque partibus. et illis uisis. darent iudicium. Comes igitur uela ouequiz. et frater ejus ueremodus ouequiz. presentauerunt suas scripturas. ante electos iudices. et ipsi iudicauerunt eas non esse autenticas.

Episcopus deinde dominus arianus presentauit testamentum quod fecerat gunterodo gundemariz ouetensi æcclesie et presentauit donationem quam fecerunt ipsi gonterode gundemariz. comitisa domina munmadonna et fredenandus gundemariz.

Illis uisis. iudicauerunt predicti iudices sicut scriptum est in libro Iudico. (1) in titulo (2) per leges goticas ubi dicit ut si aliquis de filiis hominum peruenerit ad etatem XX. annorum. et habuerit juniores fratres. sua tuitione defendat res eorum. et nec ab ipsis neque ab aliis permittat destrui. nec aliquid sua negligentia inde deperiri. Quod si forte ipse eas consumpserit. aut uendiderit. uel donauerit. aut per negligentiam suam perire permiserit. postquam juniores sui fratres creuerint. ea quæ per negligentiam ipsius majoris perierant. de suis facultatibus restituat illis.

(1) Liber Iudiciorum o Fuero Juzgo.

(2) En blanco en el Libro Gótico. El texto corresponde al Liber iudiciorum libro IV, título III, ley III: «...et aliquis de filiis iam ad perfectam, id est, usque ad viginti annorum peruenerit ætatem, ipse iuniones fratres sua tuitione defendat, et res eorum nec ab ipsis, nec ab aliis permittat destrui, nec aliqua negligentia deperire. quod si eas ipse forte consumpserit, aut uendiderit, uel donauerit, aut per negligentiam sam perire permiserit; quum fratres adoleuerint, ea quæ per negligentiam ipsius perierint, de sua illis portione restituat...»

Item de eadem re. Qui uero bona tenuerit suorum fratrum uel heredum et inde aliquid alicui æcclesiæ concesserit. firma permaneat ipsa concessio quamuis sit. indiuisum. Quando autem diuiderint inter se illud quod indiuisum est. restituat illis ex proprio. quantum æcclesiæ concessit. æcclesiæ quippe quidquid per concessionem possedit XXX.³ annis. integris possideat in perpetuum.

Et iterum. Omnes causæ bonæ uel malæ. aut etiam crimina quæ infra XXX.³ annos infinite seu exactæ non fuerint. nullo modo repetantur. neque audiantur. neque iudicentur. Si quis autem transactis jam XXX.³ annis. causam olim indiscussam mouere temptauerit. iste numerus annorum ei resistat et. libram purissimi auri cui rex iusserit. coactus exsoluat. (1)

Tunc uero supradicti iudices in presentia regis. posuerunt finem iudicii. et iudicauerunt ut duo clerici ouetensis æcclesiæ jurassent cum suo testamento quod fecit gunterodo gundemariz ouetensi æcclesiæ et cum donatione quam fecerant ei comitissa domina mumadonna et fredenandus gundemariz. et peracto iuramento. predictus comes uela ouequiz. cum fratre suo ueremundo ouequiz persoluisent illas calumpnias sicut scripte sunt in prefacto testamento siue et donatione. ylico supradicti uela ouequiz et ueremudus ouequiz cum suo assertore citi asemondiz. cum se uiderunt uictos. in presentia regis et omnium nobilium ejus curie. cognouerunt se in culpam pro suprato monasterio quod querebant habere absque directo. et rogauerunt dominum arianum ouetensem episcopum quatenus ex parte ouetensis æcclesiæ non daretur illud iuramentum quod iudicauerunt electi iudices. et ut ipsi illas calumpnias quemadmodum sunt scripte in illis kartis. non persoluerent. itaque ob hanc causam. placuit illis roborare hanc scripturam tali tenore:

«Notum sit hoc omnibus hominibus presentibus et futuris. nos jam superius nominati uela ouequiz et ueremudus ouequiz confirmamus et roboramus hanc kartam uel agnitionem. ut si nos aut aliquis ex nostra progenie suprafatum monasterium in contemptionem miserimus uel misserint. aut aliquid inde inquietare uoluerimus uel uoluerint seu hanc scripturam infringere temptauerint quisquis illè fuerit qui talia comiserit. iram omnipotentis dei incurrat et à liminibus sanctæ dei æcclesiæ alienus existat. et cum iuda domini proditore æterna supplicia sustineat. et quantum in calumpniam miserit in duplo cum decem aureis talen-

(1) Lib. X, título II, ley III.³: «Omnes causæ, sen bonæ sine malæ, aut etiam criminales, quæ infra XXX. annos definite non fuerint, [uel mancipia quæ iu contentione posita fuerant ant sunt, ab alio tamen possessa] si defimta atque exacta non fuerint, nullo modo repetantur. Si quis autem post hunc triginta annorum numerum causam mouere tentauerit, iste numerus ei resistat, et libram auri cui rex iusserit, coactus exsoluat.»

tis ouetensi æclæsie et cultoribus ejus reddat et regi regnum Legionis regenti aliud tantum per soluat. et hæc scriptura annuntionis firma stabilisque permaneat in jure ouetensis æclæsie æuo perhenni.

Ego comes uela ouequiz, confirmo.

Ego ueremudus ouequiz, confirmo.

EGO ADEFONSUS SERENISSIMUS

REX. qui hanc annuntionem uel tex-

tum scripturæ scribere jussi. et pro-

priis manibus firmaui. et testes qui

presentes erant firmare rogau.

Urraca prolis fredinandi regis et san-

cie reginæ. cf.

Petro pelagiz. comes. cf.

Comes munnio gunsalviz. cf.

Pelagio pelagiz. cf.

Aluazile dmno. sesnando culumbri-

ense. cf.

RUDERICO DIDAZ, CASTELLANUS. d.

Petro maurelliz. tinfadum regis. cf.

Ruderico gunsaluiz. cf.

Ruderico ordoniz. cf.

Fredenando flaginiz. armiger regis. cf.

Garsea comiz. cf.

Didacu ordoniz. cf.

Petro obequiz. cf.

Johanne ordoniz. cf.

Annaya petriz. cf.

Petro garseaz. cf.

Pelagio didaz. cf.

Aluito. Ecta. Petro. cf.

Johannes baldemiriz qui notuit. cf.

En la Era 1113 planteóse un pleito entre el Obispo de Oviedo D. Arias y el Conde Don Vela Ovequiz y su hermano Veremudo Ovequiz, en Oviedo, en presencia del Rey Don Alfonso, hijo del Rey Fernando y de la Reina Sancha, y en presencia de Doña Urraca, hermana de aquel Rey, y de muchos nobles y hombres buenos, obispos, clérigos, monjes, legos, con motivo del monasterio de S. Salvador de Taule, (que se halla fundado entre dos rios, el Purcia y el Ove), y de todos sus bienes, villas, heredades y familias. Afirmaba el sobredicho Obispo que el tal monasterio era de la iglesia de S. Salvador del Obispado de Oviedo, en virtud del testamento que otorgó Doña Gunterodo Gundemariz y en virtud también de una carta de donación que le hicieron a la misma Doña Gunterodo, su madrastra la Condesa Doña Mumadonna y su hijo Don Fernando Gundemariz, a saber (como está escrito en la misma donación) que poseyera dicho monasterio, durante todos los días de su vida sin ningún otro poseedor, y a su muerte le dejase a la Iglesia de Oviedo y a sus ministros, en sufragio del alma de dicha Gunterodo y de las almas de los sobredichos que habían hecho tal concesión con esas condiciones; decía también el Obispo que el dicho monasterio había sido fundado por el conde Gundemaro Pinioliz y su esposa la condesa Doña Mumadonna *indivisa hereditate*, y que después de la muerte de dicho Conde pasara la propiedad del monasterio a la condesa dicha y a su hijo y estos le concedieron a la mencionada Gunterodo Gundemariz como arriba queda dicho.

Por el contrario, decían el conde Vela Ovequiz y su hermano Veremudo Ovequiz, que ellos debían tener ración en el dicho Monasterio de Taule por parte de su abuela Doña Elvira Pinioliz.

El Obispo afirmaba: Doña Gunterodo poseyó el monasterio de Taule treinta y cuatro años y algo más sin ninguna protesta y sin interrupción alguna, *jure quieto*, a la vista de vuestra progenie y jamás ninguno de ellos se quejó ni promovió acción jurídica alguna.

El Rey, después de oír ambas partes, movido a misericordia, eligió y nombró los jueces siguientes, que sentenciasen y juzgasen estas aseveraciones; a saber

Bernardo Obispo de la Sede palentina; *aluazil* Don Sisnando Coimbricense (1), *Rodrigo Díaz, el Castellano*, y al gramático Don Tuxmaro. Enseguida en presencia: del Rey y de los grandes o magnates del palacio, en la cuaresma de aquel año, en Oviedo, en el monasterio de S. Pelayo, en la feria sexta, día VII de las Kalandas de Abril, los jueces antes nombrados, decretaron que los asertores que ya estaban nombrados, a saber, García Citiz, por parte del Obispo de Oviedo, y Citi Ansemondiz, por parte del Conde Vela Ovequiz y de su hermano Veremudo Ovequiz, les presentasen los testamentos de una y otra parte y, una vez vistos, darían juicio.

Entonces el conde Vela Ovequiz y su hermano Veremudo Ovequiz presentaron sus escrituras ante los Jueces. Estos declararon que tales escrituras no eran auténticas.

