

AYUNTAMIENTO DE MADRID

REVISTA
DE LA BIBLIOTECA
ARCHIVO Y MUSEO



AÑO VII.—OCTUBRE, 1930.—NÚMERO XXVIII

[Ayuntamiento de Madrid](#)

www.memoriademadrid.es

DIRECTOR: MANUEL MACHADO

Redactor Jefe: A. MILLARES CARLO. Secretario: JOSÉ RINCÓN LAZCANO

Administrador: ANGEL ANDARIAS

SUMARIO

JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA.—*Doce documentos inéditos relacionados con Moreto y dos poesías suyas desconocidas.*

JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA.—*La vida madrileña en tiempo de Felipe IV.*

M. HERRERO-GARCÍA.—*Las fuentes de Madrid. Reforma de Felipe III.*

JOSÉ SUBIRÁ.—*La participación musical en las comedias madrileñas durante el siglo XVII.*

VARIEDADES: ANGEL VALBUENA PRAT: *Elogios de Madrid en la loa para un auto de Calderón.*

RESEÑAS: Marañón, G.—*Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo* (J. DELEITO Y PIÑUELA).—*Cotarelo y Mori, Emilio.—La Avellaneda y sus obras. Ensayo biográfico y crítico* (JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA).—*Mendivil, Manuel de.—Vidas españolas del siglo XIX. 9. Méndez Núñez o El honor* (S. DE R.).—*Montero Alonso, José.—Antología de poetas y prosistas españoles* (LUIS DE SOSA).—*Trend, J. B.—Manuel de Falla and Spanish Music* (JOSÉ SUBIRÁ).—*Pfandl, Ludwig.—Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del siglo de oro* (J. DELEITO Y PIÑUELA).—*Venturi, Adolfo.—El arte italiano* (S. DE R.).—*González Palencia, Angel.—Un curandero morisco del siglo XVI* (JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA).—*Ciges Aparicio, Manuel.—Joaquín Costa, el gran fracasado* (LUIS DE SOSA).—*Astrana Marín, Luis.—El cortejo de Minerva* (S. DE R.).—*Artigas, Miguel.—Catálogo de los Manuscritos de la Biblioteca Menéndez Pelayo* (JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA).—*Sarrailh, Jean.—La contre-révolution sous la régence de Madrid* (RAFAEL ALVAREZ).—*Aguilera y Arjona, Alberto.—Al servicio de la conciencia ciudadana* (AURELIO BAIG BAÑOS).

NECROLOGÍA.

BIBLIOGRAFÍA MADRILEÑA.

Esta REVISTA se publicará cada tres meses

La correspondencia literaria y administrativa debe dirigirse a la Biblioteca Municipal, plaza del Dos de Mayo, 2, Madrid.

Las suscripciones se pagarán por adelantado y por giro postal, sobre monedero o letra de fácil cobro las de provincias y extranjero.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

Madrid, un año.....	10 pesetas.
Provincias, Portugal, países Hispanoamericanos y EE. UU. del Norte, un año.....	12 —
Demás países, un año.....	14 —

Número suelto, 3 pesetas.

No se admite más colaboración que la solicitada. No se devuelven los originales que se remitan.

REVISTA

DE LA

BIBLIOTECA, ARCHIVO Y MUSEO

AÑO VII

OCTUBRE, 1930

NÚMERO 28

DOCE DOCUMENTOS INÉDITOS RELACIONADOS CON MORETO Y DOS POESÍAS SUYAS DESCONOCIDAS

I

LA FAMILIA DE MORETO

Muy poco se sabe de la familia de D. Agustín Moreto y Cavana (1), el espiritual poeta dramático del siglo XVII, discípulo de Calderón y autor inmortal de aquellas dos bellísimas comedias tituladas *El lindo Don Diego* y *El desdén con el desdén*, a más de otras muchas, famosas no sólo en España, sino también en la literatura universal.

Apenas si sus biógrafos han logrado añadir algo referente a este punto a lo poquísimo que por el mismo Moreto se sabía; esto es, que fueron sus padres Agustín Moreto y Violante Cavana, vecinos de Madrid, y que tenía un hermano llamado Julián, según declara en su testamento (2).

Fernández-Guerra, en el interesante estudio acerca de Moreto colocado

(1) Me inclino a escribir así el segundo apellido de Moreto, teniendo en cuenta la morfología y la posible fonética con que aparece en los documentos. La supuesta castellanización *Cabaña*, tan empleada, es completamente arbitraria y debe desecharse. Las otras grafías que presenta, además de la adoptada aquí, son *Cabana* y *Cauana*; esto es, *Cavana*, y no *Cabaña*, ya que nunca se encuentra escrito —que yo sepa— *Cabanna*, *Cauanna* o *Cavanna*, como implicaría aquella última forma.

(2) Fue otorgado en 25 de octubre de 1669 en Toledo, ante Cristóbal Ramírez. Moreto murió a los tres días en la misma ciudad, donde se le enterró. Tanto su testamento como las partidas de su defunción y entierro, fueron publicadas por Fernández-Guerra. Véase *Comedias escogidas* de D. Agustín Moreto y Cabaña, coleccionadas e ilustradas por D. Luis Fernández-Guerra y Orbe. Madrid, Rivadeneyra, 1856. (*Biblioteca de Autores Españoles*, tomo XXXIX, página XIX, nota a y siguientes).

al frente de las comedias de éste que publicó, da varios datos relativos a casas propiedad de la familia del célebre escritor madrileño (3), y reproduce una carta de D. Joaquín Manuel de Alba, donde se dan algunas noticias de Julián Moreto y Cavana, a quien he de referirme más adelante. D. Cayetano Alberto de La Barrera (4) supone además—e ignoro con qué fundamento—que los padres de Moreto «se dedicaban al comercio de prendería».

Lo que parece evidente es su buena situación económica, confirmada por otra parte en los documentos concernientes a la familia, dados a conocer por el incomparable investigador D. Cristóbal Pérez Pastor (5). En ellos se indica—dejando a un lado otras alusiones de menor interés—la nacionalidad italiana de Agustín Moreto, padre; y aparecen éste, y luego su viuda doña Violante Cavana, realizando negocios bastante lucrativos (6) en unión de su hijo Agustín, el poeta dramático, y algún otro hermano de éste cuyo nombre no se indica.

Quizás quien más noticias ha aportado de los Moreto ha sido el ilustre secretario de la Real Academia Española, D. Emilio Cotarelo y Mori (7); que descubrió con su habitual actividad la existencia de una hermana de Moreto llamada María Angela—a la cual se refieren algunos datos nuevos que inserto más adelante—; y asimismo la certeza de que sus padres, Agustín Moreto y Violante Cavana, fueron ambos naturales del reino de Milán.

Y esto es todo. Porque hasta el propio D. Narciso Alonso Cortés, que en el excelente prólogo de su edición de Moreto (8) amplió y rectificó no pocos puntos antes oscuros de la biografía de éste, nada nuevo pudo hallar, sin embargo, que determinara la familia del gran poeta madrileño, y la nebulosa siguió sin disiparse.

No obstante, ahora podrá agregarse algo más a lo poco que se sabe de los Moretos. Nuevos documentos descubiertos por mí casualmente en el Archivo parroquial de San Ginés de Madrid (9), durante el curso de otras investigaciones, vienen a aclarar bastante esta cuestión, que si no tiene

(3) Proceden los datos aludidos—que facilitó a Fernández-Guerra D. Ramón de Mesonero Romanos—de la *Planimetría y registro general de aposento*, y se refieren a las casas que poseyó por derecho propio o por representación Agustín Moreto, padre, en las calles de San Miguel y de la Reina. Unas las tenía en parte, o privilegiadas, y otras por entero. En la más importante de la calle de San Miguel—ya desaparecida como la casa—nació D. Agustín Moreto y Cavana.

(4) *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*. Madrid, 1860, pág. 275.

(5) *Bibliografía Madrileña*, tomo III. Madrid, 1907, págs. 433 y 434.

(6) Los documentos son notariales y relativos a diversos asuntos, algunos referentes a casas de las calles del Barquillo y del Clavel en que tenían parte los Moreto. De estos documentos, como de los datos publicados por Fernández-Guerra, no se desprende que ejercieran los padres de Moreto el oficio de prenderos, pero sí que se dedicaban, en cambio, a la altruista profesión de prestar dineros con interés, muy productiva, por cierto, en aquella época de pobreza vergonzante y disimulada.

(7) Véase su interesante artículo *Testamento de una hermana de Moreto*, en *Boletín de la Real Academia Española*, tomo I.(1914), págs. 7 y 8.

(8) Moreto. *Teatro* [*El lindo Don Diego* y *El desdén con el desdén*]. Colección y notas de Narciso Alonso Cortés. Madrid, *La Lectura*, 1916 (*Clásicos Castellanos*, tomo XXXII).

(9) Son los que reproduzco más adelante. Los transcribo con la ortografía del original, salvo

primordial trascendencia para estudiar la obra de nuestro autor, tampoco carece de interés desde el punto de vista biográfico.

En dichos documentos figuran varios personajes pertenecientes a las familias Moreto y Cavana y los hermanos del autor de *El desdén con el desdén*, hasta ahora desconocidos.

Hermanos de Agustín Moreto, padre, deben de ser Blas Moreto, que casó con Estruenga Moreto (10) y tuvo con ella un hijo—homónimo de su probable primo el dramático Agustín Moreto—, confirmado el 10 de enero de 1619 (11), y Ana Moreto, madrina de tres de sus supuestos sobrinos en 1620, 1622 y 1624 (12).

Costanzo de Cavana, que aparece como testigo en el bautizo de otro de los hermanos de Moreto, celebrado en 1610 (13), pudiera ser hermano de doña Violante, y lo mismo Jerónimo de la Cavana (14), que además de apadrinar a Julián Moreto en 1620 (15) y de ser testamentario del padre de éste (16), encargó algunas de sus últimas voluntades al dramaturgo Agustín (17). Murió después de septiembre de 1639 y antes de 1643, año en que ya no existía, y Agustín Moreto y Cavana había de dar cuenta de su aludida intervención a la parroquial de San Ginés, de donde era feligrés el difunto.

Tanto los Moreto como los Cavana, nacidos en Italia, no debieron de perder por completo el contacto con su país como otros emigrados a España. Italianos se les llama en los documentos—lo cual indica que aún *disonaban* del ambiente español (18)—y ellos, con varios italianos de los

la puntuación y el empleo de las mayúsculas, que modernizo para facilitar la lectura. He aquí la indicación de donde se encuentra cada uno de ellos en el Archivo parroquial de San Ginés:

Documentos I, II, VI, VII, VIII y IX. Libro de Bautismos núm. 15 (fol. 265); 17 (fol. 353 v.); 19 (fol. 133); 20 (fols. 76 y 319 v.), y 22 (fol. 216), respectivamente. Lo que se reproduce en cursiva está manuscrito en el original. El resto, formulario impreso.

Documentos III, IV y V.—Libro de Confirmaciones núm. 1 (fols. 113 v. y 115).

Documentos X y XI.—Libro de Defunciones núm. 7 (fols. 209 y 211 v.)

Documento XII.—Libro de Desposorios núm. 6 (fol. 186, 2.ª partida).

(10) Con este apellido aparece en el documento III, único que he encontrado donde figure; pero no debe de ser el suyo, sino el de su marido, como sucede con Violante Cavana en los documentos I y VII. En cuanto a su extraño nombre de pila—acaso mala transcripción de otro que no he logrado adivinar—, así se lee, aun cuando no aparezca en parte alguna como existente.

(11) Véase el documento III. Creo muy interesante el descubrimiento e identificación de este otro Agustín Moreto, de la misma edad aproximadamente, del poeta, cuya existencia desconocida pudiera acaso alguna vez inducir a error.

(12) Véanse los documentos VI, VII y VIII.

(13) Véase el documento I.

(14) Me induce a atribuirles este parentesco, la posible edad de ambos por esta época. Lo creo más probable que suponer padre de doña Violante Cavana a alguno de ello, y al otro, tío suyo, pues aparte de ser muy dudosa la venida a España de estos ascendientes de Moreto, la cronología—determinada aunque vagamente por la fecha de defunción de Jerónimo Cavana—se opone en lo normal.

(15) Véase el documento VI.

(16) Véase Fernández-Guerra. Obra cit., pág. xi.

(17) Véase el documento XI.

(18) Sus nombres mismos no eran familiares aquí. Al padre se le llama en una ocasión *Agustino Moreto*, sin castellanizar aún, y el nombre de la madre era dudoso entre *Violanti* y *Violanta* para quien redactó una de las partidas de bautismo de sus hijos. (Véanse los documen-

muchos aquí residentes entonces, tenían amistad y particular confianza, como es natural: Brígida Brosela (¿Brosella?), Fabricio Hanco (¿Annio?) y Angelo María Mibence, cuyos apellidos revelan claramente su procedencia, figuran como testigos en los bautizos de sus hijos (19).

Otros de sus amigos eran españoles — entre ellos algunos cuyo nombre suena en la historia de su época —: Esteban de Vargas, los licenciados Jerónimo de Viana y Domingo de Luján, D. Antonio Tello de Meneses, Juan de Santillana, doña Francisca de Anuncibay, etc. (20). Tal vez amistades de negocios.

Ahora bien, se sabe la existencia de otros Moretos italianos inmigrados en España. Por si tuvieran relación, como sospecho, respecto a los avecindados en Madrid, creo conveniente citarlos, con las deducciones más o menos aceptables, pero acaso útiles, que me ha sugerido el particular.

De Florencia eran naturales Juan de Moreto y Pedro de Moreto—probablemente hermanos y quizás parientes de los Moretos de que vengo tratando—, de oficio escultores ambos, que se establecieron en Aragón en el siglo xvi, y ejecutaron obras tan valiosas como la sillería del coro en el templo del Pilar de Zaragoza, hecha por el primero, y el retablo de alabastro en la capilla de San Bernardo de la Seo de la misma ciudad, labrado por Pedro (21).

Estas especiales circunstancias me impulsan a no callar la suposición siguiente: María Angela Moreto cita a sus padres como «naturales que fueron del reino de Milán», según se ha dicho. ¿Deberá ello aplicarse sin reflexión previa a los dos, o solamente a doña Violante en realidad? Me inclino a creer lo último. Pudo la hija recordar sólo la naturaleza de su madre—más tiempo convivió con ella que con el padre, muerto cuando María Angela tenía apenas diez y siete años (22), y siempre lejano en su recuerdo (23)—, y este dato aplicarlo a ambos. No es evidente, repito, pero sí posible, y como tal merece consignarse. Téngase en cuenta que, por otra parte, la afirmación de María Angela—muy autorizada por ser la hija, pero fácilmente inexacta por las eventualidades que señalo—es la única en que se indica concretamente, y con la vaguedad que revela a la vez (24), el lugar de Italia de donde eran oriundos Agustín Moreto y Violante Cavana.

tos I y II.) Por otra parte, la existencia de tantos parientes cercanos, que implica continua comunicación de los inmigrados con su patria, lo corrobora, pues no parece probable que vinieran todos a la vez a establecerse en España.

(19) Véanse los documentos I y VIII.

(20) Véanse los documentos I, II y VII.

(21) Véase M. Aberanda: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*.

(22) Véase lo que se dice después, de esta hermana de Moreto.

(23) De Milán le hablaría su madre, nacida allí, y estas noticias pudieron mezclarse con las lejanas que conservaba de su padre al morir.

(24) Nótese que no determina la población, lo cual sería bien extraño si hubiera tenido una referencia clara y precisa.

En caso de ser cierta mi suposición, no tan difícilmente probable como a primera vista tal vez parezca, Agustín Moreto y sus hermanos Blas y Ana pudieron ser parientes de Juan y Pedro de Moreto, y proceder como ellos de Florencia, ya que a la aseveración de María Angela Moreto había de dársele la limitación sospechada por mí.

Pero dejando aparte esta hipótesis que no pasa de aventurada, y nos llevaría, de ser cierta, a la curiosa conclusión de que Moreto, poeta, era oriundo de la patria de Dante, de Boccaccio, de Maquiavelo y de tantos otros ingenios de las letras italianas, voy a volver al comentario de los restantes documentos.

Por ellos vemos que Agustín Moreto y Violante Cavana tuvieron ocho hijos en total—esto es, cinco más de los que se conocían—, y que el insigne autor dramático madrileño era el tercero, en orden de nacimiento, de esta no reducida descendencia.

Mayores que él eran Ana, bautizada en 25 de enero de 1610 (25) y confirmada el 10 del mismo mes de 1619 (26), y Tomasa, que se bautizó en 6 de enero de 1616 (27).

A continuación del poeta—bautizado un lunes santo, 9 de abril de 1618 (28)—según Gregorio, cuya partida de bautismo no he hallado, pero que le encuentro confirmado en unión de su hermana Ana en 10 de enero de 1619 (29); Julián, Juan Francisco, Antonio y Angela Manuela, bautizados en 6 de enero de 1620; 3 de mayo de 1622, 7 de enero de 1624 y 9 de julio de 1628 (30), respectivamente.

Nada se sabe de ninguno de los hermanos de Moreto, exceptuando a Julián y a Angela Manuela.

Julián acompañó a su hermano Agustín durante su estancia en Toledo. Sobrevivió al poeta—muerto, como es sabido, el 28 de octubre de 1669—, le auxilió en sus últimos momentos, y fué su heredero y testamentario en unión del licenciado Francisco Carrasco Marín (31).

D. Joaquín Manuel de Alba dice en la carta ya citada, que dirige a Fernández-Guerra, y éste reproduce (32):

«Hay tradición en la ciudad [de Toledo] de que D. Julián Moreto, hermano de nuestro D. Agustín, y su testamentario, fué teniente cura de San Juan Bautista; pero jamás pude encontrar el origen de tal noticia.»

Hasta el presente nadie ha confirmado tampoco semejante *tradición*, que juzgo poco probable, si no inventada, pues nada más fácil hubiera sido

(25) Véase el documento I.

(26) Véase el documento IV.

(27) Véase el documento II.

(28) Su partida de bautismo está en San Ginés (Libro 18 de Bautismos, fol. 288, núm. 418), y fué publicada por Fernández-Guerra (obra cit., pág. viii, nota a). No aporta ningún dato de interés relativo a su familia.

(29) Véase el documento IV.

(30) Véanse los documentos VI, VII, VIII y IX.

(31) Véase Fernández-Guerra, obra cit., págs. xix y xx.

(32) Véase Fernández-Guerra, obra cit., págs. xiv y siguientes.

para Alba que comprobarlo en los libros sacramentales de la citada iglesia toledana de San Juan Bautista, donde forzosamente había de constar. No obstante, nada dice de esto, como se ha visto.

En cuanto a María Angela, o mejor Angela Manuela—que es el nombre con que aparece en la partida de bautismo—, nada consta de su vida hasta el 14 de diciembre de 1704, en que otorga testamento (33), y pide ser enterrada en el desaparecido convento de *las Baronesas* (34).

Agustín Moreto, el padre, murió en 26 de enero de 1643 (35), y Agustín Moreto y Cavana, el hijo—que seguía viviendo en la casa donde nació—, estaba obligado a hacer decir por él 411 misas—17 de ellas de alma—, antes de la Pascua de Navidad del mismo año. Cuando se anota por la parroquial de San Ginés esta obligación, se habían dicho ya 187 misas: 12 de alma y 175 de limosna ordinaria (36).

Perteneciente a este mismo Agustín Moreto—y no a su hijo, el escritor, ni a su sobrino, homónimos ambos de él—era una esclavilla, de nombre Ana, a quien se confirmó en 10 de enero de 1619 (37), a la vez que a Ana y Gregorio Moreto.

Doña Violante Cavana, viuda de Agustín Moreto, vivía aún en 29 de septiembre de 1648, fecha en que vende e impone un censo en favor del marqués de Orani, por sí y en nombre de «sus hijos» (38).

Según esto debían de vivir entonces todavía varios de los hermanos de Moreto—siempre que no fueran éste, Julián y Angela Manuela *los hijos*: representados por doña Violante, y los demás haber ya fallecido—, y no se sabe si existían al morir el poeta, porque ya hemos visto que éste no cita en su testamento a Angela Manuela, a pesar de que vivía, y si en cambio a Julián, según se ha dicho.

Por lo que toca a un Juan Bautista Moreto, que casa en 9 de mayo de 1649 con doña Antonia de Carvajal en la iglesia parroquial de San Ginés (39), me inclino a creerle hijo de Blas y de Estruënça Moreto, ya citados, más que hermano de aquél y de Agustín Moreto, el padre, pues

(33) Puede verse extractado en el aludido artículo de don Emilio Cotarelo: *Testamento de una hermana de Moreto*. No contiene nada de interés para este asunto.

(34) Se llamaba así a las religiosas que ocupaban el convento, a causa de haber sido este fundado por la baronesa doña Beatriz Silveira. Estaba en el lugar donde hoy se levanta el rascacielos fracasado del Círculo de Bellas Artes, en la calle de Alcalá, y se demolió en 1836.

(35) En esta fecha ya era parroquia independiente de San Ginés su antigua filial la de San Luis, y en ésta—Libro de Difuntos de 1643, fol. 382—se encuentra la partida de defunción de «Agustín Moreto, marido de Violante Cavan», que publicó Fernández-Guerra. (Obra cit., pág. xi). Hizo testamento ante Sebastián de Capaña—Cavana y pariente de su mujer?—en 2 de octubre de 1626, y se protocolizó por Nicolás Martínez Serrano mucho después, ya que se halla en su protocolo de 1647 a 1649, fol. 606; pero no he podido comprobarlo.

(36) Véase el documento X.

(37) Véase el documento V. Por cierto, que en 25 de junio de 1624 daba poder el mismo Agustín Moreto, padre, a Carlos Bonín y a Octavio Sardini—acaso compatriotas suyos—, residentes en Sevilla, «para que se entreguen de un esclavo natural de Angola que se escapó de su casa hará dos años y medios». (Pérez Pastor, *Bibliografía Madrileña*, tomo III, pág. 433).

(38) Véase Pérez Pastor, *Bibliografía Madrileña*, tomo III, pág. 434.

(39) Véase el documento XII.

sería notable la diferencia de edades, y pensar en otro hijo de este último es aún menos probable, por no decir imposible, ya que no hay la menor prueba en este sentido.

Y es curioso notar los personajes que figuran en la boda aludida: don Francisco Zapata, capellán de las Descalzas Reales y canónigo de Toledo, y el conde de Barajas, de testigos, y D. Francisco Zapata — probable pariente de su homónimo el capellán —, caballero de Alcántara, y su mujer, doña Isabel de Cárdenas Chacón y Mendoza, de padrinos. Me hacen sospechar con el apellido de la novia que fuera ésta de noble familia, y tal vez se uniera a Juan Bautista Moreto para *dorar* sus blasones.

En conclusión, unos y otros Moretos de los citados se naturalizaron definitivamente en España, como corrobora este pasaje que reproduzco del prólogo citado del Sr. Alonso Cortés (40):

«En Simancas hay—y acaso esto haya dado origen a la confusión [de creer que Moreto fué soldado en Flandes]—varios memoriales, correspondientes a mediados del siglo xvii, y suscritos por una verdadera dinastía de Moretos, que desempeñaron cargos en la Armada. Todos ellos pueden resumirse en la siguiente *Relación*, que se halla impresa: *Relación de los servicios de Don Bernardino Phelipe Moreto, Oficial de la Contaduría principal de la Armada del Mar Oceano; del Veedor y Contador Juan Bautista Moreto* [seguramente el probable hijo de Blas Moreto, de que me he ocupado anteriormente] *su padre que fué de la Artillería della; Del Capitán D. Julián Moreto; el Comisario de Muestras D. Pablo Julián Moreto, sus hermanos* (41), *Y el Sargento Mayor D. Nicolás Amoreto* [Moreto] *su tío.* (Simancas: *Servicios militares*, leg. 10, fol. 40.)

Y éstos son los datos que he logrado reunir, relativos a la familia de mi ilustre paisano D. Agustín Moreto y Cavana. Los publico por si fueran útiles, como creo, para servir de base a ulteriores investigaciones sobre tema tan interesante, que revela el ambiente social en que se formó quien, como Moreto, supo llevar a la escena valiosísimos reflejos de su época.

(40) Edición cit., pág. 8, nota.

(41) La similitud de nombres entre estos hermanos de Juan Bautista Moreto y el de Agustín Moreto y Cavana, Julián, puede considerarse como un dato sintomático más del parentesco casi seguro de unos y otros indicado anteriormente.

DOCUMENTOS

I.—1610.—Partida de bautismo de Ana Moreto y Cavana

¶ «Baptismos de *Henero*.—Sepan quantos la presente vieren, como yo *Ju.º Sánchez de Torquemada* por el Cura de San Ginés y San Luys de la villa de Madrid, en los Reynos y Señoríos de las Españas: que en el año de mil y seyscientos y diez que corren del nacimiento de Jesu Christo Nuestro Señor, a los *v.º* y cinco de *Henero*, baptizé a *Ana*, hijo (*sic*) de *Agustino Moreto ytalianos* y de *Biolante Moreto su muger*, del qual fueron padrinos *Juan de Castro* y *Brigina Brosela* estando presentes por testigos *Juan Nabarro* y *Costanço de Cabana* y *Fabricio Haneo*. En fee de lo qual lo firmé de mi mano en el dicho día, mes y año.—*Ju.º Sánchez de Torquemada* [Rúbrica].—Rom. 9. Veritatem dico in Christo non mencior.

Al margen izquierdo: Ana, 2.

Al margen derecho: 1.»

II.—1616.—Partida de bautismo de Tomasa Moreto y Cavana

¶ «Baptismos de *Enero 1616*.—Sepan quantos la presente vieren, como yo *Mosen Antonio Nerin* por el Cura de San Ginés y San Luys de la villa de Madrid, en los Reynos y Señoríos de las Españas: que en el año de mil y seyscientos y diez y seys del nacimiento de Jesu Christo Nuestro Señor, a los seis días de *Enero*, baptizé a *Thomasa* hija de *Agustin Moreto* y *Vio* [anti *Cauana*, tachado] y de *Violanta Cauana* del qual fueron padrinos *Estevan de Vargas*—y *Inés Fernández*—, estando presentes por testigos el *Lic.º Gerónimo de Viana* y *Gabriel Ruiz* y el *Lic.º Domingo Luján*. En fee de lo qual lo firmé de mi mano en el dicho día, mes y año. *Mosen Ant.º Nerin* [Rúbrica].—Rom. 9. Veritatem dico in Christo non mencior.

Al margen izquierdo: Thomasa Cauana, 2.

Al margen derecho: 13.»

III.—1619.—Partida de confirmación de Agustín Moreto y Moreto

«Agustín Moreto, hijo de Vras Moreto y de Estruença Moreto [10 de Enero de 1619].»

IV.—1619.—*Partida de confirmación de Gregorio y Ana Moreto y Cavana*

«Gregorio y Ana, hijos de Agustín Moreto y Biolante Cabana [10 de Enero de 1619].»

V.—1619.—*Partida de confirmación de una esclava de los Moreto*

«Ana, esclava de Agustín Moreto [10 de Enero de 1619].»

VI.—1620.—*Partida de bautismo de Julián Moreto y Cavana*

¶ «Bautismos de *Enero*.—Sepan quantos la presente vieren, como yo, *Mosen Ant.º Nerin* por el Cura de San Ginés y San Luys de la villa de Madrid, en los Reynos y Señoríos de las Españas: que en el año de mil y seyscientos y *beinte*; y *seis* de *Enero*, baptizé a *Julian* hijo de *Agustín Moreto*—y de *Biolante Cabana su muger*, del que fueron padrinos *Girónimo Cabana* y *Ana Moreto*—estando presentes por testigos *Gabriel Rruyz* y *Fran.º Lancho*. En fee de lo qual lo firmé de mi mano en el dicho día, mes y año.—*Mosen Ant.º Nerin* [Rúbrica].—Rom. 9. Veritatem dico in Christo non mencior.

Al margen izquierdo: Julian, 2.

Al margen derecho: 53.»

VII.—1622.—*Partida de bautismo de Juan Francisco Moreto y Cavana*

¶ «Bautismos de *Mayo*.—Sepan quantos la presente vieren, como yo, *L.º Mosen Ant.º Nerin* por el Cura de San Ginés y San Luys de la villa de Madrid, en los Reynos y Señoríos de las Españas: que en el año de mil y seyscientos y *ueynle* y *dos* del nacimiento de Jesu Christo Nuestro Señor, a los *tres días* de *Maio*, baptizé a *Juá Francisco* hijo de *Agus (sic) Moreto* y de *Uiolante Moreto* [*tin*, tachado] *Moreto (sic)*, del qual fueron padrinos *don Antonio Telo de Meneses* y *Ana Moreto* estando presentes por testigos *Juan Francisco* y *Fran.º Fernández* y *Grauiel Sanz*. En fee de lo qual lo firmé de mi mano en el dicho día, mes y año—*Mosen Ant.º Nerin* [Rúbrica] Rom. 9. Veritatem dico in Christo non mencior.»

Al margen izquierdo: Ju.º Fran.º

Al margen derecho: 322.

VIII.—1624.—*Partida de bautismo de Antonio Moreto y Cavana*

¶ «Bautismos de *Enero*.—Sepan quantos la presente vieren, como yo, *Alonso Bustam.te* por el señor Cura de San Ginés y San Luys de la villa de Madrid, en los Reynos y Señoríos de las Españas: que en el año de mil y seyscientos y veinte y quatro del nacimiento de Jesu Christo Nuestro Señor, a los siete días de *Enero*, baptizé a *Antonio*, hijo de *Agustin Moreto* —y de *Biolante Cabana*, su muger, del qual fueron padrinos *Angelo Maria Mibence* y *Ana Moreto*—, estando presentes por testigos *Alonso Lopez Paez* y *Ju.º Angel Fran.co Sancho*. En fee de lo qual lo firmé de mi mano en el dicho día mes y año—*Al.º Bustam.te* [Rúbrica]—Rom. 9. Veritatem dico in Christo non mencior.

Al margen izquierdo: Ant.º, 2.

Al margen derecho: 17.

IX.—1628.—*Partida de bautismo de Angela Manuela Moreto y Cavana*

¶ Baptismos de *Julio*.—Sepan quantos la presente vieren, como yo, *D.ºr Argais* Cura de San Ginés y San Luys de la villa de Madrid, en los Reynos y Señoríos de las Españas: que en el año de mil y seyscientos y veinte y ocho del nacimiento de Jesu Christo Nuestro Señor, a los nueve de *Julio*, baptizé a *Anjela Manuela*, hija de *Agustin Moreto* y de *Violante Cabana*, del qual fueron padrinos *Ju.º de Santillana* y *doña Fran.ca Anuncibai* estando presentes por testigos *Ju.º de Castro* y *Ju.º de Morales*. En fee de lo qual lo firmé de mi mano en el dicho día, mes y año—*D.ºr Joseph de Argais* [Rúbrica]—Rom. Veritatem dico in Christo non mencior.

Al margen izquierdo: Anjela, 2.

Al margen derecho: 485.

X.—1643.—*Nota referente a las misas que han de decirse por el padre de Moreto*

Don Agustin Moreto, que vive en la calle de San Miguel e (*sic*) casas propias a de hacer decir por don Agustin Moreto, su p.º, 411 misas en las quales estan 17 de alma ynclusas, y de ellas a de pagar la q.ª a la ygla.; que son 187, los 175, limosna ordin.ª y las 12 de alma de aqui a Pasqua de Nauidad deste presente ano de quarenta y tres.

XI.—1643.—*Intervención de Moreto en el testamento de Francisco de la Cavana*

Don Agustin Moreto, calle de San Miguel, casas propias, a de dar q.ª del testam.to de Jerónimo de la Cauaña.—En sept. 1639. [Año 1643.]

Ayuntamiento de Madrid

www.memoriademadrid.es

XII.—1649.—Partida de casamiento de don Juan Bautista Moreto y doña Antonia de Caravajal

En la V.^a de M.^d en nueve días del mes de mayo de mil y seiscientos y quarenta y nueve; en virtud de vn mandamiento del Sr. L.^{do} don Alonso de Morales, Vicario de la Villa de M.^d y su partido (su fecha en cinco de Mayo, La Torre, notario), y auiendo precedido las amonestaciones que manda el Santo Concilio, yo el L.^{do} don Andrés de Salterio, con licencia del Sr. Dotor Lara, cura propio de la parrochial de S. Ginés de M.^d, desposé por palabras de presente, que hacen verdadero y lexítimo matrimonio, y juntamente dí las bendiciones nuptiales, según la costumbre de la Yglesia, a don Juan Bautista Moreto y doña Antonia de Caravajal, parrochianos de dicha parrochia de S. Ginés, en la hermita del Angel desta V.^a de M.^d; fueron testigos don Fran.^{co} Zapata, Capellán Mayor de las Descalzas y Canónigo de Toledo, don Juan Chacón y el Conde de Varajas; y padrinos de dichas velaciones don Fran.^{co} Zapata, Caballero del Orden de Calatraba y doña Ysabel de Cárdenas Chacón y Mendoza, su muger, y para que haga fe lo firmé en el dicho día, mes y año.—Don Andrés de Salterio [*Rúbrica*].

Al margen izquierdo: D. Juan Bautista Moreto. D. [Desposado] y V. [Velado].

II

MORETO, POETA LÍRICO

Así como Agustín Moreto fué muy fecundo autor dramático—pasan de un centenar las piezas teatrales que de él se conservan entre comedias, entremeses y bailes, y aún debió de escribir bastantes más—, en cambio son escasísimas las muestras que dejó de su musa lírica, aparte de las composiciones de esta índole—sonetos la mayoría—insertas en su teatro (42).

Por lo dicho me parece de interés dar a conocer dos poesías líricas suyas, que hallé en un manuscrito de la Biblioteca Nacional (43), y tengo por inéditas o al menos por desconocidas en la actualidad.

Se trata de los retratos burlescos de dos damas—una de ellas llamada Nise (Inés)—ejecutados conforme a la técnica tan corriente a mediados del siglo xvii, según ya observé en otra ocasión con motivo de algunos análogos (44), «comenzando por la cabeza y acabando por los pies, con riguroso orden de distancia»; y evitándose las repeticiones de imágenes y

(42) He aquí, por orden alfabético, el primer verso de cada una de las poquísimas composiciones líricas de Moreto conocidas hasta ahora, y la indicación de la obra donde se publicaron por primera vez:

1. «Canto coplas de San Juan.» Coplas de pie quebrado. (Ms. 3.922 de la Biblioteca Nacional. Publicadas por Fernández-Guerra. Obra cit., pág. xviii, nota.)

2. «Con grave admiración, con verdad pura.» Soneto. (En la hoja 11 de los preliminares del *Catálogo Real Genealógico de España*, por Rodrigo Méndez Silva. Madrid, 1639.)

3. «Esquiva Atlanta, siempre.» (En *Delicias de Apolo y recreaciones del Parnaso, por las tres musas Urania, Euterpe y Caliope. Hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España*. Zaragoza, 1670, págs. 114-118.)

4. «Este a quien con su pena premió el hado.» Soneto. (En *Lágrimas panegíricas a la muerte del doctor Juan Pérez de Montalbán*, recogidas y publicadas por don Pedro Grande de Tena. Madrid, 1639, fol. 48.)

5. «Lleve el compás mi llanto.» (Ms. 16.292 de la Biblioteca Nacional. Publicada por Fernández-Guerra. Obra cit., pág. vii, nota.)

6. «Si queréis echar un bando.» *Quintillas en defensa de un don Serafín, corregidor de San Clemente*. (Atribuidas a Moreto por D. Guillén Buzarán en sus artículos acerca de él publicados en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, de Sevilla, diciembre de 1855.)

7. «Ya no mata amor, zagales.» (En *Delicias de Apolo*, etc., pág. 73 sin foliar, que suele ir en la mayoría de los ejemplares después de la 174 por error de encuadernación.)

8. «Yace aquí... ¿quién diré para decirle?» *Epitafio* (En la *Vida y hechos heroicos del gran Condestable de Portugal*, por Rodrigo Méndez Silva. Madrid, 1640, fol. 79).

(43) El que lleva la signatura 17.683. Es un códice en 4.º, letra del siglo xvii, que contiene diversas poesías, la mayoría anónimas. Las composiciones de Moreto están en los folios 71 v. (11) y 73 (1), y las reproduzco con los títulos que tienen y la ortografía moderna, salvo en aquellos casos de posible alteración fonética o morfológica.

(44) Véanse *Poesías* de doña Catalina Clara Ramírez de Guzmán. Estudio preliminar, edición y notas por Joaquín de Entrambasaguas y Peña. Badajoz, Arqueros, 1930. *Biblioteca del Centro de Estudios Extremeños*, tomo II, pág. 54.

de metáforas, en virtud de la habilidad poética de los autores que las escribieron.

No hay ni que decir que las composiciones aludidas carecen del valor literario de las obras dramáticas del mismo poeta; pero tampoco son inferiores a las restantes poesías líricas que de él conocemos, y aun merecen que se haga notar el matiz conceptista de algunos pasajes, dignos de toda alabanza por su gracia y soltura, tan típicas del autor de *El lindo don Diego*.

POESÍAS

I.—Retrato burlesco, de Moreto

Nise, por lo que condena
mi gusto tu rostro, quiero
retratarte;
pero soy un majadero,
pues me ha de costar la pena
de mirarte.

Tu pelo, aun más es que pelo,
que es terciopelo, y acaso
por postizo,
con ser ello fondo en raso
a costa de tu desvelo
lo haces rizo (45).

Tu frente, aquí tengo miedo,
que tiene grandes bajadas
y subidas
es muy buena para enredo,
porque toda ella es entradas
y salidas (46).

De tus cejas no he de hablar
porque aun no te las ha hallado
mi desvelo,
con que no tendrás cuidado
de que las pueda tocar
en un pelo (47).

(45) Según esto, el cabello postizo iba montado sobre una armadura de raso en aquella época. *Raso* se toma también aquí por *laso*, equivocadamente, y en contraposición a rizado o rizo.

(46) Sabido es que en las llamadas «comedias de enredo» las salidas y entradas a escena de los personajes son muy frecuentes, a causa de ser la acción más movida que en las otras.

(47) Por la conocida frase «no tocar ni a un pelo de la ropa», es decir, no hacer daño alguno.

Tus ojos, que raro caso
naturaleza compuso
con gran maña,
mas lo hizo medio al uso,
pues los guarneció de raso
sin pestaña (48).

No es plata tu naricita,
ni azucena, ni otra cosa
que lo valga;
mas es una chata chita (49),
y si se precia de hermosa (50)
dí que salga.

Tu boca para una dicha
es muy buena, pues no es poca,
aunque amarga,
y para mayor desdicha
tu vida es como tu boca
por lo larga.

Tu cuello de atrás mirado,
aunque no mata alevoso,
es Bellido (51);
mas Bellido vergonzoso,
pues mirar no se ha dejado
de encogido.

Siendo así desprecia más,
y si por ese camino
hay dinero,
con tu desdén y tocino
y alcamonías (52) pondrás
el puchero.

II.—Otro retrato jocoso, de Moreto

Pintura que hizo un amante
con muchísima zozobra
a su dama, Dios mediante,
y teniéndola delante
dice (comienza la obra):

(48) *Raso sin pestaña* es aquel que se confecciona sin dobladillo o *pestaña*, y entonces no estaba al uso; esto es, no era «de moda», como ahora se mal dice.

(49) *Chata chita*. La *chila* es lo mismo que la *taba*, o sea uno de los huesos de la pata del carnero que sirve para ejecutar el juego llamado también *de la taba*. Por su forma puede recordar exageradamente una nariz *chata*. También ha de tenerse en cuenta que contribuye a buscar este parecido el equivoco a que se prestan ambas palabras.

(50) *Hermosa* por «guapa», y ésta femenino de «guapo», «matón». Por eso le dice que salga en tono de desafío.

(51) *Bellido*, con ortografía arbitraria aquí, por el que tiene *vello*. Alude también a Bellido Dolfos, al traidor por antonomasia, asesino de Sancho II, rey de Castilla y de León.

(52) *Alcamonías* es la designación general de las especias para condimentar los alimentos: anís, alcaravea, culantro, cominos, cilantro, clavo, etc., etc. Acaso derive del nombre de una de

En esta ciudad (53) había
una dama muy hermosa,
a quien un quídam quería,
de mala fisonomía,
pero lo demás gran cosa.

La frente, al sol comparada,
de rayos con perfección,
como un mapa dibujada,
es ancha, escrita y preñada:
no puede ser mal melón (54).

Su pelo es como ninguno,
hecho en lazos un ovillo,
con que el diablo caza a uno,
y su color es morcillo (55).
que tira a bayo cebruno (56).

Su ceja aun no es un manojo,
y tanto ver no se deja
del más dilatado antojo (57),
que aunque le tiren al ojo (58)
no le darán en la ceja.

Sus dos ojos son en pos
cuatro luces del teatro (59),
que en su cara puso Dios,
que ellos no son más que dos,
pero dos y dos son cuatro (60).

Su nariz de calambuco (61)

ellas, cominos, según el *Diccionario de Autoridades*. También se llama familiarmente *alcamonía* al alcahuete, quizá en sentido traslaticio, teniendo en cuenta que disimulan o encubren las especias el sabor de los alimentos.

(53) ¿Acaso Toledo, donde vivió el autor, que se sepa, además de Madrid? Esta es villa, aunque coronada.

(54) Sabido es que los melones *escritos* son aquellos cuya corteza cruzan múltiples rayas blancas comparables a arrugas.

(55) *Morcillo* dicese del caballo totalmente negro o del negro con viso rojizo, y por extensión peyorativa al cabello parecido.

(56) *Bayo* es el caballo de color blancuzco amarillento. *Cebruno*, adjetivo que no figura en el *Diccionario de la Real Academia Española*, es lo propio de las cebras. Se emplean ambos calificativos peyorativamente para designar el cabello blancuzco amarillento, rayado de negro, que la fantasía del poeta supone en su dama.

(57) *Dilatado antojo* es aquí tanto como «anteojo de larga vista».

(58) *Tirar al ojo* es frase equivalente a la de «tirar al blanco».

(59) Las luces que se colocaban para producir efectos luminosos, más potentes que las comunes, entre las bambalinas y bastidores.

(60) Juego de palabras. La frase «dos y dos son cuatro» se aplica corrientemente para significar que es así como es y no hay otra solución.

(61) El *calambuco* o calaba es un árbol gutífero americano, de flores blancas y olorosas, y cuya resina es el llamado «bálsamo de María». Quemado, produce perfume suavísimo. Su color es verdoso oscuro, y se emplea también para la fabricación de rosarios, cajas y esculturas religiosas. Lo cita Bartolomé Leonardo de Argensola en su *Conquista de las islas Molucas* (1609):

«Produce todos los leños saludables, áloes, aquila, *calambuco* y clavo» (Libro 2).

Y Góngora en uno de sus romances, festivamente:

«En urna dejó decente
los nobles polvos incluso»

sale a su boca al encuentro,
como que va a hacer un truco (62),
y es al modo de almendruco,
mas no tiene almendras dentro. (63)

Su boca en toda ocasión
puede ser contravenenos
del fuego de San Antón (64),
y es así como un piñón...,
media vara más o menos.

Lo demás hasta los pies
se salta, y de ellos le sobra
para hacer un guardapiés.
Y este su retrato es
puntual. Fin de la obra.

JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA

que absolvieron de ser huesos
cinamomo y *calambuco*.»

Por último, en Cuba se, llama también *calambuco* a la persona que se dedica mucho a las cosas de iglesia, tal vez porque de la madera de dicho árbol se hacen objetos relativos al culto religioso, según hemos visto.

(62) Alusión a la suerte del «juego de trucos» en que la bola de un jugador sale al encuentro de la de otro para echarla por alguna de las troneras o por encima de las barandillas que tienen las mesas propias de esta diversión, ya en desuso, pero muy corriente en el siglo xvii. Recuérdese que en Palacio tenía Felipe IV un salón destinado a este juego. Moreto compara, con gracia, la boca a la tronera, y la nariz a la bola que penetra por ella.

(63) Es decir, que le faltaban los dientes.

(64) *Fuego de San Antón* se llamó a una enfermedad análoga a la gangrena, que apenas iniciada iba corroyendo la carne y extendiéndose por el cuerpo hasta producir la muerte. En esta acepción lo emplea el padre Pedro de Rivadeneyra en la *Vida del Padre Lainez* (1594): «Dentro de pocos días perecieron unos en la guerra con tiros de artillería, otros consumidos del *fuego* que llaman de *San Antón*.» (Lib. II, cap. I.) Pero en la *Cirugía* de Juan Fragoso vemos que dicha enfermedad se llamaba así por el vulgo y tenía una designación más y mayor amplitud de acepción: «El vulgo castellano, y aun el francés, llama *fuego de San Antón* y de *San Miguel* a la mortificación total de algún miembro.» (Glosa de los Apostemas.)

Si se tiene en cuenta que semejante enfermedad se curaba cauterizándola con hierros al rojo, se comprenderá la metáfora que hace comparando los labios con el contraveneno o medio empleado para curar el *fuego de San Antón*.

LA VIDA MADRILEÑA EN TIEMPO DE FELIPE IV ⁽¹⁾

XI

SITIOS REALES DE LA PROVINCIA DE MADRID

En los artículos últimos de esta serie histórica he procurado estudiar las fiestas y solemnidades palatinas en Madrid bajo Felipe IV. Pero quedaría ese estudio incompleto si no me refiriese a los sitios reales que en las cercanías de la corte servían de solaz o descanso al monarca de dos mundos. Ya traté del Buen Retiro. Veamos ahora los otros.

* * *

I.—Los lugares del Real Patrimonio

Además del viejo alcázar madrileño y de la nueva residencia del Buen Retiro, construída entonces, contaba Felipe IV, en diversos puntos de España, con varios *sitios reales*, compuestos de palacios o pabellones, jardines, parques, bosques, montes y sotos, donde reposar de las fatigas cortesanas y solazarse con los deportes de la época, muy especialmente con el ejercicio de la caza, al que el penúltimo de nuestros Habsburgos, como sus progenitores y como los príncipes borbónicos, herederos en el siglo siguiente de su corona, fueron siempre sobremanera aficionados. Desde los Reyes Católicos el patrimonio de los soberanos españoles era el mismo, teniendo carácter inalienable. Así lo recibió Felipe IV de su antecesor, y así lo transmitió a su heredero, por testamento otorgado en Madrid a 12 de septiembre de 1665, firmándolo en su nombre, por achaque de su enfermedad, el conde de Castrillo, presidente del Consejo de Castilla (2). Pero Felipe IV añadió a este patrimonio el Real Sitio del Buen Retiro, que había fundado.

El que poseía aquel rey aparece circunstanciadamente descrito por autores de su tiempo.

(1) Los artículos anteriores de la serie se insertaron en los números de esta REVISTA correspondientes a octubre de 1924, julio y octubre de 1925, abril y julio de 1926, enero, abril y octubre de 1927, julio de 1928, enero de 1929 y abril de 1930.

(2) Danvila, *El poder civil en España*, tomo III, pág. 114.

Pero aquí sólo nos incumbe el examen de las residencias soberanas enclavadas en la provincia de Madrid (1).

La custodia, administración, conservación y servicios referentes a tales palacios y terrenos implicaban un numeroso y variado personal. Al frente de él figuraba en cada real sitio un alcalde, como delegado del monarca, con las más amplias atribuciones.

La zona de cada sitio real, no bien deslindada siempre, era lugar que se sustraía a la jurisdicción común, cayendo bajo el fuero regio, variable según los puntos, pero molesto y lesivo para el vecindario, por las vedas, las limitaciones señaladas al derecho de propiedad, los numerosos reglamentos de policía, la diversidad y el rigor de las sanciones penales, y, más que todo, por la arbitrariedad que de hecho disfrutaban los guardias y demás funcionarios reales para cualquier extralimitación en las personas y en los domicilios.

Otras cargas pesaban también sobre los pueblos incluidos en la zona de los cazaderos reales; pues los cazadores, rederos, catarriberas y demás agentes cinegéticos nombrados por el rey o por el cazador mayor, estaban exentos de toda clase de tributos generales o concejiles, y tenían especiales privilegios para abastecerse: todo con daño de los demás moradores (2).

Felipe IV confirmó tal régimen de sus funcionarios. «Y atendiendo —decía— a la cortedad del sueldo que gozan y ser el gasto que tienen muy grande, sirviéndome con dos caballos y sustentando tres halcones..., tengo por bien y mando que para mayor socorro y alivio se les den en los mataderos de las ciudades, villas y lugares donde estuvieren, que se matare carnero, macho y vaca, los corazones que hubieren menester para el sustento de los halcones, pagando por cada corazón de vaca 18 maravedís... (3)». Precios ventajosos que sólo disfrutaban los individuos del Consejo y servidumbre del monarca.

Las ordenanzas y los reglamentos eran rigurosísimos con cuanto afectaba a los cotos reales, y un simple hurto de caza, sustraer un venado o un conejo tenía pena de azotes o de galeras, lo cual no impedía que menudeasen los cazadores furtivos.

Por todo lo indicado, los pueblos reclamaban a diario contra los gravámenes, abusos, vejaciones, molestias y rigores que la vecindad de los reales sitios implicaba para aquéllos (4).

Los más frecuentados eran, por razón de su proximidad a Madrid,

(1) Entre los escritores de la época los alcaldes de Casa y Corte D. Pedro y D. Antonio de Cerbantes, en su *Recopilación de las Reales Ordenanzas y Cédulas de los Bosques Reales del Pardo, Aranjuez, Escorial, Balsain y otras, glosas y comentarios a ellas* (Madrid, 1687), y Núñez de Castro, en *Sólo Madrid es corte* (edic. de 1675), enumeran todos los Sitios Reales y estudian su régimen y organización. Entre los modernos, Danvila en *El poder civil en España*, tomo III, páginas 114 y sigs., y Cos Gayón en su *Historia jurídica del Patrimonio Real*, págs. 80 y sigs., examinan en conjunto el mismo tema.

(2) Cos Gayón, obra cit., págs. 102 y 103.

(3) Real cédula de 24 de mayo de 1649. Véase Cos Gayón, obra cit., pág. 103.

(4) Cos Gayón, obra cit., pág. 99.

Aranjuez, El Escorial, El Pardo y la Zarzuela. El Buen Retiro y la Casa de Campo, aunque colindantes con la villa y pertenecientes a ésta en cierto modo, como estaban fuera de su recinto murado considerábanse como puntos fuera de la corte. Felipe IV y su familia, siguiendo el uso de la etiqueta austriaca, que regulaba minuciosamente y con antelación cuanto los reyes debían hacer en todas las épocas del año, tenían señalados períodos fijos de residencia en cada uno de esos palacios, aunque a veces, según las circunstancias del momento, podía haber alguna alteración (1).

El más caracterizado cronista coetáneo de Madrid por aquellos días nos informa de la duración de tales excursiones o *jornadas regias*, y de su coste aproximado (2):

	Ducados
«La jornada del Pardo —dice— se regula en veintiséis días, y en ellos importa el gasto y carruaje..	150.000
La jornada de Aranjuez en un mes, y su gasto y carruaje.....	170.000
La estancia del Retiro se regula en otro mes, y su gasto, con las raciones que se dan a criados.....	80.000
La jornada de San Lorenzo el Real se regula en veinte días, y su gasto y carruaje.....	120.000
	<hr/> 520.000»

Valiendo el ducado ordinario unas dos pesetas, el total de las jornadas podrá calcularse en 1.040.000 pesetas.

II.—La Casa de Campo, El Pardo y la Zarzuela

El más inmediato de los sitios reales por el lado del Manzanares era, y sigue siendo, la Casa de Campo, lindante con el Campo del Moro.

Fué una posesión adquirida por Felipe II, y en el siglo XVII tenía menor amplitud que hoy, y estaba mal cuidada. Así lo afirman cuantos viajeros franceses la visitaron. Uno de ellos, Bertaut, dice que «está muy decaída desde que se construyó el Buen Retiro..., pero se podía hacer de ella un hermoso lugar con poco gasto, pues los árboles crecen allí muy bien y hay un gran estanque» (3).

Alude a la estatua ecuestre de Felipe III, situada allí entonces, y que él supone, erróneamente, ser de su sucesor (4).

(1) En el número XVI de esta REVISTA abordé el asunto más ampliamente.

(2) Núñez de Castro, *Sólo Madrid es corte*, edic. de 1675, cap. *Jornadas ordinarias*, pág. 217

(3) *Journal d'un voyage*.

(4) Fué construida por artífices italianos y se trajo a Madrid en 1616, instalándose en la Casa de Campo, hasta 1848 que se trasladó a la Plaza Mayor.

A Brunel, que visitó la Casa de Campo también en tiempo de Felipe IV, no le agradó mucho, por cuanto escribía: «Es un mezquino lugar de recreo donde no hay sino algunos paseos de árboles y un bosque» (1). Pero la impresión de madame d'Aulnoy es más favorable: «La Casa de Campo no es muy grande —escribe esta viajera—, pero está bien situada cerca del Manzanares; los árboles son allí muy altos y ofrecen agradable sombra; el agua no escasea y corre apaciblemente hasta llegar a un estanque»



Jardín de la Casa de Campo

rodeado por grandes encinas... Este lugar, bastante abandonado, tiene casa de fieras, donde he visto leones, tigres, osos y otros animales feroces: que se aclimatan bien en España. Van a pasearse por la Casa de Campo los soñadores de oficio y las damas que desean andar por lugares escasamente concurridos» (2).

Era, pues, el mencionado parque por aquel tiempo un paseo accesible al vecindario de Madrid.

Felipe IV construyó en la Casa de Campo un coliseo, donde, como en los del Buen Retiro y la Zarzuela, se daban representaciones escénicas de aparato.

Más allá de la Casa de Campo se extendía, como ahora, el Real Sitio de El Pardo, donde Felipe IV en 1636 se hizo construir residencia adecua-

(1) *Voyage d'Espagne*, cap. V.

(2) *Relación de su viaje*, versión castellana, pág. 134.

da, de la cual dan esta referencia unas *Noticias* de entonces: «El sitio de la Torre del Pardo, que por todas partes descubre tan hermosa vista, ha convidado a S. M. de mandar labrar en él casa bastante en que alguna vez pueda aposentarse» (1). Resulta pues que de aquel tiempo data la residencia frecuente de los reyes en El Pardo.