Enseguida el Obispo presentó también el testamento que había hecho Gunterodo Gundemariz a la iglesia de Oviedo y al mismo tiempo la carta de donación que a la misma Gunterodo Gundemariz habían hecho Doña Mumadonna y Fernando Gundemariz. Vistos estos documentos por los Jueces, juzgaron a tenor de lo que está escrito en el Liber Judiciorum (2) en el título *per Leges Góticas*, donde se dice: «si alguno llegare a la edad de veinte años y tuviera bajo su tutela hermanos menores, defienda los bienes de ellos y no permita que sean destruidos ni por ellos ni por otros y tampoco que por negligencia suya se pierda nada. Y si por ventura él los consumiera, o los vendiese, o los donase, o por su negligencia permitiera que pereciesen, después que sus hermanos menores lleguen a la mayor edad, este hermano mayor tiene que restituir de lo suyo, todo aquello que por su negligencia se perdió».

Item sobre lo mismo: «el que tuviere los bienes de sus hermanos o herederos, y concediere a alguna iglesia parte de esos bienes, esa cesión es firme aunque sea *in indivisum*. Mas cuando dividiesen entre sí lo que de suyo es indiviso, restitúyales de lo propio tanto cuanto concedió a la iglesia. Y la iglesia, todo aquello que poseyó durante treinta años integros, que lo posea *in perpetuum*». (3)

(1) De *Aluazil*, se derivó *alguacil*, pero esta palabra en su acepción moderna no corresponde al cargo de Don Sisnando que era uno de los principales del Gobierno del país.

(2) Fuero Juzgo, libra IV, título III, ley III.

(3) Gama Barros, «Historia da Administração publica em Portugal», tomo III, páginas 11-16, dice que este texto no figura en ninguno de los Códices del Liber Judiciorum por él consultados, por lo cual supone que se introdujeron modificaciones en este Código en la época de la Reconquista.

Es de observar, que en el mismo Libro Gótico, fol. 88, en otro pleito del año

Item: «todas las causas buenas o malas y aun delictuosas que no hayan sido movidas durante treinta años, en modo alguno se remuevan, ni se reciban, ni se juzguen. Y si alguien, pasados o transcurridos los treinta años, fuere osado mover una causa ya de antes no discutida, que ese número de años se le oponga en derecho y que sea obligado a pagar, a aquel a quien el Rey señale, una libra de oro acendrado». (1)

Visto lo cual los dichos Jueces, en presencia del Rey pusieron fin al juicio y sentenciaron que dos clérigos de la iglesia de Oviedo, jurasen con el testamento que hizo Gunterodo Gundemariz a la iglesia ovetense y con la donación que le habían hecho la condesa Mumadonna y Fernando Gundemariz, y que, una vez prestado este juramento, el conde Vela Ovequiz con su hermano Veremudo Ovequiz, pagasen las penas pecuniarias que aparecen escritas en aquel testamento y en aquella donación.

Entonces los condes Vela Ovequiz y Veremudo Ovequiz, juntamente con su asertor Citi Ansemondiz, al verse vencidos en la presencia del Rey y de todos los magnates o nobles de su curia, conocieron que eran culpables en el litigio del monasterio que pretendían poseer sin derecho y rogaron a D. Arias, Obispo de Oviedo, que por parte de la iglesia ovetense no se ejecutase el juramento que los jueces elegidos habían decretado y que les perdonasen las calumnias tal y como estaban escritas en los documentos presentados.

Así pues, por esta causa, plugo a los Condes firmar una escritura del tenor siguiente:

«Sepan todos cuantos esto vieren, presentes o futuros, que nosotros los arriba nombrados Vela Ovequiz y Veremudo Ovequiz, confirmamos y ratificamos este reconocimiento de tal manera que si nosotros o alguno de nuestra familia moviéramos o movieran contienda sobre el monasterio dicho o en cualquier modo produjésemos o produjesen sobre él alguna inquietud, o intentaran infringir esta escritura, quienquier que fuere el que tal cometiere, incurra en la ira de Dios omnipotente; sea excomulgado de la Santa Iglesia de Dios y con Judas, el que traicionó al Señor, sufra las penas eternas y cuanto en calumnias pusiere, otro tanto, duplicado, mas diez talentos de oro entregue a la iglesia ovetense y a sus ministros y al Rey que gobierne el reino de León, pague otro tanto.

Y que esta escritura de reconocimiento permanezca firme é inalterable a favor de la iglesia de Oviedo *evo perenni*.

1083 se repiten nuevamente las leyes del Libro iudiciorum, con las mismas palabras y el mismo orden, con lo cual parece confirmarse la opinión expuesta por el ilustre historiador portugués.

(1) Lib. X, título II, ley III.^a

Yo Conde Vela Ovequiz, confirmo.
 Yo Veremudo Ovequiz, confirmo.
 YO ALFONSO, SERENISIMO REY
 que ordené este reconocimiento o el
 texto de la escritura, y firmé de mi
 propia mano y rogué que firmasen los
 testigos aquí presentes.
 Urraca, prole del Rey Fernando y de
 la Reina Sancha, conf.
 Pedro Pelagiz, conde, conf.
 El conde Munio Gunsalviz, cf.
 Pelagio Pelagiz, cf.
 Alguacil D. Sisnando coimabriense, cf.

RODRIGO DIAZ, EL CASTELLANO. cf.
 Pedro Maurelliz, tinfado (1) del Rey.
 cf.
 Rodrigo Gunsalviz, cf.
 Rodrigo Ordoniz, cf.
 Fernando Flaginiz, armiger Regis, cf.
 García Gomiz, cf.
 Diego Ordoniz, cf.
 Pedro Ovequiz, cf.
 Juan Ordoniz, cf.
 Anaya Petriz, cf.
 Pedro García, cf.
 Pelayo Díaz, cf.
 Albitio, Ecta, Pedro, cf.
 Juan Valdemiriz notario. cf.

(1) Tinfado en la organización militar goda era el jefe de un escuadrón de caballería de 1000 caballos. A este mismo personaje se le llama ecónomo del Rey en el pleito de Langreo.

VELADA LITERARIA EN LA FIESTA DE
SANTO TOMAS DE AQUINO

ORIGEN DEL CONOCIMIENTO
HUMANO, SEGUN SANTO TOMAS

POR

FRANCISCO ESCOBAR GARCIA

ECXMO. SR.:

SEÑORAS, SEÑORES:

Dos valores de estimadísimo precio se conjugan en la persona de Santo Tomás de Aquino: uno es su santidad; otro, su eminente sabiduría. Dos valores que no es frecuente ver caminar juntos en la vida humana; primero, porque se ha complacido Jesús en elegir lo débil, para confundir lo fuerte: «*Comptentibilia mundi elegit Deus ut fortia quaequae confundat*», y segundo, porque la ciencia humana lleva consigo el sello de la soberbia y de la vana gloria, como lo atestigua

esta frase ingenua de Cicerón: «*trabimur omnes laudis studio, et optimus quisque gloria ducitur*»... «todos corremos ávidos del incienso humano, y el mejor trabaja por conseguir gloriosa fama». Y sin embargo, la soberbia, la vanagloria son muralla que detiene cualquier intento de santidad, porque ella, la santidad, es *primario et per se* humildad; ella es sentimiento íntimo, vivencia inefable de aquellas palabras: «*¿Qué es el hombre, Señor, para que te acuerdes de él?, o el hijo del hombre para que le tomes en consideración?*» Gráficamente expresa San Pablo el pensamiento que estamos exponiendo en aquellas tan conocidas palabras: «*La letra mata, el espíritu vivifica*».

Por eso; hallar entrecruzados los dos valores en la vida del Aquinatense, es un mérito más, que acaso no se ha hecho resaltar en su justa medida.

Del Doctor Angélico, considerado como Santo, se ha celebrado la fiesta esta mañana, por lo cual, y teniendo en cuenta el carácter eminentemente científico de esta velada, quisiera yo hablar del Angel de las Escuelas, considerándole bajo el aspecto de Sabio.

Lástima es que sea mi torpe verbo quien haya de cumplir una misión tan excelente, y en gran manera propia de personas más doctas y elocuentes que la mía. Pero la excesiva bondad del Excmo. Rector de la Universidad, atendiendo a que es mi insignificante persona quien regenta la cátedra de Filosofía, me ha conferido el honor de exponer ante Vds. una lección de Filosofía Tomista, que es lo mismo que decir de Filosofía cristiana, de Filosofía católica, la cual, por cristiana y católica, enmarca maravillosamente en los recintos venerables de esta Universidad, católica por su Rector, por su Claustro de Profesores, por su tradición; católica por su fundador, por española, católica, en fin, por su nombre de Universidad, sintiéndose orgullosa hoy esta Alma Mater y manifestando su entusiasmo en el nervioso repique de sus campanas, en el bullicio estudiantil de sus claustros, y en la solemne y majestuosa pompa de sus ceremonias litúrgicas y académicas.

Tres aspectos o caras tiene la Filosofía: la Metafísica, la Teoría del Conocimiento y la Ética. De los tres, dos están hoy en crisis. Modernamente la Metafísica es para muchos filósofos un mito. Unos la temen, como Ernesto Mach, por ejemplo; otros la desprecian, como los positivistas desde Bacon hasta hoy; otros, como Ostwald, Haeckel, etc.; la niegan porque aseguran que el objeto de la Metafísica se estudia mejor en las Ciencias particulares.