Por la agreste amenidad del paraje, la abundancia de caza en sus contornos y la máxima proximidad a Madrid, era el Real Sitio de El Pardo



Palacio de El Pardo

uno de los lugares que más frecuentaba el cuarto Felipe. Su palacio era más bien una casa particular de sencillo aspecto.

Bertaut hace observar la pequeñez del edificio, si bien nos dice que en él «hay muchos cuadros», y celebra su gran parque circundante y la torre alzada en él (2). Sobre la casa real, escribe madame d'Aulnoy, que la visitó: «Su fábrica es muy hermosa, como todas las demás de España; es decir, un cuadrado de cuatro cuerpos separados por grandes galerías de comunicación, las cuales están sostenidas por columnas. Los muebles no son magníficos, pero hay buenos cuadros, entre otros los de todos los reyes de España vestidos de una manera singular. Nos enseñaron un

(1) *Noticias de Madrid de 10 de enero de 1636*. Rodríguez Villa, *La corte y la Monarquía de España*, etc., págs. 5 y 6.

(2) *Journal d'un voyage*.

pequeño gabinete que el difunto rey [Felipe IV] llamaba su favorito, porque allí veía algunas veces a sus queridas».

El suceso más memorable que El Pardo presenció bajo Felipe IV fué el decreto que allí expidió el rey destituyendo al conde-duque de Olivares. Muy próximo a El Pardo, que bajo aquel reinado no tuvo especial relieve, se halla la Zarzuela, la cual debió al propio monarca toda su importancia y significación (1), siendo lugar de fiestas, aventuras y galanteos.

Llamábase Zarzuela a una casa de campo o palacete con arbolado y dependencias rústicas que el infante D. Fernando, hermano de Felipe IV, hizo construir en las inmediaciones de El Pardo; debiéndose tal nombre a la abundancia de zarzas que rodean tal mansión (2).

El lugar era modesto, considerándosele como dependencia o prolongación de El Pardo.

Calderón de la Barca hace decir a la propia *Zarzuela*, convertida en personaje, que es

«humilde, pobre alquería,
tan despoblada y desierta,
que no hay para mí día claro
si El Pardo no me lo presta (3)».

Sobre la escasez de comodidades que ofrecía nos informa madame d'Aulnoy en este párrafo:

La Zarzuela «es otro sitio real menos bello que El Pardo, y tan abandonado, que no se encuentra en él nada recomendable más que las aguas. Nos acostamos allí bastante mal, aun cuando era en los mismos lechos de Su Majestad, y no pudimos nunca hacer nada mejor que llevar con nosotros todo lo preciso para nuestra cena. Entramos en seguida en los jardines, que están en muy mal orden. Las fuentes corren de día y de noche, las aguas son tan cristalinas y tan abundantes, que a poco que se hiciera no habría sitio en el mundo más adecuado para construir una residencia agradable; pero desde el rey hasta el último ciudadano, aquí nadie tiene costumbre de mejorar sus casas de campo; muy al contrario: las dejan derruirse por falta de algunas insignificantes reparaciones. Nuestras camas eran tan malas, que no tuvimos gran trabajo para abandonarlas a la mañana siguiente... (4)». Pero la misma escritora dice en otro pasaje de su libro «que en la Zarzuela hay algunas habitaciones bastante frescas para que descansen los reyes cuando regresan de una cacería (5)». Felipe IV hizo construir en la Zarzuela un teatro parecido al del Buen Retiro, dis-

(1) Algún autor moderno, como Muñoz Morillejo en su *Escenografía española*, confunde El Pardo con la Zarzuela, considerándolos como un mismo lugar, y atribuye indistintamente a uno o a otro algunas fiestas de aquellos sitios reales, sin puntualizar en cuál de los dos ocurría.

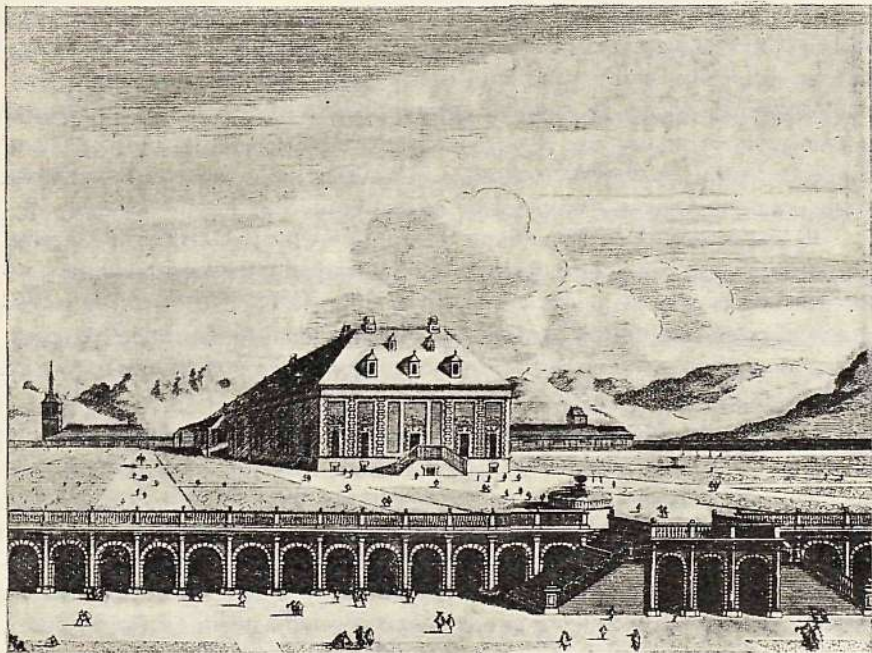
(2) Luisa Lacal, *Diccionario de la Música*, págs. 593 y sigts.

(3) *El laurel de Apolo*, citado por Castro Rossi (... *De las costumbres... de los españoles en el siglo XVII, fundado en el estudio de las comedias de Calderón*, pág. 52).

(4) *Relación citada*, pág. 248.

(5) *Idem*, pág. 135.

puesto para representaciones escénicas de gran aparato y complicada tramoya, en cuya preparación, como en las de aquél, campearon el ingenio y la inventiva del artífice Lotti. En 1628 se estrenó una comedia de esa clase, en dos jornadas, con el título *El jardín de Falerina*, compuesta por D. Pedro Calderón, con la particularidad de tener parte cantable, siendo la partitura acomodada a ella por Juan Risco, «hombre de grande ingenio y travesura en la música, con especialidad en el género alegre», según



Palacio de la Zarzuela

afirma el historiador general de nuestro arte lírico (1), el cual añade en su narración: «se caracterizó con el nombre de *zarzuela* por el sitio en que se representó la primera vez esta clase de composición, literariamente hablando; mas no por la novedad del canto en medio de la declamación, puesto que esto tiene antigüedad en muchas producciones, tanto poéticas como dramáticas».

Pero si Calderón no creó la zarzuela ni este género surgió en el real sitio de tal nombre, se generalizó en él su uso y alcanzó la mayor celebridad con piezas escénicas del autor de *La vida es sueño*, tales como *El golfo de las sirenas*, *El laurel de Apolo* (1658) y *La púrpura de la rosa* (1660).

El coste de *El golfo de las sirenas*, estrenada en aquel coliseo el 17 de enero de 1657, ascendió a 6.000 ducados.

(1) Soriano Fuertes, en su *Historia de la música española*, t. III, pág. 115.

III.—El Escorial: construcción del panteón de los reyes

A los viajeros franceses Bertaut y madame d'Aulnoy debemos impresiones sobre el aspecto de El Escorial a mediados del siglo xvii. Además, el P. Francisco de los Santos, coetáneo del cuarto Felipe, compuso una descripción e historia del famoso Monasterio, centro de aquel real sitio, y de las obras importantes que bajo Felipe IV se llevaron a término en él. Naturalmente, no he de apuntar aquí rasgos del edificio, ya que éste se conserva como en aquellos días. Sólo anotaré lo que pudiera ofrecer cambio desde entonces, y el efecto que la vista de la mole soberbia causaba en los acostumbrados a ver edificios de parecida índole.

«El Escorial—escribe madame d'Aulnoy—está construido en la pendiente de unas rocas, en un desierto estéril, rodeado de montañas. El pueblo está abajo y tiene pocas casas. Casi siempre hace allí frío. Es prodigiosa la extensión de los jardines y del parque. Encuéntranse bosques, llanos, una gran casa en medio, donde se alojan los guardas, y todo está lleno de animales feroces y de caza (1)».

Desde el pueblecillo se subía al monasterio por una larga calle de olmos. En la ancha explanada que el gran edificio presenta por el lado Norte habíanse hecho construcciones bastante buenas para hospederías, que nadie ocupaba (2). Su fachada principal de poniente formaba parte de una plaza no bastante espaciosa y revestida de alta muralla (3).

Bertaut forma peor impresión de aquel paraje que madame d'Aulnoy. Todo le parece melancólico y sin atractivo. El monasterio estaba en poder de la Orden de frailes jerónimos. «Esta Orden no deja de estar aquí en gran predicamento. Hay 300 religiosos en el Monasterio de El Escorial que viven, poco más o menos, como los cartujos: hablan poco, rezan mucho y las mujeres no entran en su iglesia. Además tienen que estudiar y predicar» (4). La condesa d'Aulnoy considera al Monasterio de El Escorial como «uno de los grandes edificios que tenemos en Europa» (5). Su frontis le parecía magnífico, pero nada halla sorprendente en su fábrica ni por su traza ni por su arquitectura, considerando sólo notable la masa enorme del edificio (6).

Más alabanzas la inspira el interior por la grandeza de sus patios, claustros, galerías, bóvedas, capillas, altares, columnas de pórvido, bajo-

(1) Obra cit., pág. 252.

(2) Bertaut, *Journal d'un voyage*, cap. I.

(3) Bertaut, loc. cit.

(4) Madame d'Aulnoy, obra cit., pág. 249.

(5) Idem, pág. 248.

(6) Idem, pág. 249.

relieves de ágata, lienzos soberbios, escaleras y frisos de jaspes y ornamentación de oro, piedras y maderas preciosas. «Respecto a la iglesia—dice—, nada tiene de extraordinario en su estructura... Las habitaciones del rey y de la reina nada tienen de magnificencia» (1). Conservabáse, pues, en tal morada la tradición de austeridad impuesta por Felipe II, sin que la contaminasen los hábitos de molicie característicos en su nieto el rey galante. Este costeaba becas a gran número de pensionados que estudiaban en un colegio establecido dentro del edificio. Lo que más elogios inspira a los mencionados viajeros son la biblioteca y el panteón de reyes. Bertaut dice que las bibliotecas eran *tres, sumando 18.000 volúmenes* (2).

Muchos más enumera madame d'Aulnoy. «El Ticiano—dice—, famoso pintor, y otros varios más, agotaron su arte para pintar bien las cinco galerías de la biblioteca. Sitio admirable, tanto por las pinturas como por los 100.000 volúmenes, sin contar los manuscritos originales de algunos santos padres y doctores de la Iglesia, muy bien encuadernados e iluminados todos» (3).

«Lo que todo el mundo halla mejor en El Escorial es el panteón hecho por Felipe IV» (4).

«Todo él es de mármol, de jaspe y de pórfido, donde están embutidas en los muros 26 tumbas magníficas. Desciéndose hasta él por una escalera de jaspe, y al bajarla me figuré estar en uno de esos recintos encantados de que hablan las novelas y los libros de caballerías» (5).

Felipe III había ya acometido la empresa de construir en El Escorial una tumba de reyes, siguiendo, según Santos afirma, «la voluntad de su padre y de su abuelo» (6). Con tal fin, reunió a varios artistas, siendo el principal el arquitecto romano Juan Bautista Crescencio, hermano del cardenal de este apellido, y el año 1617 comenzaron las obras, que se llevaron con gran actividad, trayéndose para ellas jaspes de Tortosa y mármoles de Toledo. Pero a los tres años de emprendidas murió el tercer Felipe sin lograr ver su terminación. Al heredar la corona Felipe IV prosiguieron los trabajos, terminando lo que había quedado a medio hacer; pero luego sobrevino en ellos una paralización de algunos años, ya por presentarse un manantial de agua que estropeaba toda labor, ya por vivir en Madrid el superintendente de aquella empresa, con lo cual vigilaba poco a los que la realizaban. Pero gracias al celo del vicario del Monasterio, fray Nicolás de Madrid, se halló el origen del manantial, que pudo ser desviado; logróse dar luz al panteón, perforando un muro, y suministrarle una entrada conveniente. Cuando Felipe IV visitaba aquel real sitio, excitaba fray Nicolás

(1) Idem, pág. 251.

(2) Loc. cit.

(3) Obra cit., pág. 251.

(4) Bertaut, loc. cit.

(5) D'Aulnoy, obra cit., pág. 250.

(6) P. Francisco de Santos, *Descripción... del Monasterio de San Lorenzo del Real del Escorial*.... Madrid, 1657.

su interés para que hiciera activar los trabajos. Nombróle el rey superintendente de ellos en 1647, haciéndole prior del Monasterio, y en nueve años que corrieron por su cuenta las obras, llegaron a su término feliz, revistiéndose con adornos más suntuosos de lo que antes se imaginara. El soberano acudía a ver los avances de la construcción. Los trabajos se realizaban según los diseños de Alonso Carbonell, maestro mayor de las obras reales, ejecutándolos diestramente Bartolomé Zumbigo. Para que pendiese del techo del panteón regio, se trajo de Génova una artística lámpara, y en las inmediaciones de él se labró una bóveda para enterrar a príncipes e infantes, y otra para sacristía, en comunicación ambas con la escalera del panteón de reyes. Con esto se dió por acabada la obra al finar febrero de 1654 (1).

IV.—Trasladación de los cuerpos reales al nuevo panteón de El Escorial

Una vez terminado el soberbio panteón de reyes, ordenó Felipe IV que fueran trasladados a él los cuerpos de sus progenitores, y se hizo así el 17 de marzo de 1654, a presencia del rey, que dispuso los preparativos. Acordó que se depositasen cinco féretros en la iglesia del Monasterio mientras se hacían exequias, y que se abriesen los ataúdes para renovarlos, ajustarlos a las urnas y reconocer los cuerpos; señaló los nichos para cada uno, las ceremonias adecuadas y también los lugares que corresponderían a las personas reales según fueran falleciendo. Engalanóse con suntuosidad el templo, enlutándole con negros brocados. Se consagró el altar del panteón, se formaron cinco túmulos en la iglesia revestidos con ricos paños de brocado, hicieronse otras prevenciones y se efectuó el acto oficial del traslado con gran solemnidad, asistiendo el rey. El lugar preeminente le ocupó el túmulo de Carlos V, como tronco de la Casa de Austria. Además del cuerpo del emperador debían descansar allí los restos de su esposa, la emperatriz Isabel; Felipe II y su última consorte, Ana de Austria (pero no las tres anteriores); Felipe III y su cónyuge, la reina Margarita, e Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV. Es decir, los directos allegados y ascendientes de éste que ciñeron la corona. Llegó el rey a El Escorial el 15 de marzo de 1645 con séquito de grandes, títulos, caballeros, servidores, y tras él numeroso y anónimo concurso.

Se albergó Felipe en el Monasterio consagrado, adoró la cruz, vió el lugar y la urna destinados a recoger sus despojos. Visitó la bóveda antigua donde estaban los ataúdes, mandó abrir el de Carlos V, su bisabuelo, contemplándole y rezándole con fervor, e hizo breve elogio de sus hazañas, diciendo a D. Luis de Haro que le acompañaba: «D. Luis, honrado cuerpo»..

(1) P. Santos, obra cit., disc. II, págs. 117 a 119.

Después ordenó que se dejase abierto el féretro del emperador y que se permitiese llegar hasta él al público, con lo que fueron infinitos los visitantes, atraídos por la fama de la conservación maravillosa del cadáver imperial. A las tres de la tarde de aquel día, el clamoroso repique de todas las campanas del Monasterio anunció el principio de los enterramientos reales. Hubo procesión y gran solemnidad religiosa, oficiando el prior. Fué tan numerosa la concurrencia, que hasta en las altas cornisas del templo había gentes encaramadas, con no poco peligro de su vida. Asistió el rey con sus gentileshombres y cortesanos, bajando con toda la comitiva a la bóveda que guardaba los regios ataúdes. Entonaron un responso los frailes, «incensó el prior los cuerpos y echó agua bendita, y diciendo una oración por todos, al acabarla, los tomaron en hombros de seis en seis los caballeros y religiosos» (1).

Paseados procesionalmente por la iglesia y depositados después cada uno de ellos en el túmulo que le correspondía, se cantó el oficio de difuntos, celebráronse otros actos de solemnidad religiosa ritual, y, entonando un responso último, salió la concurrencia.

En la misma noche los frailes trasladaron los cuerpos de los príncipes e infantes desde su antigua bóveda al panteón que se les destinaba.

«Ocupóse la mayor parte de la comunidad en esta traslación: unos llevando los ataúdes, otros alumbrando las obscuridades de la noche y otros pidiendo al cielo la claridad eterna para aquellos difuntos» (2).

Al siguiente día sucediéronse nuevos actos religiosos presenciados por el rey.

Terminado el sermón fueron alzados los cuerpos reales de sus túmulos, y, con la misma solemnidad profesional de los actos anteriores, los trasladaron en definitiva al nuevo panteón, hecho un ascua de oro para recibirlos, por las veinticuatro luces de su lámpara central y las infinitas que ardían en manos de los circunstantes. Depositáronse los siete cuerpos sobre unas mesas revestidas de telas riquísimas y tornó la comitiva a la iglesia para cantar el último responso; todo con asistencia del monarca.

Después, los religiosos, reservadamente, fueron colocando los ataúdes en las urnas donde hoy reposan.

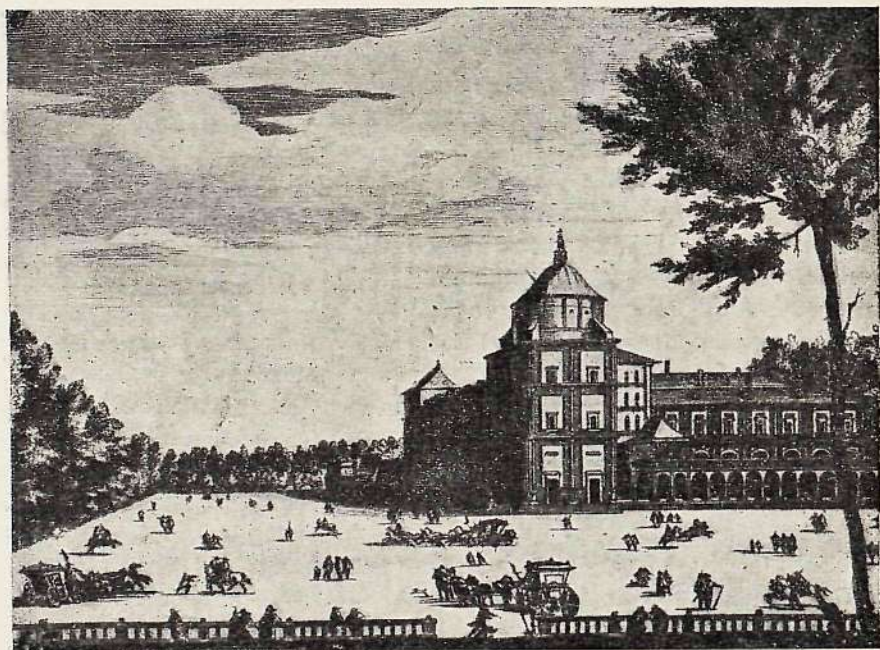
V.—Aranjuez

Entre las reales residencias, era la de Aranjuez una de las más frecuentadas por su proximidad a Madrid y por la atracción de sus frondas y vergeles, que hacían de aquel lugar el más delicioso retiro regio de España y uno de los más afamados de Europa. Su precioso jardín de la Isla, uno de

(1) P. Santos, obra cit., Disc. III, pág. 158.

(2) Obra cit., disc. IV, pág. 162, v.

sus mayores encantos hoy, lo era también en tiempo de Felipe IV, en que fué embellecido bajo la dirección de Sebastián Herrera Barnuevo. Le adornaban ya entonces estatuas mitológicas, a las que se añadió alguna más, como un famoso Hércules, siendo probable que en el labrado de aquellas esculturas interviniera el famoso italiano Tacca (1). De Aranjuez podemos juzgar por los elogios de los viajeros franceses que le visitaron entonces;



Palacio de Aranjuez

ellos, tan parcos en celebrar las cosas españolas, y habituados a los esplendores de los parques versallescos (2).

Bertaut escribe, refiriéndose a aquella residencia: «Es la casa de placer más hermosa del rey de España, y puede decirse que es una de las más bellas del mundo». Celebra sus paseos de olmos y tilos, que se pierden de vista, se entrecruzan y forman una estrella, y el puente sobre el Tajo. Recuerda cómo Felipe II hizo cortar este río para que circundase su jardín, el cual es por ese medio la isla más agradable del mundo. «Es mucho mayor

(1) E. Tormo, en su artículo del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, número de marzo de 1929. Apenas si dicho jardín ha sufrido mudanzas desde aquel tiempo.

(2) En ese punto las relaciones de Bertaut y madame d'Aulnoy son testimonios valiosos, por coetáneos y circunstanciados, que no se hallan en historias particulares de aquel lugar, como la *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, compuesta por Alvarez de Guindos Baena, que se publicó en 1804, dedicada a Carlos IV, obra que estudia el origen y las transformaciones de aquel real sitio, pero no deslinda bien lo que corresponde al siglo XVII.

que las Tullerías, y está atravesada en todas direcciones por muchas calles de árboles, en verdad algo estrechas, pero con abundancia de estatuas de bronce y fuentes con depósitos de mármol, no existiendo ninguna donde no haya cuatro o cinco de diferentes formas. Hay un Monte Parnaso en medio de una especie de estanque, donde se ven muchos surtidores de agua; pero la más hermosa de todas es un depósito que tiene en lo alto un Cupido, cuyo carcaj lanza tantos chorros como flechas posee. En la base están las tres Gracias, de mármol, como todo lo demás. Aparte eso, en las cuatro esquinas hay cuatro grandes árboles muy altos, desde cuya copa caen a aquel depósito cuatro surtidores de agua. Eso al principio sorprende, pues no se ven los tubos que llevan el agua a lo alto por estar atados a todo lo largo de los árboles. Se ha encontrado medio de hacerla subir hasta esa altura, que es de 70 pies, a causa de que a media legua de allí el Tajo tiene un gran salto, desde el cual se conduce el agua. En el jardín hay un tubo de plomo, que sube a mucha altura y que sólo está hecho para airear el agua, ante el temor de que revienten los demás tubos.» «Además de ese gran jardín, hay otro de árboles frutales que, según dicen, está valuado en cerca de 20.000 francos. La casa no es gran cosa. Su plano es como casi todas las de España, consistente en hacer todos los patios que pueden.»

Dice haber visto en un jardín «una planta maravillosa, que es como una especie de caña, que muere y se renueva cada veinte años. Cuando está muy encorvada, surge al pie un renuevo. Me parece que se llama *Pila*. Hay también una gran plaza ante el castillo, en la que desembocan infinidad de paseos, donde tuvimos el gusto de ver un rebaño de 80 camellos que el rey de España se complace en mantener allí».

Sólo la corte podía residir en Aranjuez, y desde Felipe II se prohibió construir nuevas casas particulares. Los obligados a la proximidad de los reyes, incluso los diplomáticos, buscaban albergue en los pueblos próximos hasta Ocaña, yendo a caballo a Aranjuez.

Extraña a Bertaut que en aquel palacio falten alojamientos. «Por poca gente que lleve el rey de España cuando va allí—dice—, me quedo asombrado de cómo puede albergarla; pues nosotros la noche de nuestra llegada no hallamos sino una mala hostería acompañada de unas doce casas; y, lo que es peor, en todo el pueblo no pudimos hallar sino dos panecillos, que no nos dejaron muy hartos.» «Lo más admirable y sorprendente en aquel lugar es la longitud de las calles de árboles y el grueso de éstos..., pues, sobre que en toda España no los hay así, puedo aseguraros que en toda Francia no hay paseos arbolados tan largos y tan hermosos. Nos divertimos en pasear mucho tiempo por uno que bordea el Tajo, y yo fui a galope hasta un lugar donde no pude ver el término por uno ni por otro lado. Lo que permite conservar tan bien los árboles es que entre las dos hileras de los dos lados existe una pequeña cañería, que corre por allí continuamente y que está llena de agua procedente del Tajo (1)».

1) Bertaut, loc. cit.

No menos entusiasta aparece madame d'Aulnoy: «Al llegar a la vista de Aranjuez, a las cinco de la mañana—dice—, quedé sorprendida del hermoso panorama que se presentaba a mis ojos. Pasamos el Tajo sobre un puente de madera, y entramos en seguida en las largas avenidas de álamos y tilos, cuyas altas copas forman una enramada tan espesa que no pueden atravesarla los rayos del sol (1)».

Refiere también madame d'Aulnoy que había en el gran canal un pequeño galeón pintado y dorado (precursor, sin duda, de las falúas más modernas que aún se conservan allí). Detiénese a describir los jardines en forma semejante a la de Bertaut, pero más minuciosa.

Lamenta la escritora, como el anterior viajero citado, la escasez y pobreza de los albergues y abastecimientos, diciendo que ella y los suyos tuvieron que llevarse de Madrid hasta el pan.

Abundaba en Aranjuez la caza. «Dijéronme—leemos en madame d'Aulnoy— haber allí gran copia de conejos, ciervos, cervatos y gamos; mas no era hora para verlos (2)».

VI.—*La fiesta teatral de Aranjuez en 1622*

El momento más interesante de la historia de Aranjuez bajo el cuarto Felipe fue la primavera de 1622, con motivo de las fiestas inaugurales de aquel reinado.

Se había trasladado allí la corte con tal objeto.

Ni el rey ni la reina habían cumplido aún los veinte años, y ambos coincidían en la misma afición teatral. Las comedias, pues, iban a ser el elemento primordial del espectáculo. Por encargo de Isabel de Borbón, su gentilhomme el conde de Villamediana (a cuyas andanzas y mala muerte me referí en otro artículo) (3), compuso una obra escénica de gran espectáculo, al uso de las que en Italia se interpretaban, y de que el conde era buen conocedor por haber estado allí.

La infanta doña María, hermana del rey, las damas de palacio y la misma reina tomarían parte en la representación. Para ella levantó el ingeniero Fontana en el jardín de la Isla de aquel sitio real un improvisado teatro de madera y lienzo, con catorce arcos de estilo dórico, cuyo techo remedaba la bóveda celeste, festoneada de estrellas y velada por nubes, y al que servían de adorno estatuas y esferas cristalinas.

Se efectuó la fiesta en la noche de San Isidro, empezando por una mascarada alegórica de tramoya complicada; hubo figuras mitológicas, que entraban en escena sobre carros de cristal; otra que volaba a lo alto

(1) Obra cit., pág. 214.

(2) Obra cit., pág. 217.