Por su parte la Ética tiene detractores en abundancia. El Hedonismo, el Eudemonismo, el Utilitarismo, el Evolucionismo, etc., son otras tantas escuelas filosóficas que prácticamente destruyen el sentido de la Ética que no teniéndolo teológico, bien puede asegurarse que no tiene ninguno, pues siempre dará carácter a la verdadera Ética la frase bellísima de San Agustín plena de amor y sentimiento, «*Nos hiciste, Señor, para Ti, y nuestro corazón sufre tortura hasta que descanse en Ti*».

Para cualquier intelecto medianamente equilibrado resulta siempre una insensatez negar la substantividad a la Metafísica, que es la parte de la Filosofía que nos descubre y resuelve el gran problema de la Concepción del Universo, y, para hablar más en concreto, el problema de Dios, del alma, de la libertad humana, de nuestro yo que es un pequeño mundo, un *microcosmos*, pero, al fin, un mundo. Después de la crisis de la Metafísica, ya no es tanta insensatez negar la Ética, o, por lo menos, torcer su verdadero rumbo, ya que, negado lo trascendente, por fuerza la Ética ha de descender de nivel y contentarse con fines meramente humanos, ya que no puramente animales, como son los que preconizan la escuela epicureísta, las modernas direcciones utilitaristas de Jeremías Bentham o de John Stuart Mill.

Ahora bien; si bien es cierto que las dos columnas principales sobre las que se apoya la Filosofía: Metafísica y Ética, sufren crisis ante el moderno pensamiento filosófico, no es menos cierto que el tercer problema, el epistemológico, el que hoy se llama Teoría del Conocimiento, es ahora de más palpitante actualidad que en las pasadas centurias. Entiendo que Kant no ha resuelto el gran problema del conocimiento humano, pero su teoría, expuesta en

sus célebres «Críticas», tuvo la virtud de dar permanente actualidad a la cuestión que inmediatamente vamos a tratar, y que, si bien bajo el nombre de Teoría del Conocimiento no es conocida anteriormente a Kant, en su realidad, u objetividad acompaña a todos los sistemas filosóficos, si exceptuamos aquellos poéticos sistemas cosmológicos, que se revelan en la Filosofía de Pitágoras, en las teologías órficas, en los sistemas de Heráclito, Empédocles, Anaxágoras o Demócrito.

En la Edad Media, más concretamente en el siglo XIII, al producirse la reacción contra el sistema noético agustiniano, el problema del Conocimiento, la cuestión epistemológica se revela con toda pujanza, con toda su crudeza,—no obstante haber críticos, como J. Hessen que nieguen estado de derecho en aquel entonces a la cuestión—, y es en esa época cuando aparece la gran figura de Santo Tomás de Aquino, precedida de las orientaciones de su excelso Maestro San Alberto Magno, y es Santo Tomás quien imprime al problema un rumbo que después de siete centurias, sigue y defiende la filosofía católica.



Nos parece oportuno este momento para plantear el problema cuya solución va a dar Santo Tomás, para que nos percatemos en primer término de sus proporciones, y para que inmediatamente veamos con nuestros propios ojos los torrentes de luz que brotan de la mente del sabio Aquinatense.

He aquí la cuestión.

En todo conocimiento entran dos elementos, el sujeto que piensa, y el objeto pensado, o, dicho de otra manera, la idea y la cosa. Ampliando el pensamiento decimos que en el conocer hay ideas por una parte, y las cosas, por otra, el mundo intelectual y el mundo de lo real. El yo, como diría Hegel, y el no yo.

Inmediatamente después de admitida esta dualidad se plantea la siguiente pregunta: Qué relación hay entre esos dos elementos? ¿hay entre los mismos una conexión lógica, esto es un enlace evidentemente necesario, de tal modo que su verdad resalte como la

de este axioma: «*el todo es mayor que la parte*» o lógicamente demostrable como este teorema matemático: «*La suma de los tres ángulos de un triángulo es igual a dos ángulos rectos*»? Es la existencia del no yo causa de las ideas del yo? o por el contrario, es el yo causa de las cosas? Determina el objeto al sujeto, de tal manera que pueda éste aprehender realmente el objeto? Y en caso afirmativo y dado que el hombre es un ser no sólomente espiritual, sino también sensible en el que, por consiguiente hemos de admitir un conocimiento sensible y otro espiritual ¿es lo sensible, esto es, la experiencia, la fuente del conocimiento humano, o lo es, más bien, la razón, base del conocimiento intelectual? En una palabra:

CUAL ES EL ORIGEN DEL CONOCIMIENTO HUMANO?

Cómo resuelve Santo Tomás esta cuestión?

Antes de contestar, es necesario que hagamos una ligera digresión, para que aparezca con claridad ante nuestra vista el estado de la cuestión en la época en que Santo Tomás va a pasar a ocupar el primer plano en la Historia de la Filosofía.

Hasta el siglo XIII era familiar para los filósofos del occidente Europeo el estudio de San Agustín y de los Padres Latinos, pero del lejano oriente apenas entonces se tenían libros y tratados. Ni siquiera los Padres Griegos eran conocidos (excepto San Juan Damasceno), sino por algunas obras aisladas, o por fragmentos incluidos en las cadenas áureas. De Platón no se conocía directamente sino parte del «Timeo» y de sus ideas se tenía noticia por medio de las obras de San Agustín y parte del Libro de Apuleyo «de Dogmatibus Platonis». De Aristóteles no se conocía hasta mediados del siglo XII más que «las Categorías» y «De interpretatione», traducidas por Boecio.

Dos hechos de singular importancia tienen lugar en los siglos XI y XII. Uno las Cruzadas. Otro la caída de Toledo en poder de los cristianos. Las primeras abrieron de par en par las puertas del Oriente. La cultura griega va a manifestarse en todo su esplendor a los pueblos cristianos del Occidente. Pero no va a ser sólomente el camino del Danubio la vía que conducirá esa cultura; desplazándose en un inmenso rodeo va a allegar a Toledo esa misma cultura a través de Siria, Palestina, Egipto y Norte

de Africa, tamizada en la escuela alejandrina y entreverada con la cultura judío-arábiga. Toledo va a ser el portentoso remanso a donde confluye todo el saber oriental griego, árabe y judío y de aquí, merced a la íntima comunicación con las Galias, ya por los monjes cluniacenses que el primer Arzobispo de Toledo y Monje benedictino, D. Bernardo, llevó a la imperial ciudad desde Sahagún, *quien también tomó de Francia varones buenos, honestos et letrados, et aún mancebos que eran quisados para aprender todo*, ya por los caballeros y soldados que acudían a nuestra cruzada, como por ejemplo, la llevada a cabo por Alfonso VIII que culminó en las Navas, ya por los viajes de los diplomáticos, trovadores, peregrinos de Santiago, etc., de aquí, digo, fluía hacia París toda la cultura que representaba Toledo, al mismo tiempo que por el camino del Danubio llegaba también a raudales a la famosa ciudad la ciencia del oriente. Para nosotros, los españoles, es motivo de legítimo orgullo, hacer constar este hecho del influjo de nuestra ingente labor cultural en la concepción filosófica de Santo Tomás. Punto o tema concienzudamente expuesto por D. Miguel Asín Palacios en su tratado: «El averroísmo teológico de Santo Tomás de Aquino» (1904).

Ahora bien; coincidiendo con este confluir de lo español y sin duda como consecuencia de este primer renacimiento, se fundó en 1150 la Universidad de París que en el año 1208 tenía ya la contextura y estatutos propios de un Centro de tal categoría. Y poco después, cuando ya París era por su Universidad el emporio del saber filosófico y teológico de Europa, inauguró Santo Tomás su actuación pedagógica, al par que consagraba sus esfuerzos al estudio y crítica de todas las doctrinas que abundantemente llegaban a París.

Estudió a fondo el Santo las obras de Aristóteles, de Platón, de Sócrates; las tendencias presocráticas y sofistas; las cosmogonías de Heráclito, Protágoras, Demócrito, Epicuro. Y, para no sufrir error, en especial por lo que se refiere a la interpretación de Aristóteles, del Filósofo, como Santo Tomás le llama, se cuida de que un hermano de su Orden, Jerónimo de Moerbeka, se las traduzca directamente del griego al latín.

Estudia, además, los sistemas filosóficos de los árabes y de los

judíos, que pasaron a la lengua latina en la Escuela de Traductores de Toledo. Las Obras de Santo Tomás, principalmente su «Suma contra Gentes» y la perla de su «Suma Teológica» revelan un estudio y conocimiento profundo de Averroes, Avicena, Ben Gabirol, comunmente llamado Avicibrón, Avempace, Maimónides y Tofáil. Nadie como Santo Tomás ve el panorama filosófico en todas sus proporciones, por cuya razón nadie como él va a contestar con más garantías de acierto a aquella pregunta que hace unos momentos nos hacíamos y que es el objeto de esta disertación:

Cuál es el origen del conocimiento humano?



Gorgias había dado a esta pregunta una contestación desoladora: El hombre, dice, no puede conocer nada. Si acaso pudiera conocer algo,—continúa—nada podría comunicar a los demás. Y aún en el caso de que pudiera comunicarlo, nadie le entendería.

Protágoras afirma que la verdad de las cosas depende del hombre. De él es esta famosa frase: Πάντων γρημάτων μέτρον ἀθροισμα.