(3) Núm. XIX de esta REVISTA, pá. s. 262 y sigs.

sobre un águila dorada, y árboles que se abrían para dar paso a ninfas cantoras; todo a cargo de linajudas doncellas.

Recitó luego la indispensable loa preliminar la hija de los condes de Olivares, niña de pocos años, y pasó a representarse la comedia de Villamediana hecha *ad hoc*, llamada *La gloria de Niquea* (1), obra de insignificante fábula, donde alternaban la recitación y el canto, y que, como nuestras actuales revistas, daba pretexto para lucir trajes y adornos las mujeres y para efectos de visualidad escénica.

Era de aquel linaje de obras en que, según frase de un poeta coetáneo, «la vista lleva mejor parte que el oído (2)», de las llamadas entonces *inven-ciones*, para distinguirlas de las comedias usuales, aunque, por su carácter mitológico y gongorino, la llame su más reciente comentador *comedia culta* (3).

Basábase *La gloria* en una novela caballeresca, *El Amadis de Grecia*, y tenía naturalmente escenas de encantamiento y maravillosas transformaciones. En uno de los momentos culminantes abríase una montaña, dejando al descubierto un suntuoso palacio de oro y espejos, donde brillaba en su trono *la reina de la hermosura*, que no era sino la propia esposa de Felipe IV en persona.

Terminada la representación, trasladáronse los reyes y la corte al Jardín de los Negros, donde también se había improvisado otro teatro, para hacer en él la segunda comedia de aquella noche, que era de Lope de Vega, también de aparato, compuesta a propósito para tal ocasión, y se titulaba *El vellocino de oro*. El poeta cortesano Antonio de Mendoza refiere dicha representación en un largo romance diciendo:

Escucha: ¿qué ruido es ese?
que en el *Jardín de los Negros*,
entre selva y edificio
es lo dudoso más cierto.
Otro segundo teatro
miro, si no del primero
competencia, ya de todos
admirable menosprecios (4).

(1) Alfonso Reyes, en su moderna obra *Cuestiones gongorinas*, estudia minuciosamente *La gloria de Niquea*, y opina que, aunque atribuida íntegramente al conde de Villamediana y publicada entre sus obras, fué escrita por varios autores, y que el prólogo de ella lo compuso probablemente Góngora, maestro y gran amigo de Villamediana (cosa que sostuvo ya en 1635 Martín de Angulo en carta particular inserta en *Epistolae satisfactorias*). Sospecha Reyes que el trágico fin del conde poco después, y la relación que la voz pública estableció entre su muerte y la fiesta de Aranjuez pudieron hacer que Góngora esquivase hacer constar su intervención en *La Gloria de Niquea*. «Sabemos por lo menos —añade— que la muerte del conde lo desconcertó de tal manera que pensó en alejarse de la corte». Obra cit., pág. 23

(2) *El Fénix castellano D. Antonio de Mendoza, renascido de la Gran Bibliotheca d'el Ilustrissimo Señor Luis de Sousa*, Lisboa, 1690.

(3) Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas*, pág. 14.

(4) *Obras líricas*.

Al comenzar el segundo cuadro, una antorcha encendida, cayendo sobre un dosel (1), y propagándose al ramaje, convirtió rápidamente en hoguera la techumbre del teatro, y causó la natural confusión en los circunstantes.

Un romance del poeta cortesano Mendoza dice que el rey sacó en brazos a la reina y a la infanta (probablemente a una después de otra), y que sobre el suceso esparciéronse por Madrid falsas hablillas.

Estas *hablillas*, según el poeta circunspecto, y realidades en opinión de casi todo el mundo, aseguraban que no fué el rey, sino Villamediana, quien condujo en sus brazos a la reina Isabel, desmayada, para salvarla del siniestro; y esta circunstancia y el no aparecer muy claro el origen del mismo dieron lugar a la maledicencia para suponer que el fuego había sido provocado a propósito por el enamorado conde, a fin de poder gozar del gratisimo favor de estrechar en sus brazos a la soberana (2).

Según unos, el audaz prócer logró escabullirse por una escalera de servicio con su preciosa carga para disfrutar de su dulce peso a solas algunos minutos; pero un paje lo advirtió y avisó al conde-duque, quien a la vez comunicó la noticia de tal osadía al rey. Según otros, fué el mismo Felipe IV, quien, corriendo presuroso en busca de la reina para librarla de las llamas, y no hallándola en el teatro, recorrió los bosquecillos próximos, y la encontró entre la enramada, en brazos del conde.

Para la mayoría de la voz pública este incidente, junto a las prevenciones del rey contra Villamediana, y a los demás actos imprudentes del conde, que en anterior artículo indiqué, acarrearón su misterioso asesinato, que sólo ocurrió tres meses después del lance de Aranjuez (3).

* * *

En éste y los anteriores artículos he procurado estudiar los lugares y medios de esparcimiento de la católica majestad de Felipe IV. En los inmediatos veremos los espectáculos preferidos por sus fieles súbditos en la coronada Villa.

JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA.

Universidad de Valencia.

(1) Así lo consignan Céspedes en su *Historia de Felipe IV* y Pincelo en sus *Anales de Madrid*.

(2) El señor Cotarelo y Mori, en su libro *El Conde de Villamediana* (págs. 111 a 132), estudia en forma extensa y documentada los incidentes del festejo. Muy recientemente hace lo propio el señor Alonso Cortés en su obra *La muerte del conde de Villamediana* (1928), donde niega verosimilitud a la afirmación de los viajeros franceses sobre el salvamento de la reina en el fuego por Villamediana, sin aducir otras razones sino la de que el atribuir Mendoza tal hecho al monarca, habiéndolo realizado el conde, más bien hubiera sido desacato a la Majestad que lisonja.

(3) Las diversas hipótesis sobre la muerte de Villamediana fueron recogidas por mí en el artículo mencionado y en otros posteriores insertos en esta REVISTA.

LAS FUENTES DE MADRID

REFORMAS DE FELIPE III

Al llegar el historiador Gil González Dávila al año 1612 del reinado de Don Felipe III, encabeza el capítulo LXXXIV con estas palabras: «Mandó edificar la Plaza de Madrid, conducir sus aguas y levantar en el Reino otros muchos edificios, que se acabaron por este tiempo.» Las noticias que explanan el precedente epígrafe, se reducen a las que aquí transcribo:

«El Rey, ayudando al ornato público de su Villa y Corte, trujo las aguas de la heredad del Maniel, que mira al septentrión de Madrid y dista de ella una legua. Comenzáronse a traer en el mes de Febrero de 1614, y se acabaron en el año de 1617, y costó el conducir las ochenta y dos mil ducados. El peso de sus aguas en una azumbre es de dos libras y cinco onzas, siete adarmes y diez y siete granos. Con este principio se llenó la Corte por aquellas partes hasta el palacio y caballerizas reales de muchas fuentes y aguas. La Villa, imitando el ejemplo de su Rey, metió en Madrid grande abundancia de aguas, repartíéndolas por las plazas y lugares más públicos en beneficio de sus vecinos y gente» (1).

Por fortuna estas noticias podemos verlas bastante ampliadas gracias a un papel manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, que contiene una puntual relación de las obras y de su costo, juntamente con la cantidad de agua y número de fuentes que dió a Madrid el rey Felipe III. El manuscrito dice así (2):

«*Del agua de Madrid.*—Desde que la Corte se comenzó a asentar en esta villa de Madrid, se echó de ver que no era bastante el agua que siendo pueblo, porque no había, y así, con grande cuidado, el Rey Phelipe II (que esté en el cielo) trató de que se mirase por dónde podíase ir proveyendo de agua, y nunca lo pudo alcanzar en sus dichosos días; y después de muerto se comenzaron a hallar muy copiosos minerales de agua, como fué la de Amaniél, que por orden de su Majestad el Secretario, J. Tomás de Angulo, truxo para proveer a Palacio. A su imitación el Consejo Real y la Villa de Madrid dieron orden que hacia la fuen Castellana se procurase ver si había algunos manantiales, y con sumo cuidado que en esto se puso, se hallaron algunos, de los cuales se juntó cantidad de agua hasta cerca de cincuenta Rs. (reales), y ésta, venciendo dificultades y con gasto de treinta a cua-

(1) *Historia de Felipe III*, Ms. 1.878, pág. 337, B. N. Hay edición de 1771.

(2) Ms. 20.065³⁹, de la Biblioteca Nacional de Madrid.

renta ducados, se han entrado en este pueblo la fuente que está junto a Santa Cruz, y la de la Plazuela de los Relatores, y la de la Plaza de la Cebada, y la de San Salvador, y otra fuente que corre en la Cárcel de Corte, y otra en el Monasterio de San Felipe, y otra en el Collegio de la Compañía de Jesús, y otra en casa del Conde de Salazar, y en esta convención ha sido de mucho momento la industria de Luis de Balde... (1), Regidor de esta Villa.

Andándose con este cuidado de buscar aguas se halló que de la otra parte del Arroyo de Brañegal había grandes manantiales de muy buena agua, pero pareció imposible traerse a la Corte por las cuestas altas y bajas que había en el camino. La diligencia vino a facilitar lo que casi parecía imposible, y nibelando las alturas con lo bajo de una y otra parte, se halló que podían venir las dichas aguas, y así, por orden del Consejo, habiéndolo ido a ver por vista de ojos el Presidente de Castilla D. Fernando de Acevedo, Arzobispo de Burgos, se ordenó que se procurase meter toda aquella agua en el pueblo, y cometido al Doctor Diego López de Salcedo y al Licenciado Gilimón de la Mota, del Consejo, los cuales, con intervención de Juan Fernández, Regidor de esta Villa, cuya industria ha sido de mucho momento para este efecto, hicieron que, con parecer de personas muy peritas, se trujese la dicha agua, la cual se divide en dos, que llaman la baxa y la alta de Brañegal. La una tiene de altura, para poder entrar mejor (2), pies, que es de mucha consideración. La baxa es más copiosa; salen en sus principios más de cien Rs. (3) de agua, los cuales se recogen en una arca muy lucida que está cerca del mismo arroyo de Brañegal, y por un desagadero viene a salir en el camino de Alcalá aora uno de los más hermosos caños de agua y más de ver que hay en España, y desde allí hasta el arroyo de los Recoletos Agustinos, que son más de tres mil baras, se van recogiendo, por diferentes manantiales, bien otros cien Rs. de agua. De manera que cuando entran en el pueblo serán ducientos Rs. de agua. Vienen por cuatro encañaduras, acompañadas de un edificio fuerte, y por una mina de nueve pies en alto, por la cual un hombre con una hacha puede ir debaxo de tierra desde el arroyo de los Recoletos Agustinos hasta el arroyo de Brañegal, y hay por en (*sic*) el camino de ciento y treinta pies de hondo, cosa que parece imposible, y que de los Romanos acá no se ha visto obra tan fuerte ni tan bien trazada. Esta agua, desde el arroyo de los Recoletos Agustinos hasta San Francisco, que es lo último del pueblo, tiene otras dos mil y quinientas baras de conductor, por los cuales se encamina el agua a las fuentes siguientes: a la de la Puerta Cerrada, que es costosísima y vistosa y tal que puede tenerse por una de las mejores que hay en toda Europa, y de allí ha de ir a otra fuente semejante a ella, a la Plazuela de Santa María. Hay otra fuente de esta misma agua en la calle del Ave María, que es muy copiosa. Otra se pone en Santa Isabel, otra en lo último

(1) Cortado.

(2) En blanco el número.

(3) Reales.

de Lavapiés, otra en la calle del Mesón que dicen de Paredes, otra en el Matadero, otra a la Puerta de Toledo, otra en la Plazuela de los niños de la Doctrina, otra más abajo de las Tabernillas de San Francisco, y en estas fuentes se gastaron cosa de ochenta Rs. de agua, de manera que sobraron ciento, y porque esta agua sólo alcanza a los barrios bajos, está tasado cada Real de agua a mill ducados, de manera que se podrán vender a personas particulares cien mill ducados de agua baja.

La agua más alta de Brañigal tiene otros conductos semejantes a lo que está dicho del agua baja, y ésta vendrá por la Red de San Luis a proveer la fuente que se trata de poner en San Martín, y otra en la Plazuela de Santo Domingo el Real, y otra en la Puerta del Sol, quitando la que está ahora allí, y otra en la Plazuela de San Martín, y servirá para socorrer las demás aguas más bajas. Entrarán de esta agua ciento y veinte Rs., de los cuales son necesarios para las fuentes dichas los sesenta, y sobrarán otros sesenta reales para vender. Y porque esta agua alcanza a los barrios más altos y no es de tanta cantidad, su precio es mayor al doble, y así está tassado el real de agua a dos mill ducados, y no es mucho, porque un real tiene catorce o quince partes, que en Sevilla llaman «paja de agua», y cada paja vale mill ducados, y conforme la dicha cuenta, pudiéndose vender sesenta reales de esta agua a particulares, se sacarán ciento y veinte mill ducados.

Hállase por los libros haberse gastado en estas conducciones de las aguas de Brañigal ciento y veinte mill ducados, y cuando falten de gastar otros treinta, que serán ciento y cincuenta mill, vendiéndose el agua como está referido, se sacarán doscientos y veinte mill ducados, en que se sacarán de ganancia más de setenta mill ducados, quedando puestas tantas y tan lucidas fuentes en el Pueblo, y esto que se sacare de provecho se aplicará para tener en pie estas aguas perpetuamente y para acabar de perficionar obra tan grandiosa» (1).

La noticia que este documento nos da de las reformas urbanas de Madrid, confirma algunos pasajes de la literatura de entonces, que hablan del establecimiento de nuevas fuentes, con no poca admiración del vecindario. Salas Barbadillo pone en boca de un borracho los siguientes versos:

«En traer fuentes de agua
gasta la Villa,
lo que yo consumiera
plantando viñas.
¿Para qué han inventado
tantos veneros,
adonde hay jarros de agua
que son los ciertos?

(1) Existe en el Archivo de Simancas otro papel por el estilo de éste, que fué publicado en 1905 en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* por J. P. (Jullán Paz). Vid. Revista citada, tomo XII, pág. 149.

Dicen que el agua tiene
lengua, yo lo oí,
y es lo cierto que el vino
hace hablar cien mil.
Si nos cuentan el agua
por elemento,
superior es el vino
porque él es fuego.
Toda el agua que sudo
me alegra el alma,
porque tal enemigo
sale de casa» (1).

Análoga pulla a los taberneros lanzaba Lope de Vega, tomando por punto de partida las numerosas fuentes que se iban labrando en Madrid:

«Y aunque para ser eternas
agua en conductos traéis,
por más fuentes que labréis,
más tenéis en las tabernas» (2).

Alarcón se hace eco de la novedad en una de sus comedias. Las fuentes nuevas debía ser tema de conversación ordinaria para los madrileños. Dice así:

«Aquí las fuentes hermosas
vierten licor, que bebido
es el agua del olvido
contra fiebres amorosas;
y como hallan los dolientes
de amor tan gran mejoría
en ellas, va cada día
Madrid haciendo más fuentes» (3).

Hasta las quejas de los vecinos por las obras de la vía pública dejaron rastro en el teatro. Leamos este pasaje de Calderón:

Cae un criado en un charco en medio de la calle, y habla así su señor:

«A la luz de aquella tienda,
es de una fuente la zanja.»

(1) Salas Barbadillo, *El ságar Estació. Clásicos Castellanos*, LVII, 288.

(2) Lope, *Justa Poética*, Rivad., 38, pág. 269-b.

(3) Alarcón, *Mudarse por mejorarse*, I. Rivad., XX, 103-a.

Responde el criado:

«Pues harto es, purgando tanto
la tal fuente, estar tan mala
la calle» (1).

Idénticamente en este otro pasaje:

«En un coche
que sin cochero y con gente
más que de paso ha venido
la calle abajo, y en ese
hoyo que a la puerta está
abierto para una fuente,
se volcó» (2).

Documentos de otra índole nos testifican el gran interés del monarca por dotar a su Real Palacio de agua corriente y de la cuantía de las obras que para ello fueron necesarias. A 15 de enero de 1615 un alto cargo de Palacio dirigió a la Sala de los Alcaldes de Casa y Corte una comunicación en estos términos:

«Su Majestad manda que con toda brevedad se ponga el agua de Amaniel en su Real Alcázar de esta villa de Madrid, y no se puede conseguir esto si no es trayendo del lugar de Ballecas mil carros de piedra, losas y piedra ordinaria de Vicalvaro. V. M. haga hacer mandamiento para que los Alcaldes de estos lugares la hagan traer, y se les pagará luego su justo precio.»

Referente al mismo hecho hallamos en el año 1620 la siguiente solicitud, que fué despachada favorablemente:

«Mateo Jiménez da recado a los oficiales y peones que andan en las fuentes de Amaniel, que si para esto tiene necesidad de tener en su casa provisión de pan y carne, y lo que hubiere menester, suplica a V. M. le dé licencia para ello por el tiempo que durare la dicha obra» (3).

Hacia 1628, en que Jerónimo de la Quintana presentó a la aprobación su *Historia de la antigüedad, nobleza y grandeza de la Villa de Madrid*, ya pudo haber trazado el siguiente cuadro de las fuentes madrileñas:

«Sin las fuentes de que atrás se hizo memoria, hay otras públicas de agua muy delgada y excelente: las de la Puerta Cerrada y plaza de San Salvador son de maravillosa hechura, con diez y seis caños cada una; la materia de que están hechas es alabastro fino, jaspes y bronce sobredorado

(1) Calderón, *Dar tiempo al tiempo*, I. Rivad., XII, 507-b.

(2) Idem, *No hay cosa como callar*, II. Rivad. VII, 558-a.

(3) Archivo Histórico Nacional, Consejos, libros de gobierno, año 1620, fol. 46.

con escudos de armas Reales y de la Villa, y por remate una figura de finísimo alabastro y de extremado arte y proporción. En la Plaza de Santa Cruz y en la de la Cebada hay otras dos fuentes, no tan costosas, por ser de piedra berroqueña, si bien de mucha obra, con los mismos escudos y remates que las pasadas. A la salida de la calle de los Relatores, en la de los Embajadores, en la de Toledo, del Ave María, y a la entrada de la del Pez, a la de la Carrera de San Francisco, delante del monasterio Real de Santa Isabel, en la Plaza del Rastro, a la Puerta del Sol, en todas estas partes hay fuentes, sin muchas otras que cada día van haciendo» (1).

Pocos años después, en 1636, en que Texeira levantaba su espléndido plano de Madrid, las fuentes llegaban a treinta y seis, en los emplazamientos que pueden advertirse. Los números son los mismos que indican la situación en el plano:

- | | |
|--------------------------------------|--|
| 33. Fuente de los Caños del Peral. | 52. Fuente de la calle de los Embajadores. |
| 34. Fuente de Santo Domingo. | 53. Fuente de la calle de Cabestreros. |
| 35. Fuente de Palo. | 54. Fuente de Lavapiés. |
| 36. Fuente de Leganitos. | 55. Fuente del Avemaría. |
| 37. Fuente de San Joaquín. | 56. Fuente de Santa Isabel. |
| 38. Fuente de Matalobos. | 57. Fuente de la calle de Atocha. |
| 39. Fuente del Cura de Colmenar. | 58. Fuente del Hospital General. |
| 40. Fuente de Valverde. | 59. Fuente de las Carmelitas. |
| 41. Fuente de las Recoxidas. | 60. Fuente de la calle de la Puente. |
| 42. Fuente de San Andrés. | 61. Fuente de la Puente Segoviana. |
| 43. Fuente del Buen Suceso. | 62. Fuente del Angel de la Guarda. |
| 44. Fuente de San Salvador. | 63. Fuente del Omilladero de Atocha. |
| 45. Fuente de Santa Cruz. | 64. Fuente del Peñasco (en el Prado). |
| 46. Fuente de la Plaza de la Cebada. | 65. Fuentes del Prado (2). |
| 47. Fuente de la Puerta Cerrada. | 66. Fuente del Rastro. |
| 48. Fuente de los Relatores. | 67. Fuente del Caño dorado. |
| 49. Fuente de la calle de Toledo. | |
| 50. Fuente de San Francisco. | |
| 51. Fuente de la calle del Rosario. | |

Con razón, pues, dijo *El Donado Hablador* que se admiró al entrar en Madrid de ver «el adorno de tan maravillosas fuentes como tiene» (3).

Las llamadas «del Prado» eran veintitrés fuentes, para sólo ornato y frescura del paseo público. D. Rodrigo Méndez Silva nos dejó este puntual elogio de ellas:

«El vistoso Prado, que con hileras de álamos se prolonga, de veinte-

(1) Jerónimo de la Quintana, obra citada. Madrid, 1629, fol. 377.

(2) Véase la parte del plano que he reproducido en anteriores artículos.

(3) O. cit., cap. V. Rivad., XVIII, pág. 510.

y tres fuentes regado; unas lloviendo aljófár, otras]esparciendo al viento hilos de «lata» (1).

No todas estas fuentes tuvieron igual fortuna en los fastos literarios de la época. Recogeremos lo que acerca de algunas de ellas encontramos en dichos monumentos, y sea lo primero lo referente al arroyo Abroñigal.

Hacia donde corría el célebre arroyo lo puntualiza bien León Pinelo cuando dice: «El convento de Religiosos Basilio, que el año de 1608 se esta-



■ Calle del Rosario, según el plano de Texeira. Una cruz señala el lugar donde debía estar la fuente marcada con el número 51

bleció cerca del Arroyo Abroñigal, detrás de San Jerónimo, se mudó a esta Villa y al sitio que ahora tiene» (2).

Aunque parezca mentira, dada la poquedad tan sobada del Manzanares, ahora vemos que el Abroñigal era su deudor y afluente, según cantan estos versos de Rojas Zorrilla:

«Aqueste es Manzanares, aquel río
que de las sierras de Castilla, frío,
baja a Madrid tan quedo,
que se conoce que me tiene miedo;
Brañigal, un arroyo que recrea
a Brañigal su convecina aldea,
se entra, renglón de plata, en Manzanares,
y Manzares en Jarama y Nares,
y todos tres, por uno y otro atajo,
porque es nuestro, le dan tributo al Tajo» (3).

(1) Méndez Silva, *Población general de España*. Madrid, 1645. pág. 8-a.

(2) Ms. 1.255, fol. 120-a (año 1622).

(3) Rojas Zorrilla, *Nuestra Señora de Atocha*, I. Rivad., LIV, 471-a.

Lope de Vega le alineó con otros tres arroyos muy famosos en el Madrid de entonces: el del Alamillo, antes citado, y el de Canillejas; del Abroñigal dice así:

«Al pasar del arroyo
de Brañigales,
me dijeron amores
para engañarme.
Pero con perderme
gano yo tanto,
que al amor perdono
tan dulce engaño» (1).

Resta sólo por decir que las orillas y cercanías del Abroñigal eran lugar acostumbrado de desafíos, según consta por el *Entremés del Pleni-papelier*, obrita de D. Francisco de Avellaneda, que hace hablar así a un duelista:

«A las doce en Broñigal
me aguardan por unos celos» (2).

La de la Puerta del Sol se denominó comúnmente fuente del Buen Suceso, por su proximidad al Hospital Real, tantas veces nombrado. De la riqueza de su ornamentación, a más de los detalles que antes hemos leído en Quintana, nos da idea un texto de Luis Vélez de Guevara en *El Diablo Cojuelo*:

«Aquella bellissima fuente, dice, de lapislázuli y alabastro, es la del Buen Suceso» (3).

Y por otro texto de Tirso de Molina sabemos que la fuente estaba realzada del suelo por unas cuantas gradas o peldaños (4).

La fuente de la plazuela de Santa Cruz se llamó de ordinario la fuente de Provincia, por su vecindad de los Escritorios o casa de Juzgados. Su belleza y alegría la encomian estos versos de Pérez de Montalbán en el acto I de *La toquera vizcaína*:

«Amanece en provincia cada día
puesto un jardín de diferentes flores,
a quien los coches hacen armonía,
que son deste jardín los rui señores;
tiene una fuente que, sonora y fría,
de las flores murmura y sus colores,
y tal vez de otras cosas a su modo,
que bien tiene de qué si lo ve todo» (5).

(1) Lope, *Al pasar del arroyo*, III. Rivad., XXIV, 405-b.

(2) Vid. *Rasgos del ocio*. Madrid, 1661, pág. 206.

(3) O. cit., *Clásicos Castellanos*, t. XXVIII, pág. 230.

(4) Autor citado, *Por el sólano y el torno*, II. Rivad., V, 237-b.

(5) Autor y obra citados. Rivad., XLV, 515-c.

Muchas veces se ha citado la redondilla atribuida al conde de Villamediana, que satiriza de gatos, ladrones, a los escribanos, curiales y alguaciles que tenían su sede en la plaza de Santa Cruz. Por esta copla sabemos que la figura de finísimo alabastro que tenían por remate ésta y otras fuentes era un perro. La sátira en cuestión consta en dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid: uno, el 10.917, folio 91, dice: «En ocasión de poner un perro sobre la fuente que está en Provincia»:

«Es tan pernicioso el trato
de las malas compañías,
que dentro de pocos días
este perro será gato.»

El manuscrito 17.536, folio 19, dice: «Al perro que está sobre la fuente de la plazuela de Santa Cruz»:

«Tanto poder tiene el trato...»

La fuente de la plaza de la Cebada la nombra Lope en la descripción de las fiestas de la canonización de San Isidro, 1622, y dice así:

«Prevínose en la Plaza de la Cebada un jardín y huerta de ducientos pies de largo y ciento y ochenta de ancho... Porque con la fuente de piedra que allí tiene tan abundante de agua, se fingieron otras muchas, por ocultas venas, de incomparable vista y artificio» (1).

Recordemos que entre las fuentes antiguas de los alrededores de Madrid nombra Quintana «la del Sol, camino del Pardo». Este manantial ordenó Felipe III convertirlo en fuente monumental, según parece por esta comunicación de 21 de enero de 1615, que se halla en los libros de gobierno de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte:

«Conforme a la orden que S. M. tiene mandado dar, el conocimiento de las causas del Ministerio de obras y bosques toca al Presidente de la Sala; y porque el Sr. Juan de Aguilera está en la ocupación que V. M. sabe, y aquí tenemos necesidad de alguna cantidad de piedra para la fuente que S. M. ha mandado hacer camino del Pardo y para el agua que se trae desde la heredad de Amaniel a este alcázar, y también alguna cantidad de cal: Por que suplico a V. M. se sirva de mandar, etc.»

Me figuro que esta fuente es la que se llamó de la Reina, localizada sin pérdida por este pasaje de Francisco Santos:

«Llegamos al celebrado sitio de la fuente de la Reina, distante una legua del Real del Pardo» (2).

Por una comedia de Calderón sabemos que esta fuente era el paseo

(1) Lope, *Justa poética*, Rivad, XXXVIII, 154-b.

(2) Santos, *Los gigantes*, ed. 1666, pág. 283.

preferido en la estación otoñal por los madrileños. El pasaje en cuestión enumera los sitios que la gente frecuentaba en cada estación del año:

«Tus estanques en invierno,
tu río en verano, tu Prado
en primavera, tu ameno
camino del Pardo y fuente
de Reina en otoño» (1).



La Red de San Luis, según el plano de Texeira

Cerró la serie de fuentes monumentales en Madrid la de la Red de San Luis, a la cual se refiere el baile escénico que hoy sale a luz. Consta esta piececilla en el manuscrito 14.513⁴⁷ de la Biblioteca Nacional de Madrid, y fué catalogada por Paz y Meliá con el número 1.331. Las censuras aprobatorias de D. José de Cañizares, que lleva al final, le dan la fecha de 25 de septiembre de 1713. Como en el texto se alude claramente a la inauguración de la fuente, parece claro que a esta fecha pertenece el tal monumento. Nada hay en este baile que necesite notas ni aclaraciones, sino es el

(1) Calderón, *El maestro de danzar*. I. Rivad., IX, 77-b.

pasaje en que un borracho se acerca con la pretensión de beber vino en los caños de la fuente. El hecho se explica porque sin duda en el acto de la inauguración fué vino lo que corrió en obsequio del populacho concurrente a la fiesta, cosa verosímil en esta época, como lo demuestra este pasaje de los *Avisos*, de Barrionuevo:

«Jueves, 6 de éste, fué Su Majestad a dar gracias a Nuestra Señora de Atocha. Iba a caballo, en uno napolitano, hermosísimo y grande, y al pasar por la caballeriza se quiso entrar en ella, y fué menester que el Marqués de Orani le llevase de las cabezadas hasta la Almudena. Estuvo la calle de Atocha, y las demás por donde pasó, colgadas con diversos andamios de danzas y músicas, y *fuentes de vino blanco y tinto* a trechos. Volvió en coche, acompañado de algunas máscaras de a pie y a caballo con hachas, de criados suyos del Retiro, Aranjuez y otros que le asisten de por acá. Hubo grandes fuegos y luminarias, y el festejo aquel día fué grande, donde se hallaron todos los señores grandes y chicos, siendo la gente tanta, que no cabían en las calles» (1).

La parte del plano de Texeira que hoy publico, muestra la Red de San Luis en 1636. Echase de ver la instalación de las redes o puestos de pan y hortalizas, que formaban allí un pequeño mercado. Una cruz se levantaba en el preciso lugar donde había de construirse después la fuente:

«En donde Jacometrezo
es Caballero de Gracia.»

(1) Obra cit., ed. Paz y Meliá, tomo III, pág. 412.

BAILE DE LA FUENTE NUEVA DE LA RED DE SAN LUIS (1)

Personas:

EL AMOR.	CUATRO NINFAS.
UN ALGUACIL.	UN COLEGIAL.
UN EMBOZADO.	UN GALLEGO AGUADOR.
UNA CRIADA.	CUATRO AGUADORES.
UN PORTUGUÉS.	

AMOR. *(Sale el Amor cantando.)*
Aguadores de Cupido,
que en la red de sus mudanzas
de favores y de logros
no alcanzáis una sed de agua,
venid a la fuente nueva
que el Niño rapaz os labra,
en donde Jacometrezo
es Caballero de Gracia.
Vengan, pues, los amantes
a quien las damas
al pilón los conducen
de una esperanza.
(Sale el alguacil rempujando al gallego.)

ALGUACIL. Hombre, vete con mil diablos,
que yo de grasa pelada
no entiendo.

GALLEGO. Non mi rempuje.
ALGUACIL. Tú quieres unas patadas.
GALLEGO. Dígame vosté, ¿esta fonte
no es más que para no usalda?

ALGUACIL. Por vida del rey, gallego
corito, que si me enfadas
cumpla la orden.

GALLEGO. Deje usté
que tome un cañu.

ALGUACIL. Ya escampa.
GALLEGO. ¡Válate Cristu, lla fonte!
¡Aunque ella fora de prata!

(1) Ms. 14,513⁷, Paz y Meliá, 1331.

- ALGUACIL. Más que en la cara del ángel
te emboco por tu peana.
- GALLEGO. Hágase sordo vosté,
lle daré a cada mañana
tres reales.
- ALGUACIL. ¡Miren qué zafio!
¡Hombre del diablo, acabaras!
Si traes licencia ve y llena,
y muy buen provecho te haga.
Digo, ¿y de usted quién diremos?
- AMOR. Seor Alguacil, que está por guarda
de la fuente, tengo yo
señas muy extraordinarias.
(Canta.) De la fuente es preciso
mi ardor se valga,
que hijo de las espumas
templa sus llamas.
- ALGUACIL. Despacio está usted que ahora
me emboca jacarandanas.
- EL COLEGIAL. Que importa que un colegial
se halle como una alimaña
cargado de letras, si
no me acompaña una blanca
para tener un criado
que el agua al cuarto me traiga;
con que he de venir por ella
sin que llegue a verme un alma,
que apestase de la beca
la autoridad entrampada,
y supuesto que es de noche
sí podré llenar la jarra.
Pero no, que hay aquí gente;
más vale volverme a casa.
(Salen dos hombres con espadas,
embozados, y cuatro mujeres
con mantillas y un pandero.)
- HOMBRE 1.^o A la orilla de la fuente
has de echar la serenata.
- MUJER 1.^a Aquí se ha de ver quién es
Jacinta la Basquillana.
- MUJER 2.^a Oye usted: ¿y las demás,
nos dormimos en las pajas?
- MUJER 3.^a Zurra el cáñamo y a ella.
- ALGUACIL. ¿Qué va que si estas borrachas
se empeñan, me hacen hacer
una buena ministrada?
- MUJER 1.^a (Canta.) A la fuente flamante
venid muchachas,
y el Corregidor viva

- que nos la labra.
 ¡Ay, a la fuente, a la fuente clara!
 ¡Ay, a la fuente, que allí corre el agual
 ¡Ay, a la fuente, a la fuente clara!
 ¡Ay, a la fuente, que allí corre el agual
 Toda mi prosopopeya
 con el tonillo se me anda.
 ¡Qué hasta a un ministro se atreven
 tentaciones ordinarias!
 (Canta.) A la fuente, que es olla,
 pues que pegada
 a la carnicería
 la especia falta.
 (Sale el borracho.)
 Hijo mío, ¿para qué
 son esas ciquiricatas?
 El vino se echó al principio,
 pero ya, niño, nequaquam.
 ¿Quién va allá?
 Señora mía.
 ¿Sabe...
 Buena está tu alma.
 Si aún quedó en el encañado
 algún poco de sustancia?
 Ya el agua al vino empujó.
 Más valiera que empujara
 al agua el vino, que el vino
 es vino, pero no es agua.
 El tufo consuela.
 ¡Puf!
 No dejes de tocar, Juana.
 (Sale el colegial.)
 Una sed tengo que rabio.
 ¡Oh!, ¿podré llenar la jarra?
 Pero no, que hay mucha gente.
 Más vale volverme a casa. (Vase.)
 A la fuente le han dado (?)
 (Canta.) pelucas blancas,
 que será allí Narciso
 quien fuese rana.
 ¡Ay, a la fuente, a la fuente clara!
 ¡Ay, a la fuente, que allí corre el agual!
 No sé yo cómo resiste
 a una tentación que baila,
 no sólo un pobre alguacil,
 pero aunque fuera un garnacha.
 Oye usted, ¿esa fuente es hija
 de la fuente Castellana?
 Sí, enero.

- BORRACHO. Pues correrá
agua pura, mas no horchata.
- AMOR. ¿Pues quién te dice otra cosa?
- BORRACHO. Este niño, que es un maza.
- MUJER 3.^a So, so y voy yo.
- HOMBRE 2.^o No hay regalo
como una voz delicada.
- MUJER 4.^a A la fuente, que en ella
(*Canta.*) Ninfas se hallan
de Galicia entre flores
de sebo y grasa.
¡Ay, a la fuente, a la fuente clara!
(*Sale el portugués.*)
- PORTUGUÉS. Patifes, que tenéis tuda
nosa rúa alborotada.
¿Non sabéis que vive enfrente
Vasco Figueira de Braga?
Y si quein vein a despertarle
llevará veinte panzadas.
- HOMBRE 1.^o El portugués.
- HOMBRE 2.^o Dalde grita.
- TODOS. Recójase, vaya, vaya.
- PORTUGUÉS. Ah magaños, miña folla
venga desmesura tanta.
¿Qués esto? ¡Téngase!
- ALGUACIL. ¿A quein?
- PORTUGUÉS. A la justicia ordinaria.
- ALGUACIL. ¡Josticial! ¿Cuándo a josticia
se vió tan despilfarrada?
- PORTUGUÉS. ¡Favor al rey!
- ALGUACIL. Pobrecino.
- PORTUGUÉS. ¿Quein es?
- ALGUACIL. ¿Pues no ve esta vara?
Alguacil de la limpieza,
mi señora.
- PORTUGUÉS. ¿Es bein que faga
a cortesía ao señor
corchete de la porcaina?
- ALGUACIL. ¡Favor al rey!
- TODOS. Tengan, tengan.
- EL COLEGIAL. Ahora que se embarazan,
pues sufrir la sed no es dable,
llenaré de una volada;
pero no, que hay mucha gente;
más vale volverme a casa.
- AMOR. ¿No ves que es la fuente nueva
que a este señor se la encargan?
- PORTUGUÉS. ¿Qué fonteciña de porcos
es ésta?

BORRACHO. Usté honra la patria.
El portugués me parece
muchacho que dijese calla.
PORTUGUÉS. Si fora en a rúa Nova,
lla fonte que está ficada
en Lisboa, cada cañu
ten de ancho treinta brazas,
es por dos de los deo Tejo,
arroja truchas e carpas.
ALGUACIL. ¿Sí? Pues tómate esa trucha.
PORTUGUÉS. ¿Tú conmigo a cutiladas?
ALGUACIL. ¡Favor al rey!
AMOR. Tengan.
TODOS. Tengan.
BORRACHO. Que se muera si le matan.
TODOS. A él, a él.
AMOR. Pues que se han ido
y la fuente desamparan,
¡Aguadores!
AGUADORES. *(Salen los aguadores.)* ¿Qué nos quieres?
AMOR. Que la introducción acaba
y la fuente os queda ahí;
buena ocasión es, logradla.
O llenad o feneced...
TODOS. ¿Con qué?
AMOR. Con la contradanza.
*(Quedan los cuatro aguadores,
y salen después las cuatro
mujeres, y acaban danzan-
do.)*

M. HERRERO GARCÍA.

LA PARTICIPACIÓN MUSICAL EN LAS COMEDIAS MADRILEÑAS DURANTE EL SIGLO XVIII

(Conclusión)

Después de haber dedicado tan minuciosa atención a los «cuatros» y «coros» incluidos en las comedias, señalaremos ahora sucintamente otro tipo de composición vocal, cultivado con algún tesón por nuestros compositores, el cual, a diferencia de aquéllos, no se basa en una tradición nacional con todas sus evoluciones y decadencias, pues constituye un artículo de importación enviado por Italia a todos los países europeos y arraigado en el nuestro, aunque sin perder jamás el sello postizo que le caracterizó siempre. Ese tipo de composición vocal ajeno a nuestro espíritu es el «recitado» operático. Lo hallamos con cierta abundancia en la música de comedias, durante el período que abarca el presente estudio, y no es aventurado sostener que todos nuestros compositores lo cultivaban a la sazón, si no de un modo constante, al menos ocasionalmente. Por lo común lo acompañaba la orquesta y se le daba una longitud reducida; pero hay algunos casos donde sólo tiene por acompañamiento el bajo, ya numerado, ya sin numerar.

Una muestra típica de recitado en nuestra música de comedia del siglo XVIII nos la ofrece cierto compositor que no era nacional, sino extranjero, al escribir música para una de las comedias más legítimamente españolas. Era aquel artista «don Cayetano Brunetti», y esta producción escénica, *García del Castañal*, como reza el título del manuscrito musical correspondiente, el cual data del año 1762. Sobre la personalidad del referido Brunetti y las rectificaciones históricas sugeridas por la aparición de esa producción suya, hice ya varias consideraciones oportunas en mi libro *La música en la Casa de Alba* (1). Esa producción de Brunetti, curiosa bajo diversos aspectos, tiene un «recitado a dúo», con el bajo «punteado», que no se cantó íntegramente, pues el manuscrito consigna la frase: «De aquí en adelante se atajó todo». Una partichela dice con ortografía arbitraria: «Vio-

(1) La opinión que allí expuse, a la vista de este documento musical, de que Brunetti había nacido antes de la fecha señalada por Fétis, obtuvo en el diario madrileño *El Sol* un comentario despectivo del acreditado cronista musical D. Adolfo Salazar, pues este señor consideraba que hacía llorar de risa el hallarse en ese libro mío con cosas tan peregrinas como aquella de que, «en punto a correcciones cronológicas», adjudicase yo a Brunetti «una fecha de nacimiento hasta ahora dudosas»; pero recientemente he tenido la satisfacción de ver mi hipótesis confirmada por el presidente de la Sociedad Francesa de Musicología, M. Georges de Saint-Foix, quien, en el prólogo que ha puesto a la nueva edición del libro *Boccherini*, de L. Picquot (París, 1930. Librairie Musicale R. Legouix), dice en francés: «Contrariamente a lo que afirma Fétis en su artículo Brunetti, que éste no había venido a Madrid hasta 1779 ó 1780, llamado por Boccherini para

lín P^o Para el ô bue; Dupdo.» (es decir: «violín primero para el oboe duplicado»). Otra partichela declara: «Oboes para el punte ado (*sic*) que tienen los vs (*sic*, por «violines») en el recitado». Además del «rezitado a duo», contiene la mencionada obra un «Bailete» o «A 4» que se dice dos veces, «la una, cuando salen los villanos bailando, y la segunda, cuando se entran para acabar la jornada»; un «juguete pastoral a solo», con bajo cifrado en parte, que cantaba la señora Mariquita; unas «seguidillas», que cantaba con guitarra la señora Portuguesa, y otras «seguidillas» cuya letra dice:

¿Cuándo sin estos sustos
podré gozarte?
Sin estos y sin otros,
no será fácil.

Las seguidillas destinadas a la Portuguesa fueron después instrumentadas para violines y trompas, poniéndose la advertencia que sigue: «Estas seguidillas las cantan todas, que son para bailar los villanos y villanas». Tienen la letra que aquí copiamos:

En la Corte, señores,
son los cariños,
cuanto más cumplimientos,
menos cumplidos.
Pero por acá,
costando mucho menos
valen mucho más.

Hallamos aquí, según se ve, un nuevo ejemplo de seguidillas en versos de siete y seis sílabas, éstas últimas con terminación aguda, y ello sucedía bastantes lustros antes de que *Don Preciso* censurase este defecto, como cosa reciente, en su valiosa colección de seguidillas, polos y tiranas. Esta desviación métrica y otras no menos curiosas han sido examinadas con algún detalle, a la vista de los correspondientes ejemplos literarios, en el segundo volumen de mi obra *La Tonadilla escénica* (págs. 231 a 234).

* * *

sustituir a Manfredi como primer violinista de la música del monarca español, está fuera de duda que no sólo Brunetti ocupaba este puesto desde 1771, sino que incluso había precedido a Boccherini en España. Estos dos hechos resultan: el primero, de un manuscrito autógrafo que tengo a la vista, en el cual se lee: *fatto per uso del S. S. Principe de Asturias, da Gaetano Brunetti, violino di camera di S. A. 1771*; el segundo, de otros dos manuscritos, igualmente autógrafos, que llevan títulos en español con las fechas de 1766 y 1769». Deduce, por tanto, M. Georges de Saint-Foix que Brunetti se hallaba ya en España hacia 1765. ¡Tan difícil le es a la fantasía caprichosa demoler una hipótesis fundada, como fácil le es al documento fehaciente mostrar lo acertado de una suposición lógica, aunque ésta se halle en desacuerdo con las informaciones tradicionales!

La instrumentación en la música de comedias fué la usual en cada uno de los momentos históricos en que se escribían los respectivos textos musicales.

Hacia mediados del siglo XVIII se ponían partichelas de violines primero y segundo, de bajo o «acompañamiento» (violonchelo y contrabajo), de oboes o flautas (que tocaban alternativamente) y de trompas o clarines (que tocaban alternativamente también). Hacia fines de aquel siglo se incorporaban partichelas de violas, clarinetes y fagotes. En algunos casos se introducían timbales, sobre todo cuando privaba en las obras un carácter bélico o solemne.

El uso de los instrumentos habituales y de algunos que ocasionalmente intervenían en algunas obras no deja de ofrecer a veces rasgos curiosos.

El bajo o «acompañamiento» aparece a veces denominado a la italiana: «bassos», como se ve en *El amor dichoso* (anónima, s. a.).

El «vandolino» se incluye en un «rondó» de *Alejandro en la Sogdiana* (Laserna, s. a.), habiéndose escrito para este instrumento una «cadenza» instrumental sin acompañamiento alguno, además de hacerle participar con los otros de la orquesta durante la interpretación de dicho número.

La «viola de amor» se añadió en una instrumentación hecha con posterioridad a la composición de *Eco y Narciso* (Coradini, 1734), obra con texto de Calderón, cuya portada, en el manuscrito musical, dice textualmente: «Esta es buena comedia y de mérito siempre».

Así como a veces el violín se utilizaba como instrumento «solo» en algún caso excepcional, de igual modo los instrumentos de aire aparecían en determinadas circunstancias con carácter obligatorio e imprescindible. Un «a cuatro» de *Las niñeces de Roldán* (Guerrero, 1757) dice: «Amoroso con la flauta». Hay «oboe obligado» en el «Recitado, copla con oboe obligado, trompas y violines», y la «Copla a oboe solo para la señora Mariana» del auto sacramental *La lepra de Constantino* (Plá, 1757). Y hay «oboe obligatto» (sic, a la italiana) en otra «copla» de *El mérito es la corona* (anónima, ¿1756?).

La guitarra aparece excepcionalmente en varias obras, como ya se indicó al hablar de *García del Castañar* (Brünetti, 1762) y como pasa en *Cueva y castillo de amor* (anónima, 1777). A veces era usada como instrumento detrás de bastidores. Así por ejemplo, *El guapo Baltasar* (Esteve, 1786) tiene una «copla adentro, con guitarra sola».

Aunque el fagot duplicaba desde antiguo las notas del bajo o «acompañamiento», no se escribía partichela especial para él ni se lo mencionaba siquiera, sino bajo aquel epígrafe genérico. Una excepción a esta regla constante se halla en cierto «a cuatro» con sordinas de *El cubo de la Almudena* (Guerrero, 1760), donde con pintoresca ortografía y vocabulario trilingüe, aparece esta frase curiosa: «Vaso punteado, fabot tacet», es decir: «Basso punteado. Fagot calla».

Las trompas tenían una participación singular en *Pedro Vayalarde* (primera parte, anónima, s. a.), pues al margen de un número se lee: «Un pre-

ludio de las trompas». Y al final de la misma pieza aparece la orden: «Y se repite lo que dura el vuelo».

El uso de los clarines obligados —y como es natural, alternando con las trompas— se ve ya en Ferreira, con su *Segundo Scipión* (s. a.). El único número de *Ser fiera y no parecerlo* (Rosales, s. a.) es un coro en «allegro brillante» que tiene partichelas de «clarín primero» y «clarín segundo». Entre los diversos números de *Constantino y Magencio* (Esteve, 1770) se añadió por este compositor, en 1777, una «cavatina de clarín obligado» para la Nicolasa. Como estas dos últimas obras eran «comedias de teatro», podemos suponer que el uso de los clarines parecía indicado para ciertas representaciones de gran visualidad. Los «clarines con sordina» se asociaron a flautas, violines con sordina y bajo punteado en *La lepra de Constantino*, ya citada (Plá, 1757).

Cuando había partichela suelta de «clave», ésta se limitaba a reproducir el bajo instrumental y la parte o partes de canto, puesto que el maestro al clave, según costumbre de la época, tocaba el relleno armónico sin necesidad de que se lo diesen escrito. Tiene una «copla» con voz y «piano» (además de unas seguidillas y un dúo con letra italiana) la comedia *Guerria abierta* (Laserna, s. a.).

Escasas obras recibieron una nueva instrumentación, a fin de ampliar la primitiva, por ser muy reducido el número de instrumentos cuando se las compuso. Entre las que se hallan en tal caso mencionaremos *El domine Lucas* (Nebra, 1747).

Aunque predominan constantemente los números para canto con acompañamiento instrumental en las comedias de la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX, constituyendo la parte instrumental un apoyo imprescindible de la vocal, había, sin embargo, ciertas situaciones que reclamaban una música orquestal independiente, es decir, no asociada a la voz. Esto sucedía principalmente en los preludios, oberturas, ritornelos, marchas, batallas, bailes, pantomimas, etc.

En *Siquis y Cupido* («Siquis» por «Psiquis», anónima, s. a.), vemos un «andantino» para orquesta sola con la advertencia: «Por esta música se empieza la comedia». Sale la Tirana y se repite hasta que el niño pasa al balancín (1). Hallamos una introducción instrumental bastante extensa («allegro spiritoso») en *El amor dichoso* (anónima, s. a.), probablemente de fines del siglo XVIII.

El ritornelo podía tener una longitud mayor o menor, de acuerdo con la acción teatral y la lentitud con que la llevasen los intérpretes. Un coro de *El alba y el sol* (Guerrero, s. a.) advierte: «Se toca el ritornelo hasta que están abajo». A veces se establecía un diálogo entre la parte cantada

(1) Recordaremos aquí que, contra lo afirmado por Pedrell, Mitjana y otros escritores musicales, la famosa Tirana María del Rosario Fernández no fue jamás «dama de cantado» ni cantó jamás tonadillas, pues sólo desplegó su actividad como actriz de representado, denominándose ella misma «dama de ejercicio trágico» en algún memorial.

y la confiada a la orquesta sola, como en un «a cuatro» de *El pintor de su deshonra* (Guerrero, 1763), donde se consigna al final: «Una parte cantada y otra los instrumentos solos». En ocasiones la orquesta subrayaba un trozo declamado, pero no cantado, por los actores, como sucede en *Sesostris, rey de Egipto* (anónima, 1767), donde un número lleva esta indicación expresiva: «Tañido con la representación». Ciertas obras declaran el carácter puramente pantomímico de la música instrumental que las ilustraba. *La venerable Mariana* (Laserna, s. a.) tiene varios números para voz y orquesta, y además, copiadas aparte, las partichelas de una «pantomima en la comedia de *La venerable Mariana*», formada por un solo número (allegro en 2 por 4) con timbales. *El arca de Noé* (Laserna, 1803) contiene varias piezas de música vocal-instrumental. La partichela de los violines primeros de esta obra dice al final de la segunda jornada: «Sigue música para la entrada de los animales», y el trozo exclusivamente instrumental a que hace referencia esa frase — copiado en partichelas sueltas con el epígrafe «para la salida de los animales» — es un «allegro» en 6 por 8 de breve longitud. Los números de *El toledano Moisés* (anónima, 1766) son un «a cuatro», una «marcha» y un «coro final» que se suprimió en la representación. Además se tocaba otro trozo en escena, pues al final de la marcha leemos: «El toque de batalla arriba, en el teatro».

Algunas obras daban gran predominio, ya que no la exclusividad, a las piezas puramente instrumentales. Así, por ejemplo, *El generoso vencedor del Oriente* (Moral, s. a.) consta de tres actos o jornadas: la primera jornada tiene una «simfonía» y una batalla, ambas constituidas por un «allegro» en 3 por 4; la segunda incluye una «marcha de oboes y trompas», cuya música debió de tomarse del repertorio ambulante, pues no aparece en el correspondiente manuscrito musical, y en la tercera figuran una «marcha», que por cierto se suprimió durante la representación, y un «coro» también en «allegro» y en compás de 3 por 4.

La Cecilia (anónima, s. a., autógrafo de Laserna) contiene cuatro números, todos ellos «a cuatro». La portada expone: «En esta comedia sólo se cantó la princesa de la segunda jornada. Todo lo demás fueron marchas».

* * *

Las marchas puramente instrumentales ofrecen alguna variedad si se considera el material organográfico exigido por el compositor. Unas veces empleaban los instrumentos usuales de la orquesta (cuerda, madera y metal, con el natural refuerzo del clave); pero otras veces sólo utilizaban determinados instrumentos, con exclusión de la cuerda. Sin perjuicio de entrar después en detalles sobre algunas particularidades referentes al caso, recordaremos ante todo lo que nos muestra *Carlos V en Tuned* (sic, «Tuned», en vez de «Tunez»; caso inverso al de «Madriz», en vez de «Ma-

drid»). Esta producción, puesta en música por Guerrero, sin que conste el año, tiene cinco «cuatros» —dos de los cuales se suprimieron en la representación— y una marcha para orquesta sola. Tras uno de esos «cuatros» leemos: «En la jornada segunda se toca otra vez la marcha, y luego hay dos marchas de los oboes y trompas». Debió de gustar bastante la referida producción, porque existe una copia más moderna de la música correspondiente. No era extraño, pues, omitir la cuerda, sin duda para que ciertas marchas acentuasen su carácter bélico. Y el oboe, actualmente tan indicado para la exteriorización de lo pastoril, asumía entonces la misión descriptiva de lo marcial. Sólo dos números musicales tiene *Buen vasallo hace buen rey* (Esteve, s. a.): es el primero un «coro» con la parte vocal escrita en dos pentagramas, ambos en clave de *do* en primera, y es el segundo una «marcha» para orquesta sola, que tiene un trozo de «oboes solos». Al final de aquel número vocal se declaró esta advertencia: «En la jornada segunda se repite este cuatro con ritornelo, y luego una marcha».. (Obsérvese de pasada aquí que parecen absolutamente identificadas en este caso las palabras «coro» y «cuatro».)

Abundan bastante las marchas de oboes y trompas; es decir, escritas para instrumentos de madera y metal. «Marcha de oboes y trompas» se titula una de las que en número de tres contiene *Carlos Ven Viena* (anónima, s. a.). «Marcha. La orquesta oboes y trompas» es uno de los números puestos a la primera parte de *El anillo de Giges* (Laserna, 1779).

Las «marchas» eran con frecuencia números ambulantes, y por tanto su instrumentación sufría retoques o alteraciones más de una vez. Así, por ejemplo, la «marcha de oboes y trompas» escrita para enlazar con un coro en *Los esclavos del negro Ponto* aparece incluida en la comedia de teatro *El ateniense* (anónima, s. a.), pero aquí con adición de los instrumentos de cuerda.

«Marcha de instrumentos de boca», según una partichela, y «marcha de oboes y trompas», según otra, es la puesta a *Cayo Fabricio, cónsul* (Esteve, 1783). «Marcha de timbales y clarines» es una de las tres marchas puestas a *Carlos V en Viena*. (La otra, como queda dicho, es para oboes y trompas, y la última para orquesta, como si con ello el compositor anónimo hubiese querido rendir tributo a la variedad dentro de la uniformidad). Para «oboes, trompas y violines» se instrumentó la «marcha» de *Ambición, riesgo y traición vence una mujer prudente* (Esteve, 1784). Otra obra escrita por este mismo compositor cinco años más tarde, cuyo título dice *¿Cuál es el afecto mayor: lealtad, sangre o amor?*, advierte, en el respectivo manuscrito musical, que hay una «marcha adentro en el teatro», es decir, entre bastidores. En todas las partichelas, tanto las de cuerda como las de madera y metal, se declara que en este número debían callar los respectivos instrumentos, lo cual aparece consignado con las palabras «marcha taze» (*sic*, «taze», en vez de «tacet»). ¿A qué instrumentos se confiaba la correspondiente interpretación musical? Sobre esto no dice nada el manuscrito.