Por su parte Heráclito afirma que la verdad no existe, porque el mundo es un devenir constante, y así como no podemos bañarnos dos veces en un mismo río, así nuestras afirmaciones respecto de las cosas son falsas, porque al hacerlas, las cosas ya han cambiado.

Sócrates afirma que existe la verdad, pero nadie la posee en realidad, puesto que él, que, según el oráculo de Delfos era el hombre más sabio, solo sabía que no sabía. He aquí, textualmente trasladadas, las reflexiones que inspiró a Sócrates la respuesta de la Pitonisa, referidas por su discípulo Platón: «Enseguida me pregunté: ¿Qué dice el dios?; ¿qué sentido encierran sus palabras? Porque yo sé muy bien que en mí no hay ninguna sabiduría, ni grande, ni pequeña. Me llegué entonces a casa de uno de mis conciudadanos, que pasaba por uno de los más sabios de la ciudad; me entretuve con él y me dí cuenta de que sentaba plaza de sabio porque creía serlo, pero en realidad no lo era. Me esforcé en desengañarle y no conseguí más que convertirlo en un enemigo mío. Comprendí entonces que yo era más sabio que ese hombre, por-

que si no sabía más que él, había esta diferencia entre los dos, que él, no sabiendo nada creía saberlo todo y que yo no sabiendo nada creía no saber nada».

El más aventajado discípulo de Sócrates, Platón, se acerca más a la realidad y pretende resolver el problema del conocimiento humano sentando la tesis de las ideas innatas.

Aristóteles, contrariamente a la tesis Platónica afirma que el conocimiento surge al contacto de nuestros sentidos con la realidad, siendo en nosotros el conocimiento sensible, según el sentir del Estagirita, el origen de nuestro saber intelectual.

Interesantísimas son las soluciones que da la filosofía árabe, inspirada, sin duda, en las corrientes neo-platónicas, pero con matices panteistas, llenos, por otra parte, de bella poesía.

Para el Zaragozano Avempace, el conocimiento humano se verifica por la conjunción de nuestra mente con el entendimiento agente universal.

Según Salomón Ben Gabirol (Avicebrón, en las Escuelas cristianas), «las formas sensibles son al alma, lo que un libro escrito es al lector, porque cuando la vista percibe los caracteres y los signos, el alma recuerda el verdadero sentido oculto bajo estos caracteres. El mundo es para Ben Gabirol un inmenso geroglífico, cuya alma es la substancia universal». (Men. Pelayo. H. de las I. Est.)

Esta tendencia neo-platónica hacia el panteísmo llega al final de su proceso en la poética filosofía del Guadijeño Abubeker el cual en su obra «El viviente, hijo del Vigilante» (Hai-ben Jokdan), descubre al alma en el momento sublime de su inmersión en el océano de la luz del único Ser Verdadero, la cual vuelta en sí manifiéstase en estas palabras de crudísimo panteísmo:«cum ad se redisset e satatu illo suo qui ebrietati similis erat, subiisse ipsi in mentem se non habere essentiam per quam ab essentia Veri illius discreparet et veram rationem essentiae suae esse essentiam Veri illius, et illud quod primum arbitratus est, esse essentiam suam distinctam ab essentia Veri illius, nihil revera esse, neque esse omnino quidquam praeter essentiam Veri illius», frase que, traducida al castellano, dice:«Cuando volvió en sí de aquél estado que era parecido al de la embriaguez, intuyó que ella no tenía una esencia

o ser por la que se distinguiese de la de aquel Verdadero Ser y que la razón de su propia esencia, era la esencia de aquel Ser Verdadero, y que lo que en principio había creído, de que ella era una esencia distinta de la esencia de aquel Ser Verdadero, no era cierto, y que nada hay en realidad distinto de la esencia de aquel Verdadero Ser». (Men. Pelayo, *ib.*)

Averroes no participa de las ideas platónicas, sino que se inspira en la filosofía aristotélica, pero llega el extremo absurdo de admitir dos verdades.

En efecto, en su «Parafrasis poética», dice que puede el arte retórica persuadir dos tesis contrarias, pero no a un tiempo las dos, sino una en una ocasión y otra en otra, según convenga. (M. Pelayo, *ibidem.*)



Santo Tomás, desde su atalaya de la Universidad de París, a donde confluye todo el complejo babel de opiniones filosóficas, como águila raudal que desde las clares regiones del espacio domina la unidad y variedad del suelo, dotado de un entendimiento clarísimo para intuir en cada sistema lo que está de acuerdo con la razón humana y con la experiencia de la que tanto uso hace el Angélico Doctor, acomete la ingente tarea de sistematizar cuanto hasta entonces había producido el humano ingenio y cual portentoso arquitecto que poniendo en orden los materiales, construye la maravilla de una catedral gótica, plantea y resuelve Santo Tomás en la primera parte de su Suma Teológica el gran problema del origen del conocimiento.

Santo Tomás admite de plano la existencia de estos dos elementos: del sujeto que piensa y de la cosa pensada. La realidad del primer elemento la demuestra en la Q. LXXVI, Art. 1.º La segunda realidad, o sea, la existencia de las cosas, la admite dogmáticamente, como verdad sensiblemente intuitiva. Afirma además que entre ambos elementos hay una estrecha relación, ya que el Santo coloca la definición, o, lo que es lo mismo, la esencia de la *verdad* en la conformidad o adecuación entre el intelecto y el objeto,

declarando, además, que la verdad está primariamente en el entendimiento y secundariamente en las cosas al mismo tiempo que como idea y verdad ejemplar, existe en la mente de Dios. Art. I, Q. XVI

Pero aparte de esta verdad que puede llamarse objetiva, ha de admitirse la verdad subjetiva que consiste en que el sujeto pensante aprehende, intuye aquella conformidad o adecuación entre el intelecto y la cosa, y bajo este aspecto la verdad está sólo en la inteligencia que juzga, o, como dice Santo Tomás, en el entendimiento componente et dividente. (Ib. Art. II.)

Prepara el Santo el camino de su tesis del conocimiento por medio de los sentidos, sentando ciertos preliminares, como son el de la imposibilidad de que el alma entienda las cosas corpóreas por su misma esencia, ni por especies ni ideas anteriormente impresas en ella, y da la razón diciendo que si así fuese, tendríamos la sabiduría innata, lo que no es verdad; y no se diga—continúa—que el cuerpo unido al alma es un obstáculo, porque el cuerpo es el complemento natural del alma, por cuyo motivo, lejos de mermarle perfección, se la aumenta. Tampoco puede admitirse, según el Santo, la teoría de que las ideas o especies inteligibles emanan de una inteligencia superior, ni que ellas tengan existencia por sí mismas, porque si así fuese, el alma no necesitaría del cuerpo y sería la unión no sólo inútil sino pernicioso. Y no se diga—prosigue—que el alma necesita de los sentidos para excitar aquellas ideas que están como adormecidas, porque el estarlo así es, por supuesto, a causa de la unión con el cuerpo; e inmediatamente destruye la argumentación de Avicena diciendo, entre otras cosas, que si conociésemos por infusión en nuestra alma de ideas que emanan de una inteligencia superior, sucedería que el ciego de nacimiento tendría noción y ciencia de los colores, lo que evidentemente—dice el Santo—es falso.

Rechaza a continuación la teoría neoplatónica, según la cual conocemos en las eternas razones de las cosas, e inmediatamente plantea su tesis, esto es, su doctrina en la siguiente pregunta que da lugar al Art. VI. de la Q. LXXXIV:

Utrum intellectiva cognitio accipiatur a sensibus.

Esto es:

¿Son los sentidos el origen de nuestros conocimientos?

Acercas de este punto—contesta el Santo,—a quien traduzco lo más fielmente que me es posible, hubo una triple opinión. Una fué la de Demócrito, el cual dijo que no hay otro género de conocimiento que el que tenemos por los sentidos, manifestando, además, que solamente pueden ser conocidas las cosas sensibles, puesto que el conocimiento se verifica por una especie de flujo atómico, *per quamdam defluxionem atomorum*, por donde se deduce que el entendimiento no se distingue de los sentidos.

Otra opinión—prosigue el Angel de las Escuelas—es la de Platón, quien sostuvo que el entendimiento no solamente se diferenciaba de los sentidos, sino que actúa independientemente de los mismos, puesto que el intelecto es de naturaleza inmaterial, que de ningún modo puede ser afectada por el sensorio que es cosa corpórea. Por eso el entendimiento exige ideas, formas, especies separadas de las cosas sensibles al modo que ya se ha dicho arriba.

Por otra parte, el *sentido*, para Platón, es cierta *vis spiritualis*, actividad espiritual que no es afectada directamente por las cosas sensibles, sino mediatamente, esto es, por los órganos que tienen los sentidos, los cuales sí pueden ser influidos por las cosas sensibles. Así pues, según la opinión de Platón—continúa diciendo Santo Tomás—ni el conocimiento intelectual procede del sensible, ni tampoco el conocimiento sensible procede íntegramente de las cosas corpóreas; sino que éstas excitan el alma sensitiva para sentir y la sensación excita el alma intelectual para conocer.

La tercera posición es la de Aristóteles que Santo Tomás hace suya después de retocarla y darle forma científica.

En primer lugar Santo Tomás parte de este enunciado o axioma, que él admite plenamente: «*intellectus humanus per se est tanquam tabula rasa in qua nihil est scriptum*». El entendimiento del hombre está por su naturaleza vacío. Es como la blanca hoja de papel en la que no hay signo alguno. Por este principio Santo Tomás se separa de Platón y se pone del lado de Aristóteles.