A veces esas piezas expresaban intenciones bélicas, no sólo por su carácter específico o por la situación que debían acompañar, sino también por las rotulaciones que las encabezaban o por los comentarios con los que se justificaba su presencia. Hay una «marcha ruidosa de batalla» en *La batalla de las Navas* (Guerrero, 1755), y hay una «marcha» que precede a la «batalla con orquesta» en la «pieza» *Beldofronte en Licia* (anónima, sin año). El carácter bélico venía reforzado a veces por la intervención de dos timbales, como sucede en un número de la primera parte de *Federico el Grande* (Esteve, 1789), pieza en la que la cuerda «tacet».

Por los años que cierran la época a que se contrae este artículo hallamos una «marcha para el carro triunfal» en *Ecio triunfante en Roma* (Cristiani, s. a.). Esto revela el deseo de poner una música pomposa, porque las marchas servían para realzar las situaciones fastuosas lo mismo que las bélicas. Pero en ocasiones también se las utilizaba para facilitar las tareas de los intérpretes, ahorrándoles horas de estudio y trabajo. Así lo comprueba *Con la belleza no hay engaños* (Marcolini, 1770), uno de cuyos «cuatros» fué suprimido, advirtiéndose textualmente: «En lugar de este cuatro toca la orquesta una marcha».

Algunas obras prodigaban las marchas. Ya hemos señalado a tal respecto el caso típico de *Carlos V en Viena*. No es menos típico aquel que nos suministra la primera parte de *La Cecilia*, con sus cuatro números musicales, todos ellos «a cuatro», y la advertencia que se registró en la portada: «En esta comedia sólo se cantó la princesa de la segunda jornada. Todo lo demás fueron marchas».

Aunque poco usual, también el canto se aliaba a los instrumentos en algunas marchas. Una «marcha de orquesta» en *No se evita un precipicio* (Laserna, s. a.) tiene escritas además dos voces de canto, en número igual de pentagramas, moviéndose a distancia de terceras, por lo común.

Por su estructura, las marchas casi siempre tenían una forma cuadrada, a base de ocho compases. Una irregularidad curiosa, bajo este aspecto, es la que nos ofrece la «marcha» de *Los pardos de Aragón* (Laserna, 1780), pues consta de un período de nueve compases que se repiten, y después otro de siete compases, que se repiten asimismo.

Como sucedió con toda la música teatral de esta época, las marchas podían ser objeto de repeticiones o de supresiones. Ejemplo de lo primero nos suministra *El verdadero heroísmo está en vencerse a sí mismo* (Laserna, s. a.), cuyo primer número dice: «Marcha y al instante el cuatro»; y al final de esta pieza se puso la advertencia: «Después un Preludio: dos veces la marcha y sigue». Ejemplo de lo segundo nos suministra la pieza inaugural de *Bayaceto el Rayo* (anónima, s. a.), que en unas partichelas se titula «ayroso», y en otra se denomina «marcha», declarándose ahí: «No se cantó. Se tocó alegre y obertura». Además las partichelas tienen un número denominado «Otra» (es decir, «otra marcha»), la cual está tachada, porque también dejó de tocarse en la representación.

Contadísimas veces se ven «marchas fúnebres» en la música de come-

días. Típica, entre las piezas de esta índole, fué la escrita para *El castigo en la traición y triunfante el perseguido* (Esteve, 1785). Esta marcha no está construida sobre un molde binario, sino ternario; con la particularidad de haber sido vaciada en compás de 3 por 8. La orquestación requiere instrumentos de cuerda, madera y trompa, pero con las siguientes particularidades: la cuerda tocaba con sordina, y los oboes eran sustituidos por las flautas. Esta pieza, exclusivamente instrumental, debía ejecutarse «sotto voce» (1).

* * *

Los bailes puramente instrumentales se introducen siempre que la ocasión parece oportuna. De esta manera se aumentan el interés y variedad de la producción representada. «Bailetes» «pastorales», y «contradanzas» eran las obras de esa índole predominante, si bien las dos primeras, con gran frecuencia también, asociaban el coro que al parecer jamás sucedió con la última. Entre otros ejemplos señalaré un «bailete» para orquesta sola en *El Cayo* (anónima, s. a.). A veces al son de las «pastorales» hacían su entrada en escena los diversos actores; y no sólo aquellos a quienes se confiaban los papeles principales, sino también otros que debían desempeñar funciones secundarias. Tal sucede con el «alegretto pastoral» que servía de ritornelo a un cuatro en *Merope y Polifonte* (Misión, 1763), pues es una pieza instrumental de ocho compases que, según expone el correspondiente manuscrito, «se repite muchas veces hasta que están en el tablado».

Algunas obras de gran espectáculo admitían, no sólo un baile, sino varios, para recreo de la concurrencia. Tal es el caso de la primera parte de *Marta la Remorantina* (anónima, s. a.), cuya jornada segunda incluyó un «baile padedú», una «allemanda» (*sic*) y una «contradanza», todo ello para orquesta sola, con la particularidad de que estos tres números fueron suprimidos, aunque no sabemos si tal arrepentimiento siguió inmediatamente a la composición de la obra o si, por el contrario, se produjo algún tiempo después, cuando la comedia se volvió a representar. Puesto que la ocasión es oportuna, señalaremos algunas de las circunstancias musicales que concurren en esta producción teatral. Su jornada primera tenía primeramente un «A cuatro y a solo» en diálogo continuo, desempeñando en cierto modo una función de eco el «cuatro» (al cual se denominaba «coro» en el transcurso de la respectiva pieza musical, y aparece escrito a dos partes de voces reales). La letra dice así:

(1) Puede verse esta composición en el apéndice de mi obra *La participación musical en el antiguo teatro español*. (Publicación del Instituto del Teatro Nacional, Barcelona, 1930.)

SOLO. «Pajarillos, ce.
CORO. Ce, ce, ce, ce.
SOLO. No te anhela ya.
CORO. Ya, ya, ya, ya;
SOLO. El alba no está.
CORO. Ta, ta, ta, ta.
SOLO. Donde esto se ve.
CORO. Ve, ve, ve, ve.»

El siguiente número de la misma jornada es unas «coplas» en «andante gracioso» que enlazaban con el coro. Tras él vienen otras «coplas» en «allegretto» que, al parecer, ocuparon en la representación el lugar de las anteriores. La segunda jornada muestra un contenido musical más rico. Además de las tres piezas de baile antes referidas tenía un «Preludio Marcha», un «duetto», acerca del cual y de su enlace musical con otros números se declara textualmente: «Sigue el Duetto: luego el baile: y se repite la Marcha». Hay aquí, después, una «cavatina», un «Coro» en «allegretto» que también se suprimió, y otro «Coro» en «Ayre de minué». En la jornada tercera se puso un «Preludio» y dos «A cuatro».

Aunque esta curiosa obra musical no declara su paternidad ni el año en que se la compuso, es fácil deducir ambas cosas al considerar que la segunda parte de la «Música en la comedia de Theatro... *Marta la Remorantina*» tiene por autor a Esteve y data de 1769, si bien no deja de ser curioso el hecho de que la portada consigne en letra pequeña el nombre: «Antonio Guerrero». Aquí vemos tres «a cuatro» (uno de ellos, por cierto, brevísimo, pues sólo consta de nueve compases), además de unas «coplas» (donde alternaba el solo con «todas» y éstas cantaban en tercetas) en la primera jornada; otros dos «a cuatro» y una «marcha» para orquesta sola en la segunda jornada, y un solo «a cuatro» en la jornada final. Debemos advertir que todos esos «cuatros» están escritos para dos partes reales de canto, lo cual es indicio de que los compuso Esteve o, a lo sumo, de que fué este músico quien redujo a dos voces aquellos números que hubiese tomado de Guerrero y que éste, casi seguramente, había escrito a cuatro voces reales.

Algunas comedias, poquísimas, sólo tenían una intervención musical puramente coreográfica, y en tal caso, el encabezamiento del correspondiente manuscrito no empleaba la fórmula consagrada «Música en la Comedia...» (aquí el título), sino «Baile en la Comedia...». Tal es el caso de *El hombre de tres caras* (anónima, s. a.), cuyos tres únicos números, todos ellos exclusivamente instrumentales, son «1.º, Andante sostenuto.—Allegro»; «2.º, Contradanza» y «3.º, Rondó». Bajo el epígrafe —verdaderamente curioso desde el punto de vista ortográfico— «Vaylette» contiene una marcha, una contradanza y un vals, la música que exornó la comedia *Marta* (anónima, s. a.).

* * *

Ni la agógica ni la dinámica difieren de las usuales entre los compositores de tonadillas en esa época, puesto que ellos escribían, por lo general, la música de comedias. A veces la indicación agógica tenía un sello coreográfico: por ejemplo, «tempo de minuet» (en *Aventuras de Tequeli*, por Ferreira, año 1762, pieza que es un «a cuatro» con cuatro partes reales de voces) y «aire de minué» (en *Marta la Remorantina*, citada poco antes, que es un «coro»). Sin embargo, casi siempre las indicaciones presentan un cariz agógico, y predominan las tomadas del vocabulario italiano, sin perjuicio de que aparezcan algunas netamente españolas o de que, en ocasiones, cuando al sustantivo se enlaza un adjetivo encargado de modificar o concretar la significación expresada por aquél, aparezcan mezcladas palabras de uno y otro idioma.

He aquí un cuadro de ciertas denominaciones agógicas registradas. Lo damos a título de ejemplo tan sólo, sin que se haya agotado la relación de esas denominaciones, ni mucho menos:

Allegretto, Allegretto gracioso, Allegro, Allegro assai, Allegro brillante, Allegro espíritoso o spiritoso, Allegro magso (*sic*, por majestuoso), Allegro majestuoso, Allegro moderado, Allegro no mucho, Allegro poco, Allegro spazioso, Amoroso, Andante, Andante brillante, Andante espacioso, Andante gracioso, Andante majestuoso, Andante molto, Andante sostenuto, Andante spresivo (*sic*), Andante vivo, Andantino, Andantino airoso, Andantino brillante, Airoso, Despacio, Despacio mucho, Despacio no mucho, Imperioso (1), Largo, Largo no mucho, Larghetto no mucho, Medio allegro, Presto assai, Spacioso, Tempo giusto, Vivito, Vivo y Vivo assai.

Ya hemos dicho en nuestro citado libro *La tonadilla escénica* que los compositores se preocupaban bien poco por la uniformidad agógica en bastantes ocasiones. Si esto sucedía en un género teatral donde los textos literarios se cantaban en su totalidad o introduciendo, a lo sumo, breves «parolas», no es extraño que rigiese también, con mayor motivo, en las comedias con música, pues entre las diversas piezas musicales que las exorna, había extensísimos parlamentos o declamados. Así, por ejemplo, la comedia *Santir y Nicea* (anónima, probablemente de Laserna, y sin año), agregaba cinco piezas musicales, todas ellas en «allegro». Sin embargo, en ocasiones, al repetirse un determinado número, debía ser dicho con más animación, en vez de mantener exactamente su aire primitivo.

Si la agógica inspiraba las numerosas indicaciones enumeradas anteriormente y otras complementarias, la dinámica, por el contrario, presen-

(1) Esta curiosa denominación aparece en varios números de *El músico por amor* («Don Fabián» (*sic*) por Fabián García Pacheco, s. a.) Dicho músico había colaborado con D. Ramón de la Cruz como zarzuelista, y en esta comedia introdujo varios números, uno a solo y otros a dúo, figurando entre los mismos seguidillas y dos minuets. La obra debió de gustar mucho, porque existe la copia de orquesta primitiva y además otra de época posterior.

ta una fraseología muy reducida, nutriéndose, como es natural, del vocabulario corriente va a la sazón y todavía hoy en uso. Entre las frases de esta índole que recogimos, reproduciremos aquí la que dice: «A media voz los 4» en un número escrito para dos voces reales, siendo su aire «Medio allegro», en *La Beronica* (anónima, 1769), y aquella otra que reza: «Piano sempre o con sordina», en *El Bruto de Babilonia* (anónima, pero probablemente de Guerrero, y sin año). Tanto aquella como esta producción dan entrada a cuatro «cuatros» cada una. Entre las piezas de la primera se halla un «bailete a 4», y entre las de la segunda un «despacio», acerca del cual se advierte lo que sigue: «Se repite entero, y luego partido con otra letra, y luego entero con otra letra».

Lo mismo que sucede con tonadillas, sainetes líricos y demás composiciones teatrales de esta época —incluso aquellas que no daban acceso a la voz, sino a la orquesta únicamente, como es el caso de melólogos y pantomimas o escenas mudas—, sólo existen las partichelas en la casi totalidad de los casos. Una de las contadísimas obras con su partitura correspondiente es la comedia musicada por Manuel Plá, para ser representada en las Navidades del año 1757, cuyo título dice así: *Viaje del pueblo hebreo a la tierra de promisión*. Aquí hallamos un pentágrama reservado a los clarines, otros dos reservados, respectivamente, a violines primeros y segundos, cuatro pentagramas destinados a las voces en los «cuatros» (con clave de *do* en primera línea para las tres voces superiores y clave de *do* en cuarta para la voz inferior), y un pentágrama destinado al «bajo» o sea para violonchelo, contrabajo y fagot. Alguna de las piezas respectivas sustituyeron los clarines por las trompas, como declara expresamente la partitura.

A veces los manuscritos musicales van provistos de alguna frase piadosa, que por no tener nada de común con el asunto de la obra, revela el espíritu religioso de la época. En vez de «Laus Deo» —que era expresión bastante usada para finalizar ciertos escritos, aunque jamás aparecía en los musicales—, hallamos la frase: «Sea para honra y gloria de Dios» en la «comedia» *Los sueños de Jacob* (anónima y sin año, pero probablemente de Plá, de la cual también existe partitura, por cierto), interesante producción cuya «pastorela» inaugural menciona onomatopéyicamente el trisquiristrís de las sonajas y el chascarraschás de las castañuelas. Tras el postrer pentágrama de la *Segunda parte del Foletto* (anónima y sin año, pero casi seguramente de Guerrero, pues éste puso la música a la primera parte de la obra, como reza la portada, registrada con el título *El espíritu Foletto*, cuyo libreto correspondiente tiene el doble título *El diablillo enredador o el espíritu foletto*), se leen las palabras: «FIN. Alavado Sea D.^s y maría Santissima» (*sic*).

Hemos dicho que ciertos números ambulantes pasaron de unas obras a otras. Este traslado no se verificaba tan sólo de comedia a comedia, sino que ocurría incluso con obras de diversa índole. Así, por ejemplo, aquella Marcha que D. Blas de Laserna había puesto en su «escena muda» *El asal-*

to de Galera (1), figuró después en su música para la comedia *Semiramis*. Por otra parte, parecía recomendable, si la oportunidad lo aconsejaba, repetir una misma pieza en varios actos de una obra. Tal sucede con un «coro» de la *Clemencia de Tito* (Moral, sin año), pues se lo cantaba en los actos primero y tercero, si bien con letra distinta. La del primer acto comenzaba con los versos:

«Guardad, númenes santos,
de la romana suerte
a Tito, el justo, el fuerte,
y honor de nuestra edad...»

Y la del tercer acto comenzaba con estos otros versos:

«Tu nombre será, Tito,
eterno en las edades.
Tu amor y tus piedades
al mundo admirarán...»

En contraste con esto, que puede considerarse como consecuencia del amor al esfuerzo mínimo, cuando no de la necesidad de suministrar con urgencia los textos musicales a la compañía encargada de la representación no fué insólito ni mucho menos —como atrás queda indicado— que una misma obra literaria recibiera sucesivamente dos textos musicales encomendados a diferentes músicos, y aun incluso sin que el cambio fuera total, sino limitado a una adición de varios números, respetándose todos los primitivos o buena parte de ellos en las nuevas representaciones. La simple copia material, con retoques de poca monta que no afectaban a lo substancial, suele verse entre los manuscritos musicales, cuando se trata de obras que volvían a ponerse en escena después de mucho tiempo. Un manuscrito de la comedia *Andrómeda y Perseo* (anónima, 1769) tiene la siguiente nota: «Esta música si se vuelve a repetir es menester volverla a copiar, porque está muy embrollada y no se entiende». La misma producción fué copiada, en efecto, algún tiempo después, siendo de advertir que esta nueva copia, aparte su mayor escurpulosidad caligráfica, se distingue por el hecho de que algunos de sus números integrantes aparecen transportados en otro tono. La música de la comedia *El domine Lucas*, compuesta por Nebra en 1747, y que venía figurando como anónima, también se puede ver con una instrumentación modernizada.

Señalaremos a continuación diversas obras musicadas sucesivamente por dos autores, exponiendo algunas circunstancias que las caracterizan en

(1) Puede verse esta composición en el apéndice musical de mi citada obra *La participación musical en el teatro español*.

ciertos casos. *El desdén* tiene música de Ferreira y de Laserna, ambas sin año. De esta segunda versión existe, por cierto, un ejemplar duplicado con el título completo de la obra: *El desdén con el desdén*. La producción de Ferreira constaba de dos números a cuatro voces (las tres voces superiores con clave de *do* en primera línea y la voz inferior con clave de *do* en cuarta), exigiendo además las siguientes piezas, que no aparecen ahí, pues las suministraba el repertorio ambulante: un «minué» que debía incorporarse a uno de aquellos «cuatro»; en la jornada inaugural, tres «princesas», añadiéndose textualmente con referencia a las mismas: «La primera con ritornelo y las otras dos sin él», y en la segunda jornada un «preludio». La versión de Laserna incluye varios números, figurando entre éstos los que dicen «primera copla, segunda copla y tercera copla» (todos ellos escritos para tres partes vocales y con la única clave en *do* en primera línea). Tras la primera de dichas «coplas» se declara: «Minué y baile y sigue la copla segunda»; pero aquí, como en la versión de Ferreira, falta la música correspondiente a esa pieza instrumental.

Tanto Esteve en 1778 como Laserna en un año que no se determina, pusieron música a la comedia *El Austria en Jerusalén*. Ambas producciones contienen «coplas» y «coros».

La desdicha de la voz tiene tres números musicales, de los cuales existen dos versiones: una, anónima, data de 1764, y otra, escrita por Laserna en un año que no se declara, es desde luego muy posterior a esa otra.

La primera parte de *El anillo de Giges* se halla en caso parecido a *La desdicha de la voz*, pues su versión primitiva (anónima y sin año) fué cambiada por otra de Laserna en 1797. Bien es verdad que, a su vez, aquella versión primitiva se había utilizado en otra comedia, como lo declara una frase, que se puede leer en el correspondiente manuscrito musical: «Sirvió esta música en la comedia la primera parte de *Vayalarde*»; y acaso por esta causa exorna Laserna con música de su numen *El anillo de Giges*, dada la proximidad de la época en que el texto musical primitivo había sido aplicado a esa otra comedia.

La fingida Arcadia se conserva con música de Guerrero (1744) y de Esteve (1787). Aquellos números que en la versión primitiva se denominaban «a solo» y «a cuatro», en la versión moderna adoptan, respectivamente, los títulos «coplas» y «coro». Una de esas piezas va encabezada en la obra de Guerrero con las palabras «A cuatro Pastoral», y en la de Esteve se titula «Coro-Bailete pastoral».

No es insólita la adición de música ajena a las comedias de ciertos compositores, y de ello ofrecían a la sazón múltiples ejemplos asimismo los demás géneros teatrales imperantes, desde el drama en música y la ópera jocosa italiana, hasta la tonadilla y el mismo sainete lírico madrileño. Pero ninguna de las comedias referentes al período que examinamos ofrece tal variedad y abundancia de adiciones como aquella que se titula *El sacrificio de Ifigenia*, y a la cual había puesto Ferreira el correspondiente exorno musical, donde predominaban los «cuatro». Incorporóse a esta obra prime-

ramente un recitado y aria «del mto. Hyta» o del «Sr. Rodríg.^z de Ita» (esas divergencias ortográficas se ven en los diversos papeles de la correspondiente obra). Asimismo se incorporó después otra pieza encabezada del siguiente modo literal: «Rondó. Padre mío, mi bien colmad. Para el uso de mi S.^a Juana García, 1.^a dama en la comedia de *El sacrificio de Efígenia*, del Sig.^r Giusepe Sarti. Año 87». (Efígenia (*sic*), por Ifígenia). Vemos, pues, que estas sucesivas adiciones dieron representación a lo nacional y a lo extranjero. En otra parte del manuscrito musical se lee: «Una marcha la orquesta, y luego una cavatina la Tordesillas», sin que figure la música correspondiente a estos dos números, por lo cual debemos admitir que se espigaron en el repertorio ambulante.

* * *

Lo nacional y lo extranjero nutrieron la música de comedias durante la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX: lo nacional, con una perseverancia grandísima, especialmente durante los primeros decenios del período referido; lo extranjero, insinuándose arteramente en forma de imitación —condenada a esterilidad, por supuesto— del *bell canto* italiano, sobre todo cuando la ópera, que antes había sido género cultivado en las altas esferas merced a la protección palatina, se convierte en espectáculo público, lo cual sucedió hacia fines del siglo XVIII.

Basta recordar lo dicho acerca de las variedad de piezas musicales existentes en las comedias examinadas para deducir la importancia que nuestros compositores dieron al elemento melódico nacional. Las seguidillas, en particular, gozaban a la sazón de una boga tan grande, que nutrieron el sainete lírico y la tonadilla escénica; pero también ilustraron frecuentemente la música de comedias, siguiendo, como es natural, el ejemplo suministrado por composiciones de esta misma especie en tiempos anteriores. Y estas seguidillas, tanto en su letra como en su música, se ponían a tono con el espíritu popular. Recordemos, efectivamente, a título de ejemplo tan sólo, aquella incrustada en la segunda parte de *La Cecilia*, cuya letra dice así:

«La que quiere a un soldado
logra tres cosas:
mucho honor, mucha fama
y mucha broma.
Viva el buen gusto
de la que a los soldados
rinde tributo.»

Otras manifestaciones, no sólo populares, sino incluso netamente folklóricas, adoptaron títulos genéricos de muy variada índole. Hallamos un «Romanze-fandango» (*sic*) en *El noble pescador* (Esteve, 1779) y la canción «Las habas verdes. Castellanada» en *Juan Labrador* (anónima s. a.).

No faltan canciones populares regionales o extranjeras, como alguna melodía catalana y aun alemana. El mismo «Himno inglés» halla su empleo adecuado en una comedia.

Cuando la interpretación de ciertos papeles corría a cargo de actrices que, por haberse especializado en el arte de cantar, eran verdaderas maestras dotadas de facultades privilegiadísimas y de una instrucción artística provechosa, los compositores de comedias no vacilaban en escribir para esas intérpretes vocalizaciones y cadencias absolutamente antiespañolas, con las cuales se podía lucir una habilidad extraordinaria. Tal sucede, por ejemplo, con algunas piezas musicales destinadas a la célebre *Mayora*, la cantante que contribuyó a entronizar en la tonadilla escénica el espíritu musical italianista, y de cuyas inclinaciones artísticas da buena fe la tonadilla que para ella compuso el compositor y guitarrista español Fernando Ferandiere con el título *La Consulta* (producción que se incluye en el tercer tomo de mi obra *La tonadilla escénica*). Recordemos tan sólo dos ejemplos, a saber: un aria de la comedia *Los juegos olímpicos* (anónima y sin año, pero con autógrafo de Laserna), pues aquí la sílaba final del verso «me va a faltar», se extiende sobre 16 compases en compasillo, donde abundan las semicorcheas, prodigándose las escalas y los arpeggios; y otra aria, con su correspondiente «cadencia», en «la comedia de teatro» titulada *Los esclavos del Negro Ponto* (anónima, 1776), donde la Mayora tuvo ocasión de lucir primores vocales de verdadera dificultad.

* * *

Diversas consideraciones sugiere el examen de la participación musical en la comedia madrileña del siglo XVIII y albores del XIX, cuando se examinan los correspondientes manuscritos. Expuestas ya varias de esas consideraciones en las anteriores páginas, omitimos algunas a fin de no dilatar la longitud de este trabajo. Y deseamos que otros investigadores prosigan las tareas iniciadas por nosotros en este ramo de la producción artística española, para aclarar ciertos enigmas históricos y para evitar ciertos errores —algunos bien pintorescos— que circulan con referencias a las «comedias armónicas» y otras manifestaciones líricas de nuestro antiguo teatro español. Fué éste bien fecundo, no sólo en su parte literaria, sino en la musical, y el conocimiento de las numerosas muestras que han llegado hasta nuestros días bajo el segundo de dichos aspectos hace bien sensible la destrucción casi total de incontables textos anterior-

res a la época que abarca el presente estudio. En todo caso, las fuentes conservadas bastan, sin embargo, para satisfacer no pocas apetencias y permiten proclamar, como tengo la satisfacción de hacerlo con los datos recogidos —mucho más amplios de los consignados en esta visión sintética—, que esa manifestación lírica de nuestro pretérito teatro merece ser recibida por los musicólogos, no sólo con respeto, sino con aplauso, también, pues enaltece a numerosos compositores españoles, hoy olvidados injustamente, de aquel siglo XVIII, tan digno de mejor fortuna.

JOSÉ SUBIRÁ.

VARIEDADES

Elogios de Madrid en la loa para un auto de Calderón

En la gran colección póstuma de *Autos Sacramentales de Calderón*, que publicó en Madrid —1717— D. Pedro de Pando y Mier, en seis volúmenes, se reúnen *loas* de diversos autores.

En el «prólogo al lector», el editor advierte que «Todos [los autos] van con Loas, aunque no todas son suyas [de Calderón], no me detengo en si se conocerá o no la diferencia; lo que puedo sin agravio de sus autores afirmar es que logran la estimación de salir bien acompañadas, no siendo lo que menos califica en la opinión de los hombres el viso que hacen las compañías» (1). Es lástima que Pando haya tenido tan poco cuidado en deslindar la parte calderoniana de las loas, pues aunque en muchos casos el estilo descubre al gran poeta y en otros la pobreza de redacción y aun la no conformidad de las alusiones históricas con la fecha del auto (al que la obrita acompaña) y hasta el referirse a momentos posteriores a la muerte de Calderón (2) son guías seguras, hay momentos en que puede dudarse entre la pieza auténtica calderoniana y el remedo de un hábil imitador.

La loa a que me refiero en esta «variedad» acompaña al auto *Los encantos de la Culpa* (3), y coincide con la cronología de éste. La admirable composición mitológica (4) se compuso en 1649, y en la loa se habla del «Planeta Cuarto» y de «la bella Mariana, su amante esposa». El matrimonio de Felipe IV con doña Mariana de Austria se había celebrado el año anterior —1648—. Cotarelo al citar este pasaje de la loa comenta atinadamente: «El no citar a ninguno de los hijos de la joven reina es indicio de que el desposorio era reciente cuando el auto fué representado» (5). Además por un detalle de un documento publicado por Pérez Pastor se puede precisar la referencia a la loa misma: «Se dieron a María de Quiñones, que hacía el papel de la villa de Madrid, cuatrocientos reales» (6). Madrid es personaje de la loa y no del auto, naturalmente. Por lo tanto la loa es

(1) *Autos Sacramentales alegóricos y historiales del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca...* Obras póstumas que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier... Parte I. Madrid, 1717.