Por nuestra parte podemos añadir este comentario: el hecho de que el hombre vaya adquiriendo tan despacio la sabiduría; el in-



probo esfuerzo que supone una carrera brillantemente terminada, la incontestable realidad de que del depósito de nuestros conocimientos nos está substrayendo el olvido, como ladrón nocturno, una buena porción con ritmo constante y diario ¿no es una prueba destructora de la teoría Platónica, que avala de rechazo la teoría tomista?

Admitido el primer axioma hace suyo el Aquinatense este otro enunciado del Estagirita: «Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu» que, en nuestro idioma, quiere decir: Nada hay en el entendimiento que no haya pasado por los sentidos.

Este principio tiene un sentido no empirista, sino realista, como poco después veremos, por lo que de ninguna manera entronca el sistema tomista con Lochke o con Augusto Comte.

Una prueba a favor de este axioma, que Santo Tomás repite muchas veces es el hecho de que el ciego de nacimiento no tenga idea del color ni la tenga del sonido quien siempre fué sordo.

Otra prueba en pro de esta posición la dá Santo Tomás cuando afirma que nuestra mente se vale, para llegar a comprender con claridad las ideas de suyo abstrusas, de la conversión *ad phantasmata*, expresión que, frecuentemente usada por el Santo, tiene el sentido de que cuando nosotros queremos que una idea se nos represente con claridad, nos ayudamos de nuestra imaginación con el mayor esmero, o lo que es igual utilizamos el producto de nuestros sentidos aún para las ideas más alejadas del mundo de lo sensible.

Y asimismo, cuando queremos comunicar a nuestros semejantes ideas de tipo abstracto o complicado, también nos valemos de ejemplos, sacando de la realidad sensible los datos para su más fácil comprensión. Luego el entendimiento se nutre de los datos que suministra el sensorio.

De estos dos axiomas dedúcese que el Santo afirma la existencia de un principio absolutamente *inmaterial*, el entendimiento, y otro elemento de naturaleza *corpórea*, los sentidos.

Inmediatamente surge la pregunta: ¿Cómo lo corpóreo puede influir en lo espiritual, siendo dos elementos polarmente opuestos? ¿Cómo la cosa exterior, sensible y material se convierte en concep-

to, en idea de naturaleza inmaterial como lo es el entendimiento? ¿Cómo es posible ese salto? ¿Habrá lógica que explique este fenómeno?

A estas inquietudes responde Santo Tomás sentado en un tercer axioma que dice: «*Quidquid recipitur, ad modum recipientis, recipitur*», que literalmente traducido, quiere decir que «*todo cuanto es recibido, lo es según el modo de ser del receptáculo*». Y así como el líquido, y lo mismo los gases, toman la forma del recipiente donde se contienen, de la misma manera siendo el intelecto una potencia del alma, que es inmaterial, por modo inmaterial ha de ser recibidas las cosas en él.

Para explicarnos Santo Tomás cómo se verifica la transformación de lo sensible en inmaterial, lo corpóreo en incorpóreo, ya no puede utilizar la lógica, sino que ha de traer a contribución la Psicología.

He aquí cómo explica Santo Tomás el proceso misterioso:

Puestos los sentidos en contacto con la realidad, se produce la sensación. Esta origina el conocimiento sensible, que se manifiesta en especies o imágenes sensibles. La producción de estas imágenes o especies no es un aserto gratuito del Santo Doctor. Diariamente lo podemos verificar por medio de experimentos psicológicos como el ejemplo tan conocido de que si a un perro se le dá de comer ante objetos coloreados de rojo, llegará un día en que a la vista del color rojo las glándulas salivares del perro entrarán en acción como si se verificase la gustación de los alimentos. Prueba de que además de la imagen rojo se forma en el perro la de los alimentos.

Los sentidos proporcionan, pues las especies o imágenes sensibles o, dicho en palabras de Santo Tomás, los fantasmas.

Pero la especie sensible es de lo concreto, de lo individual, de este árbol, de este palacio, de este libro, y no obstante sabemos que nosotros tenemos concepto no de este libro, o de este palacio, o de este árbol, sino el concepto universal de palacio, libro o árbol.

¿Cómo se obra esta segunda determinación? Santo Tomás afirma resueltamente que nuestro intelecto tiene la virtud de abstraer,

de captar en la especie sensible lo inteligible; en lo concreto, lo abstracto; en lo particular, lo universal. Bajo este aspecto nuestro entendimiento recibe el nombre de agente; *Intellectus agens*.

Hecha o verificada esa captación o abstracción, las especies ya inteligibles pasan a ser posesión de la inteligencia que tiene poder receptivo ilimitado y deja ya de ser *tabula rasa*, pues en ella, utilizando todavía la metáfora, se graban las referidas especies inteligibles que de expresas pasan a ser impresas o también conceptos. Bajo este aspecto, el entendimiento se llama *posible*. *Intellectus possibilis*.

Una vez el entendimiento en posesión de los conceptos, todavía realiza una nueva operación, que es la comparación entre los mismos, de donde resulta la inclusión, o exclusión, o sea, el juicio afirmativo o negativo. «Este papel es blanco», presupone tres conceptos; el de papel, el de existencia, el de blancura.

El juicio afirmativo a que dieron lugar estos conceptos es la última de las operaciones del entendimiento, que bajo este postrer aspecto es calificado por Santo Tomás de *componente y dividente*.



Una dificultad, de mucho peso, a primera vista, se levanta contra la solución tomista; dificultad que podemos resumir en estas palabras; el entendimiento puede tener conceptos de Dios, angel, alma, justicia; pero las realidades a que responden estos conceptos no son corpóreas, lo cual quiere decir que no pueden afectar a los sentidos. Luego todo nuestro conocimiento no tiene origen en las cosas sensibles, en los sentidos, en una palabra.

Esta dificultad la prevé el Doctor Angélico y no la deja sin solución, diciendo que los conceptos de las cosas inmateriales que, por supuesto, no pueden actuar sobre los sentidos, no los tenemos en la mente por un proceso directo como el de las cosas sensibles, sino indirecto, ya por analogía o razón de semejanza con conceptos de cosas sensibles, ya por negación o remoción de las imperfecciones que podamos encontrar en las cosas, o que, siendo perfecciones en las cosas corpóreas serían imperfecciones en las co-

sas espirituales: así, por ejemplo, nosotros tenemos idea de lo corruptible y de lo incorruptible, del bien y del mal, de lo corpóreo y de lo incorpóreo de ser y de no ser, de inteligente y de no inteligente. Ideas que hemos abstraído, por medio de los sentidos, del mundo de lo empírico y que podemos aplicar a los seres espirituales diciendo que son existentes, inmateriales, inteligentes, eternos, etc....

Otra dificultad todavía ofrece la solución tomista: ¿Cómo los primeros principios, cuya verdad se intuye inmediatamente de ser enunciados, se dice que han entrado por los sentidos? ¿Tiene algo de empírico el principio de identidad, el de contradicción, el de exclusión de tercero? ¿No son evidentes por sí? ¿Acaso necesitamos que nos informen los sentidos acerca de su verdad?

Oigamos a Baumgartner, profesor de la Universidad de Breslau: «Empleando, dice este escritor, giros de la filosofía estoica, caracteriza Santo Tomás los principios superiores como innatos, implantados por la naturaleza, como ciertos gérmenes de saber, como una aportación de la especie humana, por donde se explica el hecho de su universal conocimiento, de su validez para todos los sujetos; y echa mano por último del concepto aristotélico de la *disposición*, o *habitus*. La naturaleza innata de los principios la entiende Santo Tomás en el sentido de que aparecen dados inmediatamente con los *termini* o conceptos. Quien conoce los *termini*, conoce los principios, son puros análisis de conceptos, juicios analíticos y por consiguiente proposiciones evidentes. Los propios *termini* han sido, a su vez, abstraídos de los fantasmas.»

Resumiendo el pensamiento de Baumgartner diremos que en los primeros principios todavía hay elementos: el sujeto y el predicado, cuyo concepto ha sido formado por obra del conocimiento sensible. Así, en este ejemplo: «Entre el ser y el no ser no se da medio». Los conceptos de *ser* y de *medio*, o sea, los conceptos de los *termini*, han llegado a nuestra mente por la vía de los sentidos. Lo evidente, lo intuitivo resulta de la operación subsiguiente del entendimiento que llama Santo Tomás componente y dividente, mediante la cual los *termini* se ponen frente a frente para enunciar

el juicio, que, en este caso, por entrar el predicado en la razón del sujeto, resulta, analítico o evidente.

• • •

Hemos expuesto la teoría tomista sobre el origen del conocimiento. A fuer de sinceros hemos de manifestar que la filosofía moderna y contemporánea enemiga, advierte dos puntos flacos en el sistema: uno la posición dogmática que adopta Santo Tomás respecto del no yo. Otra, la solución, no lógica, sino psicologista que Santo Tomás aduce para explicar el proceso de lo sensible a lo espiritual.

La reacción se manifiesta bajo tres aspectos:

Primero: El racionalismo, que siguiendo la trayectoria platónica, desprecia la colaboración de los sentidos.

Segundo: El empirismo, que sólo da valor a la operación de los sentidos, y

Tercero: El Criticismo que admite las ideas o juicios analíticos *a priori*, como naturalmente impresos en el alma, al propio tiempo que da valor al sensorio en cuanto que este nos suministra la materia de los juicios sintéticos.

Pero si bien se examina cada uno de estos sistemas, encontraremos en ellos dos grandes defectos: Uno, que ninguno es original. No son otra cosa que la repetición de sistemas filosóficos antiguos, o la mezcla, acaso caprichosa, de los mismos. Otro, que si quieren seguir la solución lógica, caen en la metafísica, y que si huyen de ésta, caen en la psicológica.

• • •

Termino, pues, mi humilde disertación con la íntima convicción que quisiera comunicar a cuantos me escuchan, de que el sistema tomista es, sin género de duda, el verdadero sistema digno de tal nombre, el que satisface de lleno las exigencias de la humana razón, el que asienta con firmeza las bases epistemológicas que

conducen a la quietud del espíritu, substrayéndole a la zarpa terrible de la duda angustiosa, el mágico sistema, grácil y luminoso, que da a la realidad, al mundo externo, al no yo una fuerza lógica indestructible, el que es base firmísima de una concepción metafísica del Universo absolutamente racional, el que puede remontarse en alas de las cinco *vías* a la demostración de la existencia de Dios, el que está en armonioso acuerdo con la magnífica expresión del Apóstol de las Gentes: «*Invisibilia Dei, per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur*», «los inescrutables misterios de Dios aparecen a nuestro entendimiento por medio de las cosas creadas».

Por eso no es extraño que después de siete siglos siga siendo la Filosofía de Santo Tomás lumbrera esplendorosa en el vasto campo de las ciencias del espíritu. No es maravilla que España, este pueblo de santos y de teólogos, que ya en los tratados «de immortalitate animae», «de unitate» y «de processione mundi» de Domingo Gundisalvo había entrevisto la solución tomista, abrazase jubilosa, el fecundo sistema del Aquinatense y floreciera, cuando Europa caía ya en la postración de la Reforma, bajo la nefasta influencia del escepticismo cartesiano o del mórbido sistema criticista, floreciera, digo, en España en varones de tan esclarecido brillo como Melchor Cano, Domingo Soto, Diego Lainez, Francisco Vitoria, Francisco Suárez, etc., etc., muchos de los cuales, si fueron luz de Trento, donde tan alto quedó el nombre de España, fué sin duda porque supieron reflejar la luz que como sol espléndido irradió Santo Tomás de Aquino, el cual mereció que el mismo Jesucristo Crucificado le hablase para hacer la crítica de sus escritos, crítica la más elogiosa que oído humano pudo escuchar cuando le dijo: «*bene scripsisti de Me, Thoma...*» «bien, rectamente has escrito de Mí, Tomás...», lo cual lejos de envanecer al monje humilde de Rocaseca, le hizo cada día más santo, terminando su vida en el Monasterio de Fosanova, cuando se dirigía a participar en el Concilio de Lyon, con estas bellísimas palabras, que pronunció al recibir el Santo Viático: «Recíbote amoroso, rescate de mi alma. Por tu amor estudié y trabajé noches y días; y Tú has si-

do el objeto de mis predicaciones y enseñanzas. Jamás he dicho nada contra Tí. Ni pertinaz me aferro a mi opinión, sino que si algo he dicho menos recto..., lo someto todo al juicio de mi excelsa Madre en cuya obediencia quiero salir de este mundo, la Iglesia Católica.

HE DICHO.

LA FIESTA DE SANTO TOMAS

7 MARZO 1941

CONFERENCIAS

EN TORNO A SANTO TOMAS

CONFERENCIA PRONUNCIADA EN LA UNIVERSIDAD DE OVIEDO
EL DÍA 7 DE MARZO DE 1941

POR

RAMON PEREZ BLESA

1.—Hoy conmemoramos, una vez más, la festividad de Santo Tomás de Aquino. Así como la Iglesia, a través de su ciclo santoral, hace desfilar anualmente ante nuestros ojos, las figuras más eminentes en virtudes, no estaría de más organizar en nuestras universidades un a modo de ciclo laical en que las figuras más señeras de la ciencia, al ser recordadas, nos sirvieran de estímulo con su recio saber. En esta doble teoría de conmemoraciones, habría puntos cruciales, decisivos: así, por ejemplo, el de Santo Tomás: la fe y la razón, con su doble orden de motivaciones, lo podrían ante nuestros ojos como ejemplo vivo y perenne. Y ciertamente, entre la Suma Teológica y el Pange lingua, el Aquinatense colma dos direcciones fundamentales del ser humano.

Sólo al hablar de Santo Tomás se siente el filósofo un poco seguro. Su propio escepticismo está aquí al amparo de un egregio tipo de eficacia filosófica.

Hablar de filosofía es siempre una función difícil y esquiva. Hegel se refería, es frase suya, «al que está conde-

nado por Dios a ser un filósofo». Si el ser filósofo es un castigo de Dios, trascender el campo a la propia intimidad y ofrecerse al público como objeto de una condenación divina, alcanza límites casi heroicos.

La tarea filosófica ha sido siempre extraña a la masa. Y no vale excudarse en aquella orgullosa, aunque cierta, afirmación de Nietzsche: «el valor de un hombre se mide por la cantidad de soledad que puede resistir, es decir, por la distancia de la muchedumbre a que se halla colocado». Desde un cierto punto de vista, esto podría ser consolador. Pero en esta relación «filósofo-masa» lo que prima no es la primera parte, sino la perfecta adecuación de ambas. El adverso juicio de la masa hacia el filósofo es de orden secundario. Lo que importa es la eficacia de la función del primero sobre la segunda.

En este aspecto la situación de nuestra época es deplorable. Días atrás veíamos cómo nos agobia un positivismo ambiente. Digamos ahora, tan sólo, que el positivismo representa el último grado de miseria mental. Esto, sin olvidar, que lo que caracteriza decisivamente al pobre no es la ausencia de riquezas, sino la ausencia de deseos. No en el no poseer, sino en el no desear, en la ineficacia de los estímulos, radica la verdadera esencia del menesteroso.

La filosofía nace, en el terreno personal, de una íntima necesidad vital, de una «condenación». Y sólo se hace tarea pública y gozosa cuando se conjuga con la idea de apostolado. Sólo una vocación íntima y esencial que se reconoce a sí misma como modesta función apostólica es capaz de mantener, de por vida, la dedicación a una tarea, a cuyo esfuerzo no corresponde aquel mínimo de eficacia ostensible que constituye, en todo trabajo, el estímulo fundamental.

He gustado siempre comparar esta función de docen-

cia filosófica—y salvadas todas las distancias—a aquella otra peculiar del Bautista; tal vez porque al Bautista se aplican las palabras de Isaías: «*vox clamantis in deserto*».

Un hombre más bien rudo, de mediano genio, barba hirsuta, dedicado a la predicación y al ejercicio de un rito que, justo es confesarlo, debió de aparecer a los ojos de aquellas gentes sencillas, como simple hidroterapia. Esta sí que era función difícil. Y el Bautista solo pudo llevarla a cabo mediante la fe. Una fe viva, ardiente y profunda. El Señor—dice el Evangelio San Lucas—hizo entender su palabra a Juan; es decir, le manifestó una vocación, una tarea; Juan creyó y obedeciendo al instante, vino por toda la ribera del Jordán predicando un bautismo de penitencia para la remisión de los pecados.

Esta es la primera lección viva que va a darnos Santo Tomás; lección de vocación, de obediencia, de fe.

Tal vez no se ha insistido demasiado sobre esta dimensión peculiar de la filosofía tomista. Santo Tomás, cuya filosofía significa una exaltación magnífica de las posibilidades de la razón humana, sólo se lanza a esta misión apoyado en la fe. Su vida filosófica comienza con un acto de fe. Veamos el sentido que esto tiene.

En toda teoría religiosa, o en toda religión, hay siempre un punto delicado y difícil que plantea, ineludiblemente, los más finos problemas. Es el de las relaciones entre Dios y las criaturas. El problema de la existencia de Dios no es un grave problema; el hombre está constitutivamente «religado»; los contenidos posibles de una religión no son, tampoco, un problema fundamental. Entiéndase; no es que carezcan de importancia; pero no plantean generalmente los problemas dramáticos que la relación Dios-Hombre plantea. La historia comprueba que todas las direcciones filosóficas fundamentales han abocado

forzosamente en una modificación de las relaciones entre Dios y los hombres.

Hasta Santo Tomás la filosofía cristiana estaba dirigida por la figura señera de San Agustín—tostado en alma y cuerpo por los soles africanos—y por el agustinismo de la primera escuela franciscana.

La filosofía era, en San Agustín, *fides quaerens intellectum*; fe que busca el comprender. El *credo ut intelligam*, es fórmula bien expresiva de este primer estadio de la reflexión filosófica cristiana.

Lo primario, lo fundamental, era creer; el conocer sería, en todo caso, un añadido, un suplemento.

No hay que olvidar que San Agustín no llega al catolicismo por una pura convicción intelectual; no es una fría razón analítica lo que le lleva a Dios; San Agustín llega a Dios por una hartura de propia insatisfacción que se manifiesta en aquella crisis de llanto de los jardines de Milán.

Pero San Agustín era, además, maniqueo. Al combatir con el maniqueísmo se le quedó un lastre en la propia doctrina que combatía, al modo como las naves, en lucha con el mar, arriban siempre a puerto con una submarina escolta de algas y caracolas. El maniqueísmo de San Agustín se transparece en la lucha eterna entre el bien y el mal, que halla su expresión en la «*civitas Dei*», contrapuesta, por necesidad metafísica, a la «*civitas diaboli*», al Estado.