(2) Por ejemplo, al reinado de Felipe V.

(3) Parte quinta, de la citada edición de Pando; la loa, págs. 101-108; el auto, 109-135.

(4) Véase nuestro estudio y edición en *Clásicos Castellanos de La Lectura*, tomo 74 (II de *Autos de Calderón*).

(5) *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, por D. Emilio Cotarelo y Mori. Parte primera. Madrid, 1924, pág. 270, nota.

(6) *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, de C. Pérez Pastor, tomo I. Madrid, 1905, pág. 167.

igualmente de 1649. Ahora bien, a pesar de la coincidencia de fecha, no es fácil atribuir la breve pieza a Calderón: El estilo es pobre, la versificación monótona —en toda la composición se emplea como única forma métrica el romance en *e-o*—, las ideas vulgares. Con todo, la agrupación de figuras, su indumentaria, hace pensar en la parte escénica externa de las obras del gran poeta. Acaso Calderón concibiera la idea capital de la obra y aun redactase las acotaciones, y un escritor mediano compusiera los versos. De todas maneras hay un verdadero contraste entre los personajes, que se pueden relacionar con los de obras indudables de Calderón, y sus expresiones, aunque al comienzo no faltan algunos versos felices.

Recordamos la obrita porque constituye un curioso elogio de la villa de Madrid.

Al comienzo «Sale la Fe, vendada; por un lado la Sencillez, con una corona en una bandeja; y la Fama, por otro lado, con clarín y alas» (1). Anunciado el pregón por la Fe, canta la Fama, convocando a las esferas del aire, agua, tierra y fuego:

«Decidme entre todas cuantas
partes tiene el universo,
Africa, América, Asia,
y Europa ¿cuál es el centro
más plausible, más ilustre,
en sus reinados e imperios,
cuál es la corte mayor,
de más valor, más ingenio,
más grandeza y señorío,
más nobleza, más respeto,
más santidad, mayor culto,
más poder y más consejo,
porque a ésta previenen juntas
la Fe y Sencillez el premio,
triunfando entre todas cuantas
en las Edades del Tiempo,
hicieron con su memoria
aquellos siglos eternos?»

Para responder a la pregunta van apareciendo «el Aire, vestido de azul, y con plumas; el Africa, con sus insignias, con una piel de león, escudo y lanza» (2); «el Fuego, de color de él, y el rayo de Júpiter; y el Asia,

(1) No vamos a enumerar todas las veces que aparece la Fe como personaje de autos auténticos de Calderón — citemos por ejemplo la Fe en *El sacro Parnaso*, en *El cordero de Isaias*, en *No hay instante sin milagro*, etc. — En *El Orden de Melchisedech*, sale, en el comienzo de la obra, La Fe, con venda en los ojos, una cruz dorada en la mano derecha, y en la izquierda una tarjeta, pintado en ella el Sacramento. La Fama aparece, también para cantar un pregón en *El gran mercado del Mundo*. Tampoco la Sencillez falta en los autos calderonianos, en sus equivalentes denominaciones de la Simplicidad o la Inocencia, Simplicio (villano) o la Ignorancia.

(2) Los cuatro elementos, Aire, Agua, Tierra y Fuego, aparecen corporizados en los autos *La vida es sueño* — en sus dos relaciones (distintas de la comedia famosa y derivando de ella) — y *La cura y la enfermedad*, por ejemplo. En *La semilla y la cizaña*, esale Africa, en un león, vestida de moro. »

con sus insignias de media luna en el tocado, con muchas perlas y a lo babilonio» (1); «el Agua, vestida de azul, y ondas, coronada de ovas y el tridente de Neptuno; y el América, a lo indio, con arco, y aljaba, y corona de plumas» (2) «la Tierra, y la Europa, con sus insignias, coronada [aquella] de flores y la cornucopia de Amaltea... Europa, como Minerva, sólo hay de diferencia, que en el escudo se ha pintar un toro blanco, y en vez de lanza ha de ser cetro y un laurel en el yelmo» (3). Después de proclamar cada parte del mundo sus excelencias y de quedar patente la superioridad de Europa, «Sale Endimión de pastor, que hace al Ingenio» (4) con objeto de decidir cuál es la mejor ciudad. Aparecen las capitales, «Roma, a lo romano»; «Viena, a la alemana»; «París, a la francesa», y últimamente, «Madrid, a la española» diciendo que es:

«Yo, Madrid, que de la Fe
cristal soy, en cuyo espejo
el menor rayo castiga
el mayor atrevimiento
ya del apóstata infame,
ya del hereje sangriento,
ya del ciego mahometano
y ya del pérfido hebreo.
Yo, la que en aras más puras
del sagrado Sacramento
la Eucaristía sagrada
aún más que humilde celebro.
Yo soy la que de María
en el instante primero
defendí su Concepción;
y la que al sagrado premio
aspiro».

Y ante la extrañeza de las otras ciudades, que se preguntan qué hazañas, victorias o lauros puede ostentar Madrid para justificar su preeminencia, contesta Endimión:

«Atended, que ya respondo
a todo aqueste argumento.
La mayor grandeza que
a Madrid ilustra es esto,
de no haber tenido triunfos
en su circuito mismo;

(1) «Sale el Asia, vestida a lo judío, en un elefante» (*La semilla y la cizaña*).

(2) «En el cuarto carro, América sobre un caimán, a lo indio». (*La semilla y la cizaña*).

(3) «En el tercer carro, Europa, a lo romano, sobre un toro». (*La semilla y la cizaña*).

(4) El Ingenio aparece, por ejemplo, en *A Dios por razón de estado* y en *A María, el corazón*.

aunque en los tiempos antiguos
se vió triunfar de extranjeros,
africanos y romanos,
y de los francos, pues vieron
los siglos comprar la vida
a vista de Períneo.
¿Cuántas veces Roma vió
el godo estandarte puesto
sobre sus muros? ¿Y cuántos
reyes, que aquí no refiero,
la cercaron? ¿Cuántas veces
se vió Roma hecha un incendio?
¿Y cuántas veces a Viena
los turcos la combatieron
siendo su defensa España
y su valor desempeño?
¿Cuántas veces a la vista
de París llegó el estruendo
de las armas españolas
a alterarlas su sosiego?
Pues si ninguno llegó
que no fuese en vencimiento
por tesón de sus hazañas
a pisarla, ¿qué trofeo
mayor, qué blasón, qué triunfo
tendrá mayor lucimiento?
Dos que en la romana silla
a su patria engrandecieron,
hijos suyos, ¿no se hallaron
en Dámaso e Inocencio?
¿César no fué Carlos Quinto?
Y si atendéis al decreto
de la Fama y de la Fe,
¿aplausos tuvo más ciertos
ninguna?, ¿ilustrada siempre
no estuvo con tanto cetro?
¿De más valor hubo alguna?
¿Se ha hallado de más ingenio,
de más grandeza tampoco?
Pues ¿cada príncipe excelso
campeón de la Fe santa,
no es merecedor de un reino?
¿Señorío le hay mayor?
¿Nobleza hay más, ni respeto
le hallaréis más ensalzado,
tanto propio como ajeno?
¿Más santidad la tenéis
vosotros? ¿Poder supremo
no es el suyo en todo el mundo?

¿Triunfante, pues, más consejo
al estado de la paz
le hallaréis siempre tan recto?
No, que a quien estos quilates
no le asisten con exceso,
como a Madrid, nunca puede
vivir sin desasosiego,
sin alteración, sin susto,
sin sobresalto ni miedo.

FE. Ya el laurel llegó a ponerlo,
y tú, Fama, a publicarlo.
Mas, ¡qué miro!
*(Queda coronada, y ábresele el
pecho, descubriendo en él Hos-
tia y Cáliz.)*

FAMA. Mas, ¡qué veo!
MADRID. Que coronada Madrid
ilustra con sus reflejos
el mundo, en aqueste Cáliz
y esta Hostia.»

Después de las aclamaciones obligadas, entre las que advertimos la de la Sencillez, que supone «que sólo Madrid es Corte» (1), y de las alusiones, al comienzo citadas, a los reyes de España y al auto que inmediatamente había de ser representado, la loa termina con el canto de estos versos, que ya se habían dicho momentos antes:

«Viva Madrid, coronada
ilustre Corte, que al cielo
ofrece en afectos suyos
la gloria de Dios inmenso.»

ANGEL VALBUENA PRAT.

(1) A. Núñez de Castro compuso en el siglo xvii la obra —citada tantas veces en esta REVISTA—: *Libro histórico-político. Sólo Madrid es corte y el cortesano en Madrid*. He manejado su tercera edición que data de 1675.

RESEÑAS

MARAÑÓN, G.—*Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*. Un tomo de 182 págs., en 8.º

La incansable curiosidad intelectual del doctor Marañón, ávido de bucear en las más variadas y heterogéneas exploraciones, ha invadido ahora el terreno de la Historia. Aunque no puede hablarse propiamente de *invasión* para explicar el tránsito de un espíritu cultivado desde un campo a otro. De su *intromisión y colaboración* en terreno que no es el de su profesionalismo, se defiende en un breve prólogo, haciendo ver la necesidad de que las luces particulares de una ciencia iluminen los recovecos de otra que con aquélla está relacionada en determinados aspectos. Su propósito —nos dice— no es hacer historia propiamente dicha, sino «aplicar al conocimiento de ciertos puntos históricos los métodos de la fisiología y de la patología».

Sin embargo, el ilustre médico se ha documentado concienzudamente con el estudio de todas las crónicas de la época y de considerable número de escritores e historiadores modernos.

Para un biólogo especializado en el problema sexual no podía menos de ejercer atractivo irresistible el misterio erótico de aquel infortunado monarca de Castilla, a quien la Historia estigmatizó con el calificativo de «el Impotente».

¿Lo fué o no Enrique IV? ¿Cómo resolver tan ardua, íntima y delicada cuestión después de cinco siglos de deshacerse en polvo el hombre cuya dudosa virilidad, trascendiendo al campo de la política, suscitó tan enconados debates, tantos desórdenes, conflictos y guerras? Marañón no aspira a decidir el pleito; pero sí a interpretar con ojos de clínico los datos conservados por la Historia, sí «a proyectar la luz de los recientes progresos en la fisiopatología del carácter y de los instintos humanos sobre el espíritu y el cuerpo, todavía identificables en el fondo de sus tumbas, de un rey remoto y de algunos de los que le acompañaron en su paso por la vida.»

Ya dió un anticipo de esta visión histórico-biológica ante la Academia de la Historia en sesión pública. Requerido por su director amplía ahora aquel cuadro, plasmándole en una breve, pero sugestiva y jugosa monografía. Y nos anuncia la posibilidad de otras exhumaciones sobre personajes de interés patológico.

Debemos desear que este propósito llegue a término feliz. Lo que en Francia hizo el doctor Cabanés, especializándose en la historia de anormales, locos, degenerados y *matoides*, ¿por qué no ha de hacerlo aquí un médico español, cuando tantos de nuestros personajes pretéritos sólo

pueden ser comprendidos por la etiología y el diagnóstico de neurólogos o psiquiatras?

Dos cosas se propone el doctor Marañón en su opúsculo: primero, probar que la indiscutible impotencia del cuarto Enrique era parcial, y que pudo en una de sus crisis viriles engendrar a la princesa infeliz, a quien se llamó la *Beltraneja*, por suponérsela fruto del presunto devaneo de la reina doña Juana con D. Beltrán de la Cueva; segundo, reivindicar a esta reina del sambenito de escandalosa liviandad con que ha pasado a la historia.

Caballeresca empresa es esta de apartar de una frente regia y femenil la oleada de cieno con que la han manchado varias centurias. Empeño análogo fué el del finado erudito D. Juan Pérez de Guzmán con respecto a la reina María Luisa, esposa de Carlos IV.

Suelen estos *pasos honrosos* tener escasa fortuna en cuanto al juicio de la posteridad; pero en nadie como en un médico es explicable tal justificación contra el fallo de una conciencia pública cerrada, incomprensiva y cruel, ya que a la obsesión teológica del demonio, la carne y el pecado sustituye el análisis de predisposiciones y fuerzas orgánicas fatales.

Empieza el doctor Marañón confesando los riesgos de lo que llama *clínica arqueológica*, ya que falta la posibilidad del experimento sobre el sujeto vivo, y declara, por tanto, su estudio conjetural e hipotético. Pasa a examinar las opuestas posiciones en que los historiadores antiguos y modernos se han colocado ante el problema de la capacidad genésica de Enrique IV, negándola rotundamente, como los coetáneos de aquel rey, Alonso de Palencia, Diego de Valera y Hernando del Pulgar, o los posteriores La fuente y Paz y Melia; afirmándola con reservas, como el cronista de la época y panegirista del monarca Enríquez del Castillo, Mariana y hoy Sitges y Puyol, o adoptando ante la incógnita una reserva expectante, como Llanos y Torriglia.

Estudia Marañón los antecedentes familiares, el ambiente, la niñez, la educación y los caracteres físicos de Enrique IV, transmitidos por los historiadores, y que le sirven para determinar sus estigmas orgánicos, y llega a la conclusión de sus dos rasgos psicológicos característicos: la abulia y la sensualidad anormal. Nos presenta a Enrique como un tímido sexual, inseguro siempre de sus recursos viriles, indiscutiblemente fracasado en su primer y juvenil enlace con doña Blanca de Navarra, como lo demuestra la sentencia de nulidad de aquel matrimonio, declarando oficialmente que, tras doce años de él, la princesa conservaba intacta su virginidad. Aborda el caso de las relaciones extraconyugales que se atribuyeron a Enrique, y que él incluso ostentó con jactancia, examinando los contrapuestos testimonios sobre su efectividad erótica.

Sabido es que el físico del rey, doctor Juan Fernández de Soria, afirmó en informe técnico que la reconocida incapacidad de aquél para con doña Blanca era particular y temporal maleficio de que curó después, recobrando su aptitud y usando de ella en sus segundas nupcias con doña Juana de Portugal. No está lejos Marañón de suscribir el cortesano diagnóstico, aunque con reservas, y reconociendo que el unánime sentir popular tomó a chacota aquel segundo enlace, y que el propio rey no parecía muy seguro de llegar con él a mejor puerto que con el anterior. Para nuestro biólogo la mejor muestra de la debilidad sexual del monarca está en la bochorno-

sa mansedumbre con que aceptó pactos e imposiciones, como los de apartar del trono a la hija nacida de aquella boda y cuya paternidad le negaban descaradamente los nobles rebeldes. Inconsciencia lo creen unos, bondad para evitar guerras civiles (que, al revés, desencadenó más la debilidad del rey) lo suponen otros; de resignación convencida lo tildan los más, y fué la mejor arma esgrimida contra la legitimidad de la princesa, aunque Enrique se desdijo luego, la reconoció, juró y trató como hija. Marañón admite que lo hizo de buena fe, y que acaso dijo verdad, pues pudo engendrarla en alguna crisis propicia de su vacilante erotismo; pero reconoce que nunca aclarará del todo la Historia el misterio de la *Beltraneja*.

En cuanto a su madre, doña Juana, educada en el libre ambiente de la corte portuguesa e instalada en plena juventud en el tálamo de un hombre deforme como Enrique IV, feo, averiado, deficiente como varón, desaliñado, sucio, tocado de vicios repugnantes como la sodomía, estima el autor que hubiera tenido disculpa en todos sus deslices, y cree que probó demasiada virtud resistiendo durante años a todas las sollicitaciones que la inclinaban al adulterio, incluso, según parece, la propia invitación de su esposo. No cree Marañón que fuera cierto su pretendido amorío con D. Beltrán de la Cueva (tesis abstencionista que no prueba el doctor), no dando valor él, atento otras veces al sentir popular, a que la supuesta relación fué tan divulgada como la de Godoy con María Luisa.

Sólo un devaneo —entre los muchos que a la reina se imputaron— estima demostrado el autor: el público e indiscutible con D. Pedro de Castilla, vínculo nacido en el encierro de Alaejos a que la llevó la política turbulenta de entonces. Con aquel mancebo, su *amor de corazón*, tuvo dos hijos sin reserva alguna, le amó hasta su muerte y le declaró heredero suyo, teniendo que transigir el rey con el público adulterio. Pero Marañón, con galante optimismo, le cree su primero y único amante.

Es cierto que doña Juana ha sido infeliz ante la Historia, recibiendo demasiado dura execración por fragilidades a que temperamento, ejemplo, ambiente y destino tenían naturalmente que impulsarla.

El librito de Marañón es valioso e interesante. La silueta clínica sexual de Enrique IV, trazada en varios capítulos, es sagaz y documentada. Las notas finales de erudición dan al estudio sólida base. Su asunto escabroso presta un salpimentado aliciente a su valor científico, aun para los que no frecuentan lecturas históricas a secas. Pero hay cosas que me extrañan en la obra: una, son ciertos innecesarios galicismos, sorprendentes en escritor tan pulcro y suelto de pluma; otra, las repetidas alusiones a divinos desig-nios, que reflejan una tendencia providencialista enteramente mandada recoger de la Historia hace bastantes lustros aun por autores ortodoxos, pero de técnica objetiva. Eso de que Isabel I aparezca señalada por *el dedo de Dios* está bien para un novelón por entregas que, con el mismo título y refiriéndose precisamente a la misma época y al cuarto Enrique, publicó hace bastantes lustros D. Torcuato Tárrago y Mateos (libro que fué encanto de mi niñez). Pero disuena en un profesional moderno de las ciencias experimentales, de espíritu crítico y radical por añadidura.

J. DELEITO Y PIÑUELA.

COTARELO Y MORI, EMILIO.—*La Avellaneda y sus obras. Ensayo biográfico y crítico*. Madrid, 1930. Un vol., en 4.º mayor, 450 págs. y una hoja sin numerar.

Pocos periodos históricos estarán tan necesitados de una revisión crítica como la centuria pasada. Revisión que debe comenzar, sin duda alguna, por los valores que se destacaron durante ella, a fin de poder determinar la suma característica de sus integrantes.

Ya ha empezado a hacerse bastante en este sentido, con la importantísima colección *Vidas españolas del siglo XIX*, que está publicándose actualmente. A ella pertenecen las sugerentes biografías de *Luis Candelas*, por Antonio Espina; *El Duque de Osuna*, por Antonio Marichalar, y *Martínez de la Rosa*, por Luis de Sosa, entre otros. Pero aún falta mucho por hacer en el aspecto documental y erudito, y especialmente en lo que atañe a valores literarios.

Por la carencia de estos trabajos, lamentamos ahora la arbitraria desigualdad estimativa con que la crítica juzga aún a los autores más conocidos—no podemos asegurar en la actualidad por las razones dichas si más importantes o menos—de las letras del siglo pasado.

Salvo raros casos, aún se guía la mayoría eterna por el juicio amañado y parcialísimo—a veces por motivos inconfesables dignamente—con que dejaron clasificados, los críticos prenovacentistas a sus contemporáneos.

Dejando aparte la crítica romántica (Larra, Durán) o la puramente retrospectiva (La Barrera, Amador de los Ríos), exceptuemos la finura y aguda penetración de Valera, el exquisito gusto del gran artista *Clarín*, y la genial síntesis de todo el saber, de D. Marcelino Menéndez y Pelayo—el San Isidoro o el Alfonso X de esta época—, y nos encontraremos solamente la desdichada patrulla de los vulgarísimos Revilla, cuya confusión de ideas malograba toda buena voluntad, y, lo que es peor, de los tiránicos Sánchez Moguel, que se arrastraron hipócritamente asidos a la literatura para cometer toda clase de atropellos tan lejos de la estética como de la moral.

Por eso, para quienes tengan presente esta desdichada anarquía crítica de los más, que encumbró escandalosamente a medianías como Fernán Caballero, Campoamor y Echegaray, y oscureció a Antonio Flores, a Ruiz Aguilera y a Enrique Gaspar, por ejemplo, el valioso libro de D. Emilio Cotarelo sobre la Avellaneda tiene extraordinario interés.

Puede decirse que su autor, mediante este extenso y completísimo estudio—el titularlo *ensayo*, es modestia que no debe tener en cuenta el lector—, todo lleno de erudición y de aciertos de intuitiva reconstrucción y certera crítica, ha alcanzado para Gertrudis Gómez de Avellaneda el primer lugar entre las poetisas españolas, sin excepción, que por derecho le correspondía a la extraordinaria cubana.

Nada se echa de menos en este interesantísimo libro, ni porque falte,

ni porque pase inadvertido. Desde la familia y el ambiente en que nace la poetisa y su formación literaria, hasta el triunfo deslumbrador de la «divina Tula» en Madrid y su oscura muerte ante la general indiferencia de los que ni valieron para comprenderla.

¡Vida maravillosa esta de la Avellaneda! Por su fuerza creadora y exuberancia de ideales y por el desarrollo de afectividad e intelectualidad que presenta, únicamente la de Lope de Vega puede igualarse a ella. Cada uno de los dos como una asimilación de existencias diferentes, y ambos por igual agotadores de una vida tipo dentro de su época respectiva. ¡Tan lejos uno de otro por el tiempo, y tan cerca por su singularísima psicología! Vida posrenacentista la de Lope y vida posromántica la de la Avellaneda, y la una y la otra sugestivas integraciones de idealismo y realismo—mística y erótica—y símbolos vivos de lo español, debieron las dos haberse deslizado simultáneamente para que uno y otra se hubieran adorado, o se hubieran odiado con la exaltación vibrante de su vitalidad.

Interesantísimo es el cuadro que presenta D. Emilio Cotarelo de los primeros años de la Avellaneda y de las circunstancias que desarrollaron su vocación literaria.

Las más sutiles interpretaciones críticas de sus obras no hubieran revelado nunca con la claridad de esta reconstrucción histórica la independencia innata de aquella bellísima muchacha, enferma de fiebre de leer y saber, que a los diez y seis años escribía odas imitando la sonoridad de Quintana y la perfección y la sensibilidad clásica de José María de Heredia; y representaba tragedias.

Románticamente coqueta o coquetamente romántica quizá, tan pronto melancólica y retraída como ansiosa de bailes y diversiones, no es extraño que viviera en la elevación de un mundo distinto del verdadero, sin preocuparse de la realidad. Solamente cuando la familia, queriendo «asentar de una vez aquella linda y ligera cabeza», intentó casarla con un rico pariente suyo, reaccionó ante paso tan grave e irremediable y se puso en salvo escapando a casa de su abuelo, mientras el novio, que tenía «ya todo dispuesto para la boda: vivienda, ajuar y dispensa matrimonial», era el hazmerreír de toda la población, y ella la desesperación de su padrastro. Pero harto había de pagar en su vida éste y otros desaires amorosos que proporcionó.

Apenas llegada a España se enamora del militar Francisco Ricafort, que la había pretendido; mas asuntos de intereses impidieron por segunda vez a la Avellaneda contraer matrimonio. Orgullosa y delicada, no podía «entrar en su familia como una mendiga», y optó por dejar enfriarse este amor poco a poco. Aún mucho después conservaba un pequeño remordimiento: «Fuí débil e inconstante—comentaba al referirse a estos amores—; marché con mi hermano a Lisboa. No he vuelto a saber de Ricafort». No obstante, fueron estas truncadas relaciones como el aviso de la fatalidad amorosa que hubo de perseguirla durante toda su vida.

En Sevilla, donde acabó por establecerse la familia, pronto se hicieron famosos el talento y la belleza de la Avellaneda, y los enamorados de la «divina Tula» arreciaron en número de modo asombroso. Entre ellos un joven estudiante, Antonio Méndez Vigo, la amenazó con suicidarse si le desairaba. Pero la Avellaneda tampoco se conmovió por este amor verda-

dero, si bien correspondía a él con «un afecto indefinible que algunas veces me parecía—dice ella misma—debía semejarse al que una madre siente por su hijo»; y Méndez Vigo, desengañado, decidió no suicidarse y abandonó Sevilla, tras una carta admirable de la Avellaneda, a la familia de su pretendiente, en que rechazaba con dignidad la acusación que la habían hecho de haberle querido *cazar*.

Empero, no tardó mucho la Avellaneda en empezar a pagar con creces la frialdad que había mostrado por sus adoradores. Otro joven, también acabando la carrera de Jurisprudencia como Méndez Vigo, se atravesó en la vida de la poetisa. Se llamaba Ignacio de Cepeda, y fué, como dice oportunamente el autor del libro que nos ocupa, «el genio del mal» o «el mal genio» de la Avellaneda, origen y causa de todas sus desgracias futuras, y los suyos, «amores funestos que la persiguieron y acecharon durante lo mejor de su vida.»

Muy agudamente señala D. Emilio el carácter de este extraño amor de la Avellaneda, nunca correspondido, y aun desdeñado por Cepeda, y la singular psicología de éste. «En lo intelectual—dice—era hombre sin imaginación, poco expansivo, aunque talentudo y amigo de saber; y en lo moral, egoísta; más que frío, helado; amigo del dinero, metódico, buen administrador de sus bienes, temeroso de perderlos y deseoso de aumentarlos. Aunque sujeto a las comunes pasiones, sabía y podía dominarlas y someterlas a su conveniencia material.»

Este «hombre terriblemente normal», como le juzgó muy bien López Argüello, pudo atraer a la hermosa cubana por su raro equilibrio, de que ella carecía; pero no dar lugar a una mutua comprensión. Porque tampoco la hay en la Avellaneda: adora, ruega, insiste, pero no se percató de los sentimientos de Cepeda. En éste, ni eso. Sin dar nada y queriendo conseguirlo todo, observó siempre una conducta ambigua y cautelosa que fué el martirio de la vehemente y generosa escritora.

Desde los ilusos coqueteos primeros, sombra de amor disimulado, en que se humilla e insiste de incomprensible manera si se tiene en cuenta su carácter orgulloso, y llega hasta ofrecérsele como amiga únicamente con tal de que no falte al estreno de su primer obra, el drama *Leoncia*, esta pasión de la Avellaneda no puede ser más desdichadamente correspondida, ni su sinceridad y nobleza más mal tratadas, hasta sobrevenir la ruptura entre ambos.

No obstante, Cepeda fué el único amor de su vida, y los demás amores y las temporadas de arrebato místico en el convento de Loreto después de ellos, solamente paréntesis en su pasión.

Incluso sus relaciones con Gabriel García Tassara, mejor poeta que caballero, cuyo fruto fué una desgraciada niña, muerta a los siete meses, no pasaron tampoco de un episodio breve y dramático, ni Tassara, asimismo, mostró mayor conmiseración que Cepeda—aun cuando estaba más obligado a ello—por la infeliz mujer. Ni aun acudió a este llamamiento supremo, incoherente por el dolor, escrito por la poetisa poco antes de morir su hija:

«Por Dios, venga usted, yo espero y Brenhilde se muere. Nadie verá a usted, lo juro. Pero si no vienes, te buscaré, te arrojaré tu hija, moribunda o muerta, en medio de tus queridas del Circo, a la hora en que te presen-

tes allí. Esto es tan cierto como lo es que estoy desesperada y que mi hija padece cruelmente, y que serás un monstruo de bajeza si me rehusas este pequeño y tristísimo favor.»