Esta pura primacía de la fe y este residuo maniqueo de la lucha entre el bien y el mal, disloca la relación de la criatura con Dios. Dios es todo y la criatura no es nada. La fe va transformándose en pura adherencia sentimental; se hace algo flojo, laxo, tibio.

Santo Tomás ve esto claro. La fe es ciertamente, lo

primordial; pero hay que elevar los motivos de credibilidad. Al lado de la fe debe ir la razón estimulando esa fe. Ancilla fidei. Hace falta un cuerpo racional de doctrina que apoye a la fé. En el momento en que Santo Tomás ve con claridad este problema, bautiza a Aristóteles.

La religión católica comprendía un núcleo de verdades, partidas en un doble haz: verdades naturales y verdades sobrenaturales. Hasta el Aquinatense el único camino para llegar a ellas era la fe, la revelación. El hombre sentía cierto terror pánico a avanzar por la sola luz de la razón hasta el conocimiento de las verdades naturales. Respecto a las verdades sobrenaturales no se atrevía ni aun a presentárselas como problema. Era, en definitiva, falta de fe. Era miedo a que la razón contradijese la revelación. Era falta de confianza y de fe en Dios.

Santo Tomás, por el contrario, tiene tan viva fe, en la verdad revelada, que no duda, ni por un instante, de que la razón debe llevar a conclusiones idénticas que la revelación. Plantea entonces el doble problema: a las verdades naturales hay que llegar TAMBIEN por la razón; y a las sobrenaturales A TRAVES DE la razón.

Dotado de esta vida de fe se lanza a la ingente tarea de crear una teoría filosófica cristiana. Con un sentido innovado, revolucionario y audaz. Al pensamiento filosófico católico moderno que, contagiado de la tónica suspicaz y recelosa de la época, vive de comerse a sí mismo, convendría hacerle patente este ejemplo de Tomás que halló expresión bien firme en aquellas palabras que León XIII dirigía a un grupo de pensadores franceses: «investigar con audacia y permanecer humildes de corazón».

Con Tomás la relación «Dios-criatura» queda articulada. La razón humana, que ha llegado por sí misma hasta Dios, cobra importancia. Se sabe obra de Dios, pero se sa-

be a sí mismo—merced a la teoría tomista de las criaturas, de los sentidos y del cuerpo humano—obra excelsa de Dios.

La idea metafísicamente grandiosa del orden cósmico medieval queda inaugurada. En la cima, Dios—el «*ipsum esse*» de Tomás y Suárez—; en el mundo la persona, que ya no es sólo un miserable pecador, sino que adquiere su rango ontológico: hipóstasis dotada de razón.

2.—El «buey mudo de Sicilia»—como llamaban a Tomás sus compañeros de la Universidad de París—cumple la profecía de su maestro Alberto el Alemán y está ahora hinchando el mundo con sus mugidos.

El había admitido un doble camino hasta la verdad—razón y revelación—porque creía que la verdad era una. Dotado de una inmensa fe había luchado contra el espiritualismo de la escuela franciscana. Pero he aquí que la traición le acecha y se revuelve como un toro herido. Siger de Bravante enlaza con un brazo a Tomás y con el otro a Averroes. Hay dos caminos para la verdad, porque en definitiva hay dos verdades. Una verdad de fe y una verdad de razón. Lo que es cierto en filosofía puede ser falso en teología y a la inversa.

La relación Dios-criatura, fe y razón, mundo natural y mundo sobrenatural está nuevamente amagada de disolución. Toda la obra de Tomás se venía al suelo. Hay que aprestarse a defenderla. La Universidad de París condena el terminismo. El Concilio de Trento coloca, junto a la Biblia, la Suma teológica. El Papado canoniza al Aquinatese. Pero todo esto llegó tarde. Dos figuras habían pasado por el mundo arrojando su semilla; semilla que va a fructificar abundantemente.

Juan Duns Scoto, el sutil doctor franciscano, el ena-

morado del Dogma de la Inmaculada Concepción de María; y Guillermo de Occam, heresiarca excomulgado y expulso de su orden, habían pasado por la Universidad de París. Con ellos el nominalismo y el voluntarismo más radicales se recogen graciosamente la falda y saltan a la escena del mundo.

Scoto no era ni del todo nominalista, ni del todo voluntarista, tal vez porque era plenamente sutil. A las posibilidades absolutas de la voluntad de Dios, opone las leyes de la lógica y los preceptos de la primera tabla del Decálogo. Los universales, para él, no son «termini», pero son ya meras «formalitates.»

Y junto a Scoto está Occam haciendo papel parejo al que Fichte hacía con Kant. Y a Fichte se le ha llamado el «enfant terrible» del kantismo, porque decía a voz en cuello lo que Kant, más discreto, ocultaba en la penumbra.

Occam saca las últimas consecuencias del pensamiento de Scoto. Afirma decididamente el nominalismo y el voluntarismo. Los universales son simples palabras, sin un contenido propio. La voluntad de Dios no reconoce límites. Al reducir los conceptos universales, los géneros, las especies, a simples palabras, «termini», flatus vocis», echa la semilla del subjetivismo trascendental filosófico. Al afirmar la pura omnipotencia arbitraria de Dios, echa las semillas de la Reforma. Lutero, tan aficionado a afirmar que Dios era la clueca que amparaba bajo sus alas todas las criaturas, fué quien empolló el huevo de la Reforma que Occam había puesto.

El Dios de Occam, inaccesible y arbitrario, ebrio de poder, es el mismo Dios que aterra a Lutero, al Lutero de la salvación por la fe, de la ineficacia de las obras, de la predestinación. Si la gracia es un don que Dios reparte arbitrariamente no es extraño que Lutero, fraile agustino,

caiga al suelo convulso en un ataque de terror y de angustia precordial, al despertar un día y ver junto a sí, en su propio lecho, las trenzas rubias de Catalina de Bora.

Si los grandes conceptos universales no son sino formas mentales nuestras, no es extraño tampoco que Kant, con fino análisis, erija a la razón subjetiva en el centro y eje del universo.

La obra de Tomás está disuelta, pero encierra en sí misma tanta vitalidad que si en el pensamiento filosófico general Dios y el mundo se han escindido, en lo sucesivo el pensamiento católico y el pensamiento moderno corren vías distintas.

Por otra parte la idea de Dios es tan constitutivamente esencial a la mente humana que, en el mismo Kant, si la razón pura niega a Dios, Dios aparece como una exigencia ineludible de la conciencia moral. La razón teórica pura niega la existencia de Dios; pero la conciencia práctica sin Dios no se aquieta. Este es el drama moderno tan maravillosamente expresado por Unamuno: «es mi razón, que se burla de mi fe y la desprecia». El «credo quia absurdum» de Abelardo cobra nuevas y profundas resonancias.

La filosofía moderna busca la fe. Pero la fe no se entrega a quien la busca sino a quien la merece. No es un problema de intelección, sino de actitud receptiva. La fe es un don de la gracia y la forma de conseguirla está en la pureza del corazón. Santo Tomás nos da con esto su segunda lección. Su vida empieza con un acto de fe y acaba disuelta en amor y caridad.

Camino del Concilio de Lyon se siente enfermo. El monasterio cisterciense de Fossanuova le acoge. Reginaldo de Piperno, su fiel amigo y confidente recibe su confesión. Y sale tembloroso, pálido y agitado: aquel monje maravilloso que había llevado sobre sus sólidos hombros el peso

inmenso de las más agrias disputas de la Universidad de París, ha hecho la confesión de un niño de cinco años.

Mientras tanto Tomás explica a los monjes de Fossanuova el cantar supremo de la caridad y del amor: El Cantar de los Cantares. Hasta nosotros no han llegado aquellas sus últimas palabras. Pero debieron de ser maravillosas como de quien era autor del inefable himno eucarístico del amor cautivo.

LA FIESTA DEL LIBRO

23 ABRIL 1941

MEMORIA

MEMORIA

LEIDA POR EL SECRETARIO DEL PATRONATO PROVINCIAL PARA EL
FOMENTO DE ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y MUSEOS PROVINCIALES

DON FRANCISCO ESCOBAR

Con motivo de la Fiesta del Libro se celebró una misa por el alma de los escritores y periodistas caídos por Dios y por España en la S. I. C. B., en la que ofició el lectoral de la misma y capellán de la Universidad, D. Francisco Aguirre. Asistieron a ella todas las autoridades provinciales y las amplias naves del templo se vieron totalmente ocupadas por numerosos fieles.

Por la tarde se celebró una velada literaria en el Aula Máxima de la Universidad a la que asistió todo el claustro y numerosos estudiantes.

El Secretario del Patronato Provincial para el Fomento de Archivos, Bibliotecas y Museos provinciales y Bibliotecario interino de la Universidad, D. Francisco Escobar, leyó la siguiente Memoria:

Magnífico Rector,

Señores excelentísimos e ilustrísimos,

Señoras y señores:

En cumplimiento de las distintas órdenes sobre constitución de Patronatos Provinciales para el Fomento de Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológicos y las dictadas sobre celebración de la

Fiesta del Libro, se ha redactado la presente Memoria que, en atención al espíritu de lo legislado, no es sólo resumen de los trabajos acometidos por nuestro Patronato Provincial, sino que, junto a la reseña de lo pretérito, tratará de exponer compendiosamente los proyectos que para el futuro abriga el citado organismo provincial.

Han continuado los trabajos de catalogación y clasificación del Archivo de la Delegación de Hacienda, que cuando pueda trasladarse a su local definitivo quedará organizado e instalado como los mejores de su clase.

En el aspecto archivístico muchos son los proyectos de nuestro Patronato. De una parte la centralización en un Archivo histórico-provincial de la documentación dispersa por la provincia, y, de otra, la reproducción de cuantos documentos referentes a nuestra región se custodian en los archivos de nuestra patria y aún del extranjero. El espléndido aparato de fotocopias, recientemente instalado en la Universidad ovetense, ha de contribuir, sin duda, a facilitar esta trascendental tarea.

Van adelantando las obras de restauración que la Excma. Diputación Provincial realiza en el antiguo claustro de San Vicente para dar alojamiento a nuestro Museo Arqueológico Provincial, que aumenta en importancia de día en día con los valiosísimos frutos de las excavaciones realizadas con el patronato de nuestra Diputación.

Recientemente han terminado las que los Sres. García Bellido y Uría Riu realizaron en el poblado de Coaña. Ya estos doctos arqueólogos han dado cuenta en autorizadas publicaciones de los resultados de su investigación.

Sabedora la Excma. Diputación de la existencia de una cueva prehistórica en el término de Posada de Llanes, encargó a D. José Fernández Buelta para que la visitase y redactase el oportuno informe. En vista del mismo, la Corporación Provincial encargó a los señores Uría y Riu, Hevia y Fernández Buelta, el estudio de las pinturas y excavación de los yacimientos. Parcialmente se ha dado ya a conocer el fruto de esta exploración y la importancia de las pinturas rupestres, que hacen de esta caverna prehistórica una de las

más importantes de nuestra región cantábrica, tan rica en monumentos de esta naturaleza.

Apenas si ha de referirse esta Secretaría a la ingente tarea bibliotecaria que, durante el pasado Curso se ha llevado a cabo en esta provincia.

Débase, sin embargo, a vuestra atención una breve reseña de los acrecentamientos más importantes que en el transcurso del año han experimentado nuestras Bibliotecas.

La del Instituto Masculino de Enseñanza media ha aumentado sus fondos de manera considerable con más de mil quinientos volúmenes y consiguiendo por otra parte, un importante donativo de la Junta de Intercambio y Adquisición de Libros, de Madrid. Más de 2.500 obras han sido prestadas entre el profesorado y alumnos de dicho centro docente.

Noticia muy halagüeña que debe recoger esta Memoria es la de haberse acometido las obras de los locales de esta Universidad en que ha de asentarse su Biblioteca. Es de confiar que para el año próximo será una realidad el funcionamiento, al menos parcial, de nuestra Biblioteca Universitaria. Ha continuado ininterrumpidamente los trabajos de catalogación de los importantes fondos bibliográficos. Además de la exposición de libros de nuestra Universidad que con motivo de esta Fiesta que hoy celebramos organizó el año pasado la Biblioteca Universitaria, se celebró otra en el pasado septiembre con ocasión del Curso de Verano que ofreció a los distinguidos colaboradores de nuestro Curso de Vacaciones una muestra de la riqueza bibliográfica que atesora la Biblioteca de nuestro primer centro docente. Por otra parte, se ha iniciado ya la adquisición metódica de obras con destino a la Biblioteca Universitaria, venciendo las muchas dificultades que las circunstancias del momento imponen al mercado editorial. Además, ha seguido funcionando y ha sido considerablemente acrecentada la Biblioteca de Manuales, que se organizó en el inicio del pasado año.

El Centro Coordinador de Bibliotecas de Asturias ha realizado en el primer año de su funcionamiento una trascendental labor. Ha venido a coronar su esfuerzo la Orden de 18 de noviembre del pasado año, dictada por el Excmo. Sr. Ministro de Educación, por

la que se concede carácter oficial al Centro Coordinador de Bibliotecas, elogiándose debidamente en el proemio de dicha disposición la oportuna y trascendental iniciativa de la Excm. Diputación provincial de Oviedo.

Por su parte, el Centro Coordinador, en este primer año de funcionamiento, y a pesar de las dificultades que existen para la adquisición de material bibliográfico y de la penuria de personal auxiliar, ha realizado una tarea que vamos a resumir muy brevemente.

Se ha puesto en funcionamiento la Biblioteca de Cangas de Onís, acrecentada con un donativo del Centro. Se está trabajando en la instalación de otra Biblioteca en la villa de Pola de Lena. Ha sido acrecentada y catalogados una buena parte de sus antiguos fondos en la Biblioteca «Menéndez Pelayo» de Castropol, que en plazo muy breve quedará dignamente instalada en una magnífica casa de dos plantas que el Ayuntamiento de aquella villa destinará a su Biblioteca y Museo.

Está ya en funcionamiento la Biblioteca «Fernando Valdés» de Salas, que ha mejorado considerablemente su instalación y acrecentado sus fondos merced a la colaboración y dirección del Centro Coordinador de Bibliotecas, que organiza también en la «Casa del Pescador», de Lastres, una Biblioteca de especialidad sobre el mar, pesca marítima, industria conservera de pescados, legislación de pesca, etc.

Ha contribuído el Centro, con un importante donativo de libros al acrecentamiento de la Biblioteca del Instituto Jovellanos de Gijón, y última la instalación de otra importante Biblioteca en la Residencia Provincial de niños, así como la organización de una Biblioteca de especialidad, con la colaboración del Colegio Oficial de Médicos de la Provincia. Por último, está organizando en la Prisión provincial de Oviedo una Biblioteca que constará de dos secciones: una general y otra destinada a los ejemplares múltiples que precisen los reclusos para el trabajo de las clases, mandadas organizar últimamente, dentro del plan de redención de penas por el trabajo.

No puede faltar en esta memoria el reconocimiento debido a

la Junta de Intercambio y Adquisición de Libros de Madrid, que ha enviado importantes donativos de libros con destino a las Bibliotecas que en nuestra provincia se organizan.

Y, en fin, como el pasado año, querría esta Secretaría, interpretando, sin duda el sentir del Patronato, contribuir a divulgar la labor de nuestra dignísima Corporación provincial en pro de la cultura.



Leída la interesante memoria anterior, el Secretario del distrito universitario del S. E. U. camarada Fernández Sordo pronunció una corta pero elocuente alocución haciendo la apología del libro antiguo en el que simbolizó el contenido espiritual de las más puras esencias del alma hispana en la época imperial.

Hizo una breve pero atinada glosa sobre los valores de algunas figuras de nuestra literatura clásica y terminó expresando su fé en el renacimiento de todos los valores espirituales de nuestro tiempo.

A continuación el catedrático de literatura de la Universidad, don Francisco Indurain Hernández pronunció una interesante conferencia en la que hizo un magnífico y documentado estudio sobre las obras y la personalidad del gran poeta Gonzalo de Berceo.

El Sr. Indarain expuso, con gran profusión de datos, el resultado de la obra crítica y bibliográfica que se ha hecho hasta nuestros días alrededor de la interesante figura de Berceo por escritores españoles y extranjeros, destacando con tal motivo las opiniones emitidas por Menéndez Pelayo, Amador de los Ríos, Azorín y Baroja, quienes reconocieron el inmenso valor literario del gran poeta medieval.

El distinguido catedrático hizo profundas observaciones sobre la influencia literaria de Berceo y terminó su notable disertación exaltando las deliciosas cualidades literarias del gran escritor español.

Acabó el acto con un resumen del Excmo. Sr. Rector que se inserta en otro lugar de estos «Anales».

I N D I C E

Páginas

Advertencia preliminar	V
Discursos pronunciados por el <i>Excmo. Sr. Rector de la Universidad</i> :	
En el acto de apertura del curso de la Escuela de Artes y Oficios de Avilés	3
En honor de Santo Tomás	7
En homenaje al Papa en el Aula Máxima de la Universidad	13
En la Fiesta del Libro celebrada en el Aula Máxima	19
Homenaje a San Isidoro, en León	23
Clausura de la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo	27
En Radio Asturias	31
Apertura del Curso Universitario de verano	35
Homenaje a Bances Candamo, en Avilés	39
Homenaje a Rubén Darío, en el Instituto Jovellanos de Gijón	43
Homenaje a Teodoro Cuesta, en Mieres	47
Sesión de apertura de la Universidad	53
Apertura de la Escuela de Artes y Oficios de Avilés	59
En la fiesta de Santa Catalina	63
Conferencia pronunciada en el Instituto masculino de Oviedo por el <i>Excmo. Sr. Rector</i>	67

Temas del Curso de Conferencias

Las cuatro dimensiones de la <i>Plintura</i> española, por <i>Silvio Itálico</i>	3
Cinco ensayos acerca de nacionalismo musical español, por <i>Silvio Itálico</i>	29
Elegía a Manolo Fresco, por <i>Silvio Itálico</i>	55
Aportaciones del Teatro a la cultivación del espíritu, por <i>D. Luis Araujo- Costa</i>	57
Algunas tendencias contemporáneas del Derecho penal, por <i>D. Valentín Silva Melero</i>	265
El Cid en Oviedo, por el <i>M. J. Sr. D. José Cuesta</i>	281

La Fiesta de Santo Tomás

Origen del conocimiento humano, según Santo Tomás, por <i>D. Francisco Escobar García</i>	315
En torno a Santo Tomás, por <i>D. Ramón Pérez Blesa</i>	334

La Fiesta del Libro

Memoria leída por <i>D. Francisco Escobar</i>	344
---	-----