Como un remedio fué para la Avellaneda, después de esta dolorosa pasión, su matrimonio con D. Pedro Sabater, breve, tranquilo y amistoso. Pero después de su muerte, vuelve de nuevo los ojos a su antiguo e inasequible amor, para reanudar sus relaciones. Ella es, como siempre, la que busca y desea la presencia de Cepeda, la que empieza por ofrecerle amistad para luego, ya sujeto, trocársela por el amor que tanto ha perseguido y nunca alcanza. Sin embargo, a pesar de haber logrado reavivar sus relaciones con el incommovible andaluz, una carta de la propia Avellaneda, carta maravillosa como ninguna suya y quizá nunca superada por nadie, nos revela otra ruptura acaecida entre ambos, terrible y no tranquila como la primera, en que Cepeda llegó a ofender gravemente a aquella mujer cuyo único delito era adorarle con una elevación de espíritu y una humildad tan constante como extraordinaria.

Por esto último no llega a asombrarnos que más adelante, cuando la insigne escritora está en la cúspide de su gloria y de su arte, perdona todavía, una vez más, los crueles desdenes de Cepeda—cuyo amor es lo único que falta a su felicidad—, y le suplique con sinceridad verdadera una resolución definitiva.

Aun en esta ocasión siguió observando Cepeda su incalificable conducta de aumentar y cercenar a su capricho las esperanzas de la Avellaneda, y viendo ya al fin que cada vez le era más difícil escapar dignamente, ni en apariencia, cortó por lo sano y se casó con la sevillana doña María de Córdoba y Govantes.

Tan terrible fué este golpe definitivo para la poetisa, que «sólo pensó en los primeros momentos en huir de España y de Europa, sin reparar en el abandono de su madre paralítica, en el de su demás familia, en la gloria, ni en más que en ocultar su vergüenza y enorme desengaño», y decidió y aun anunció su viaje a Cuba; pero al fin la hicieron desistir de su voluntario destierro las circunstancias afectivas apuntadas y algunas otras, y más que nada el haber hallado después un hombre comprensivo, como D. Domingo Verdugo, coronel de Artillería, con quien se casó, y fué para ella amigo y sostén de sus decaimientos espirituales, y aun defensor de su prestigio literario, hasta perder por ella su vida indirectamente.

No menos interesante que este estudio de los amores de la Avellaneda—a la vez profundo y amenísimo—, que acabo de resumir, es la crítica erudita y razonada hecha por D. Emilio Cotarelo de toda su obra, y las evocaciones del ambiente literario de la época, y los demás episodios de la vida de la insigne cubana, que sentimos no poder reseñar, por falta de espacio, con igual detalle que sus desconcertantes sentimientos eróticos.

Presenta a la Avellaneda su biógrafo a su llegada a Madrid, esplendorosa de fama y de belleza—don Juan Valera, el incomparable cortesano don Juan Valera, se enamoró de ella por entonces—, embriagada por los aplausos que acogen poco después sus obras: *Alfonso Munio*, *Saúl*, *La hija de las flores*, *Baltasar*...; su doble triunfo en el Liceo; sus fracasados deseos de ingresar en la Academia Española—episodio tratado por el se-

ñor Cotarelo con espontánea gracia y fina ironía—; la coronación solemne de Quintana, el maestro de la «divina Tula»; el «borrascoso estreno de *Los Tres Amores*», a que coadyuvieron los envidiosos émulos de su autora, y la exaltada autodefensa de ésta, secundada por algunos después del atentado de su segundo marido, que a la larga la dejó viuda; los viajes de la Avellaneda por Europa y el triunfal a Cuba, y su regreso a España, después de haber envidiado; su breve estancia en Sevilla y luego en Madrid, ya casi retirada del mundo de las letras, y por último, su muerte, apenas advertida de la mayoría que antes la aplaudía frenéticamente, y su entierro vulgar, casi solitario, al que concurrieron únicamente unos cuantos amigos verdaderos, entre ellos el propio don Juan Valera, como una suprema galantería, muy suya, a aquella bellísima mujer que había amado, tal vez sin saberlo ella jamás.

Muy valiosas son también las monografías secundarias que siguen al intenso y documentado estudio de D. Emilio Cotarelo, pues vienen a completarle con la exactitud y vivacidad de todo detalle, por pequeño que sea, no olvidados durante la elaboración del libro, y causa indudable de su encanto y armonía. Tratan de los retratos de la Avellaneda conocidos—algunos, ahora por primera vez estudiados—, que todavía no se habían ordenado en catálogo; la bibliografía descriptiva de las ediciones de sus obras, llevada a cabo con la perfección agotadora peculiar de don Emilio en esta clase de trabajos tan útiles—cerca de cien ediciones reúne en total, algunas curiosísimas—, indicando, además, el contenido de cada colección, y la bibliografía crítica de los biógrafos de la Avellaneda anteriores a él, ya inutilizados, prácticamente, con esta monografía definitiva.

También merecen especial mención los apéndices insertos al final de la obra, donde se contiene copia del testamento de la Avellaneda, sendos trabajos *Sobre el apellido Avellaneda*, y las *Impresiones primitivas de los versos de la Avellaneda* y un preciosísimo epistolario inédito de veintidós cartas, reunidas por el Sr. Cotarelo con paciencia admirable, y aun milagrosamente, cuando ya tantas se han publicado, que estaban desconocidas, y parecían agotadas todas las que escribió. El hará las delicias de los aficionados a la atrayente literatura epistolar de la Avellaneda, la mujer extraordinaria que hoy nos presenta tal como fué, con todo el colorido y toda la emotividad de su desgraciada existencia, el docto secretario de la Real Academia Española.

JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA.



MENDÍVIL, MANUEL DE.—*Vidas españolas del siglo XIX. 9. Méndez-Núñez o El honor*, por... Primera edición. Bilbao. Espasa-Calpe, 1930. 272 págs. con ilustraciones, 8.º, mlla., rústica.

D. Manuel de Mendívil es un distinguido marino de alta graduación—capitán de navío, creemos; contraalmirante ya quizá— y un excelente literato, tan excelente como injustamente olvidado. Acaso su misma mo-

destia o su carrera henchida de cotidianos renunciamentos hayan renovado el mito de Saturno, devorando sus posibilidades de novelista. Dirigió D. Manuel de Mendivil, allá por los años del 1910 al 1914, aquella revista semanal —de grata memoria y semillero de buenos escritores, grandes después— fundada por Eduardo Zamacois: *Los Contemporáneos*. En ella publicó D. Manuel de Mendivil varias novelitas llenas de amenidad, fibrosas y humanas, en un estilo brillante parecido al del gran francés, marino y novelista, Pierre Loti, y en ella ejerció una crítica fina y severa, serena, de la poesía y novelaría de entonces.

Con estas recordaciones nos llenó de curiosidad la aparición de *la nueva* vida española del siglo XIX: Méndez-Núñez, salida de su cultura, de su limpio estilo y de su indudable pericia.

¿Quién, para biografiar a un marino, como otro?

Pero... hay vidas que no *se prestan* al comentario y descubrimiento con pausa, diversión y hondura. Son vidas alejadas de la Vida. En ellas hay monotonías diarias, lagunas extensísimas de inacción, inconcreciones sin enjundia que sólo un momento relumbran y reflejan el sentido más universal de la Humanidad: el heroísmo.

La de D. Casto Méndez-Núñez, una de estas vidas. Su bibliografía, escasísima y nada «veraz», únicamente queda constatada en el ápice de su heroísmo.

Por ello, D. Manuel de Mendivil no puede obrar el milagro de llenar cerca de 300 páginas con incidencias interesantes, capaces de subyugar al lector. Mucha es la habilidad del biógrafo; sus conocimientos náuticos, la facilidad con que ha seguido *la ruta* de Méndez-Núñez en los mares y en los Archivos de la Marina, han traído a la bibliografía más amenidad y erudición de las que pudieran esperarse. Pero, repetimos, el milagro de llenarse 300 páginas con la vida del héroe del Callao no podía darse, y no se ha dado. De los 12 capítulos y 272 páginas de que consta el volumen, apenas si seis de los primeros y 150 de las segundas se consagran al bibliografiado enteramente.

D. Manuel de Mendivil, con soltura singular, nos traza un cuadro «de la época» 1824-1869... Es decir: Fernando VII + absolutismo + liberalismo + absolutismo moderado—, María Cristina y las mil incidencias y anécdotas de su regencia; Isabel II... Un cuadro «de época» ya muy conocido... y poco grato.

Nadie piense que D. Manuel de Mendivil renuncia a la pasada «catalogación» de novelista para enrolarse en la falange de los eruditos. Un capítulo, *que puede servir de prefacio*, dedica a curarse en salud de semejante sospecha, si semejante sospecha prendiese en el ánimo del lector finada la lectura de obra biográfica.

De este capítulo son los párrafos siguientes: «En nuestra prosaica tierra de garbanzos suelen igualmente los escritores, tanto el encopetado como el chirle, adornar los frutos de su ingenio con un aditamento o estrambote rotulado *Bibliografía*, parejo al letrerito *authorities* de marras, y como él, relación detallada de inacabable serie de obras de toda laya y condición, las más opuestas en ocasiones al tema principal que de ilustrar se trata; se logra con ello admirar de buenas a primeras al lector sencillo y se adquiere, además, a poca costa fama de escritor documentado y eru-

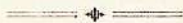
dito; no es mucho en puridad, aunque menos «da una piedra», según el proverbio.

»Momentos hubo en que yo también pensé en redactar mi correspondiente *bibliografía* para *epatar* a ustedes, que dicen los galiparlates; pero me arrepiento y me vuelvo atrás, y en sus manos ¡oh lectores amables! coloco mi libro, sin mayores ni más fehacientes pruebas de mi erudición copiosa.»

Y en efecto, a lo largo del texto las derivaciones faltan, escasean las referencias documentales, no aparecen las citas. Lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que no se adivine la documentación más sólida, la seriedad más absoluta, la veracidad mejor seguida en el biógrafo.

El último capítulo especialmente —el titulado «Epílogo misterioso» y dedicado a la muerte, envenenamiento aleve acaso, de Méndez Núñez—, pone de manifiesto noticias novísimas, en ningún otro biógrafo del héroe del Callao encontradas.

S. DE R.



MONTERO ALONSO, JOSÉ.—*Antología de poetas y prosistas españoles*.
Madrid, Renacimiento, 1930; 420 págs.

Obra premiada en el Concurso Nacional de Literatura celebrado en 1928, llega a nosotros con dos años de demora esta Antología que, dedicada a las escuelas de Primera enseñanza, la Compañía Ibero Americana de Publicaciones lanza al mercado.

Destinada, como decimos, a un concurso, el preceptivo apremio de dimensiones caprichosamente impuestas había de colocar al autor en trance de tropezar con graves dificultades, que aumenta hasta el extremo la consideración de los lectores a quienes fundamentalmente se destina la recopilación.

Nada, sin embargo, entre la no excesiva cantidad de obras de este género que existen en castellano, más honrada y laboriosamente logrado que la Antología de Montero Alonso. Figura destacada en el periodismo, pese a su juventud, el autor de esta obra comprueba en ella una sólida cultura universitaria, ya contrastada en una extensa serie de conferencias que sobre los literatos del siglo XIX dió durante su etapa escolar.

Cuidadosamente seleccionados, desfilan por las páginas de la Antología autores clásicos, poetas y prosistas contemporáneos, precedidos de sendas semblanzas, en que sucintamente da el autor una pequeña biografía y una valoración literaria de la producción cuyo más característico fragmento inserta.

Escrita sencillamente, con sencillez que no excluye en momentos una elegante corrección, la Antología de Montero Alonso recuerda siempre el fin a que fué destinada, en tanto que una gran abnegación, una probidad literaria auténticamente sentidas, hacen que el autor de esta obra sacrifi-

que su personal lucimiento a la mayor utilidad que supone poner en manos no eruditas un instrumento de trabajo que paulatinamente vaya aficionando a la lectura y dotando de un criterio de selección a los que por tal libro comiencen sus estudios de Literatura.

Otra grave dificultad que había de soslayar el recopilador era la selección de los autores contemporáneos, puesto que la contemplación del panorama literario actual había de ser forzosamente realizada con un criterio íntimamente personal, en pugna tal vez con un conjunto de opiniones hoy aceptadas como indiscutibles, dificultad que, sin embargo, se ha logrado evitar con exquisito tacto, logrando que las páginas más bellas de Enrique de Mesa, los hermanos Machado, Baroja y Valle-Inclán, pasen a ser lectura familiar en las escuelas, merced al esfuerzo de José Montero Alonso, que supo abandonar sus trabajos literarios para llevar a cabo este interesante estudio.

LUIS DE SOSA.



TREND, J. B.—*Manuel de Falla and Spanish Music.*, 192 págs. con numerosos ejemplos musicales. Alfred A. Knopf, editor, Nueva York.

Manuel de Falla, el artista que con verdadero motivo concentra las miradas del mundo musical en ambos continentes, ha tenido un concienzudo analista de su variada producción en el entusiasta musicólogo hispanista Mr. J. B. Trend, bien conocido por otros libros dedicados a nuestro arte musical, entre ellos el titulado *The Music of Spanis History*.

La monografía escrita por Trend no es —como el mismo autor declara en el prólogo— ni una inerviu ni un panegírico; pues tiene por objeto explicar la obra de un compositor contemporáneo, para comprender sus intenciones, describir sus métodos y mostrar lo que ha realizado en su arte. Por tanto, al trazar esta monografía, no tiene Trend en cuenta al hombre, sino al artista. Y para que se comprenda mejor a éste, dedica aquél el primer capítulo de su obra a Pedrell, el gran orientador de la música española, y el siguiente al idioma musical español, declarando que los orígenes de lo que suele entenderse por «estilo español» se remonta al siglo XVIII. Según Trend, este estilo halló su expresión en esa manifestación lírica conocida bajo el nombre de «tonadilla», habiendo contribuido a ello, de un modo particular, el célebre cantante y compositor Manuel García, y habiendo establecido este tipo musical el operista Bizet con su famosa *Carmen* (1876), aunque ya lo contenían las zarzuelas de nuestro Barbieri. Tras Bizet contribuyeron a la difusión del referido tipo musical Lalo, Chabrier, Moszkowsky y otros músicos. Interesante, como se ve, es el reconocimiento por parte de Mr. Trend, del valor que la «tonadilla» tuvo, considerada desde el punto de vista histórico, lo cual implica la necesidad de conocerla a fondo para explicarse mejor los rasgos de una manifestación tan ligada a nues-

tras tradiciones musicales, que en opinión de muchos es la única verdaderamente hispánica, no obstante existir otras no menos capitales en tal sentido.

La vida breve, Las noches, El amor brujo, la Fantasta bética, El sombrero de tres picos, El retablo de Maese Pedro, el Concierto de clave y otras obras de Falla son analizadas con generosa comprensión. Merced a ello, este libro de Mr. Trend —libre del farrago literario con que suelen revestirse muchas críticas musicales contemporáneas, a fin de encubrir las insuficiencias de su base netamente musical— es absolutamente indispensable si se quiere conocer a fondo una sobresaliente personalidad de la música española contemporánea.

Para que el aspecto de la música fallista se presente con el realce debido, Trend cierra su monografía con un capítulo titulado «Falla y sus contemporáneos», donde aparece un sucinto cuadro de las nuevas corrientes artísticas, y donde se declara que, junto a las tendencias de estos últimos años, singularmente la politonal de Schönberg, la llamada escuela del «Armisticio», que tuvo su tipo más resaltante en el grupo de los «Seis», y la más reciente conocida bajo la denominación «neoclásica» —cuyo empuje principal se halla actualmente en italiano suelo—, siguen imperando las tendencias dimanadas de la música folklórica y callejera popular; y que, mientras aquellas corrientes han demostrado su esterilidad, estas últimas siguen siendo fértiles. Y como Falla jamás ha retrocedido al explorar los nuevos caminos de la música, espera Trend que, después de las variadas obras donde nuestro compositor ha mostrado los frutos de una renovadora evolución, no tendrá menos éxito con otra de índole coral en que viene trabajando y que está basada sobre el poema *La Atlántida*, de Jacinto Verdaguer.

JOSÉ SUBIRÁ.



PFANDL, LUDWIG.—*Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del siglo de oro*. Primera edición española, traducida directamente del alemán, con prólogo del padre Félix García, agustino. Casa editorial Araluce. Barcelona, 1929. Un tomo en 4.º, de 378 págs.

Ludwig Pfandl es un hispanista alemán erudito, perseverante y laborioso, como tienen justa fama de serlo los hombres de ciencia de allende el Rhin. Nuestro *siglo de oro* —que él llama *edad de oro*, extendiéndola con benévola exageración a las dos centurias comprendidas entre 1500 y 1700— decidió su vocación por las cosas pretéritas españolas, y, al irse adentrando en el bosque de nuestra literatura clásica, surgió ante él un panorama de ideas, sentimientos, creencias, usos, costumbres, fiestas, peculiaridades mil del espíritu y de la vida habitual de España en los

siglos xvi y xvii. Y eso es lo que ha querido reflejar y sistematizar en este nutrido volumen —labor de muchos años—, como base y guía para que quienes hayan de abordar el estudio de nuestras letras clásicas, comprendan primero el fondo psicológico y la realidad social de que aquéllas son portavoz y trasunto.

El propósito no puede ser más plausible, y la obra resultante de él encierra muy ameno contenido.

No es éste, en verdad, el primer ensayo de reconstrucción sobre aquellas costumbres y aquella ideología.

En la limitada proporción correspondiente a la parte de un amplio conjunto, hállanse en las *Historias de España* del maestro Altamira (donde por primera vez se bosquejó toda la evolución de la vida española) y de los que siguieron sus huellas (Ballesteros, Aguado y otros); en las historias matritenses de Amador de los Ríos, Mesonero Romanos y Fernández de los Ríos; las universitarias de Reynier, Vicente de la Fuente y Bonilla; las literarias de Cejador, Salcedo, etc. Como estudio especial de ideas y costumbres, basadas y documentadas en la literatura de la época austríaca, son muchas las monografías publicadas: de Castro Rossi, Soler y Arqués, Luis Fernández Guerra Julio Monreal, Ricardo Sepúlveda, Felipe Pérez y González, Pérez de la Sala, Morel Fatio, Martínez Ruiz, Rodríguez Villa, Rodríguez Marín, Cotarelo Mori, Américo Castro, Icaza, Hazañas, Puyol, Herrero García, Varón Vallejo, Martínez Kleyser, Répide, San José, Velasco Zazo, Huarte Echenique, Valbuena, Polanco, los prologuistas de la Biblioteca de Rivadeneyra, y aun el autor de estas líneas (1), y algunos más que ahora no acuden a mi pluma.

Pero todos ellos ofrecen visiones parciales, limitadas por la materia o por el tiempo. Quizás la más completa vista panorámica se halle en la bellísima e injustamente preterida obra de Felipe Picatoste, *Estudios sobre la grandeza y decadencia de España*, aunque adolece de parquedad en la exhibición de fuentes, y sus cuadros suelen tener escasa amplitud.

Por eso es indiscutiblemente útil y meritorio este libro de Pfandl, que recoge los más variados aspectos de la fisonomía íntima de la España austríaca.

En sus dos primeros capítulos traza la silueta de los reyes, desde Felipe II a Carlos el Hechizado. Componen los nueve restantes los siguientes puntos: *Sistema de gobierno. La Inquisición. La sociedad. Orgullo nacional y sentimiento del honor. Religiosidad, superstición y moral. Educación, enseñanza y costumbres literarias. El escritor y el libro. La vida diaria. Idealismo y realismo.*

Completan el texto un prólogo del autor, otro de su introductor en España, P. Félix García, varios apéndices con textos coetáneos, una bibliografía bastante completa y clasificada por materias, y un nutrido índice de personas y cosas.

El libro está bien presentado: buen papel, letra grande y clara y abun-

(1) Entre otros trabajos, mi serie histórica en publicación *La España de Felipe IV*, de la cual son anticipado resumen los artículos sobre *La vida madrileña en tiempo de Felipe IV*, que están viendo la luz en esta REVISTA.

dancia de ilustraciones (algunas curiosas y poco conocidas, como dibujos de acertijos, naipes y música de antiguas canciones).

A la dificultad de combinar tan varios y numerosos materiales como ha utilizado el autor, se une la muy grave de no haber pisado éste tierra española, hablando de nosotros sólo por oídas, lecturas y representaciones plásticas. Y ese elemento personal *de visu* es algo que no puede suplirse, por grandes que sean la erudición, el entendimiento y aun las dotes intuitivas. Si sería indispensable hasta para una obra de simple exposición, lo es mucho más cuando Pfandl se propone extraer las esencias de aquella sociedad, de aquel momento histórico y aun de toda el alma española.

Aunque no supiéramos que el autor era extranjero, lo advertiríamos al leer el libro, por una cierta falta de soltura, de naturalidad, de comprensión al discurrir sobre hombres y cosas; algo de descentramiento, valoración un tanto arbitraria (como cuando pone a Velázquez por debajo del *Greco*, y aun de Murillo), ideas preconcebidas, omisiones fundamentales, contrastando con el relieve que da a minucias o a cosas de segunda fila. Así, en su enumeración de fuentes, al lado de un expurgo a conciencia de antiguas revistas eruditas (declarar que en ese punto debo al autor la aclaración de alguna duda bibliográfica), es de lamentar el desconocimiento de otras modernas, como la nuestra, y el de muy caracterizados historiadores costumbristas del siglo pasado y del actual (alguno de ellos escritor famoso, como *Azorín*). Hay en toda la obra un algo de premioso, de contrahecho, de alambicado.

Es la falta natural de perspectiva, de conocimiento general del país, de seguridad al fijar la planta (o empuñar la pluma), que no puede sustituirse con la lejana labor, aun siendo ésta honrada, concienzuda e inteligente. El valor de lo que los extranjeros escribieron sobre España (cuando no fué caricatura o libelo) estribó siempre en su visión y observación personales. Para que Washington Irving escribiera a fondo sobre la Alhambra, fué preciso que viviera en ella luengos años, saturándose de ambiente, de tradición, de alma granadina. A buen seguro que no hubiera podido hacerlo desde Nueva York, con toda la erudición de los siete sabios de Grecia y de los setenta mil sabios de Alemania.

Son raros los investigadores transpirenaicos o transatlánticos que, al acercarse a las cosas españolas, lo hicieron sin *parti pris* alguno. Constituyen excepciones quienes, por haber convivido con nosotros, se han hecho ya un espíritu español, que les permite poner cuanto nos concierne en su verdadero plano. Lo frecuente —se ha dicho hasta la saciedad, y se ha exagerado muchísimo— es, o más bien fué, la hispanofobia. Pero hay también —y Alemania los ha dado en más proporción que otros países— *hispanófilos*, en el más estricto sentido de la palabra; es decir, amadores apasionados de España, a quienes todo lo castizo español, por serlo, les encanta, aunque sea la zapatilla de un famoso torero o la ceremonia de un auto de fe. A mí, patrioterías aparte, me parecen tan calamitosos los unos como los otros para la reconstitución verídica, imparcial y serena de nuestra historia. Bien venidos a ella los *hispanistas* a secas; pero sin tendencias *fobias* ni *filias*.

Al último grupo pertenece Pfandl, y, aunque su obra tenga considerable valor, por el gran número de datos que aporta, adolece de los defectos

mencionados. Lo de menos sería la forzosa limitación de noticias, inexcusable en todo libro de conjunto; de suerte que el cuadro trazado por él, siendo copioso y estimabilísimo, no exime de conocer los de otros especialistas, ignorados a veces por el docto investigador alemán. También se debe disculpar que éste reproduzca, como si de libros raros se tratase, capítulos de obras popularizadas en España hoy por modernas ediciones (ejemplo, Zabaleta). Lo peor es el espíritu tendenciosamente reaccionario que satura sus páginas y desnaturaliza sus juicios; cosa que, naturalmente, ha de entusiasmar a su agustino prologuista, sobre quien pesan los inevitables prejuicios inherentes a un hábito monacal; pero que no es probable cause el mismo efecto en ningún historiador independiente, de espíritu ponderado. Se puede amar mucho a España sin identificarla con Felipe II, el Santo Oficio o cualquier otra institución, práctica o creencia muy grata para estudiada, pero no para vivida. Y Pfandl llega hasta a defender el secreto de los procesos inquisitoriales, que dejaban inerte al reo e impune a cualquier calumniador desalmado. Huyamos de la *leyenda negra*, como nos repite el prologuista por centésima vez. Pero también de la *leyenda dorada*, ya muerta y sepulta con entera justicia.

Dice el padre Félix García que Pfandl, «desde su retiro de Munich, ha seguido atentamente las rutas espirituales y civilizadoras de España». Pero siguió con demasiado exclusivismo sólo las rutas agradables al prologuista, y hay muchas más. Añade que aquél «piensa y escribe como un español». En todo caso, como un español de hace tres siglos, y en materias de enjuiciar precisa más moderno criterio histórico.

Afean la versión española (del padre García, o de quien sea) errores de léxico, que, por lo repetidos, no pueden pasar por simples erratas, tales como *sicología*, *coraza* por «coroza», *Augsburgos* por «Habsburgos», *refección* por «refacción», *bacalaure* por «bachiller» (galicismo sin cepillar siquiera), *casas de malicias* por «casas a la malicia» (frase que sugiere diverso y más peligroso sentido del verdadero que en el siglo XVII usaba todo el mundo). Es el inconveniente de confiar las traducciones a quienes no dominan a la vez la lengua en que escriben y la materia sobre la cual versa el libro, cosa que la casa Araluce hará bien de tener en cuenta para otra ocasión.

En el prólogo del padre García —panegírico de la España tradicional—, entre los que «han luchado generosamente por desvanecer las calumnias, ligerezas y caricaturas» lanzadas en el extranjero contra nuestra historia, hallo un *Gachaw* que supongo estará escrito por «Gachard»; pero echo de menos el nombre de D. Rafael Altamira, quien, con más objetividad y autoridad científica que algunos de los enumerados, y con persistencia y tesón patriótico insuperables, lleva toda una vida, no corta ya, batallando dentro y fuera de España en esa dirección.

Resumen: un libro que sería excelente sin ciertas limitaciones de visión histórica, agravadas por deficiencias y *unilateralismos* de su presentación en nuestro país.

J. DELEITO Y PIÑUELA.



VENTURI, ADOLFO.— *El arte italiano*. Traducido de la segunda edición italiana por José E. Ráfols. Barcelona. Editorial Labor, 1930; 324 págs. con 207 figs. + 32 láms., 8.º, mlla., cartoneé.

Una larga vida ya, un fecundísimo esfuerzo constante en su cátedra, en su revista *L'Arte*, en su interés cotidiano, hacen del profesor Adolfo Venturi el investigador más capacitado con que se gloria la historia y la crítica del arte italiano. Esta empresa, tan sencilla al parecer cuando se ignora mucho, de redactar un manual con cuanto tiene de color, de diversidad, de hondura y hasta *de extensión* el arte más rico, paradigmático y sugeridor de Europa, se convierte en gigánteica cuando los materiales acumulados son tantos que se desbordan por todas las literaturas; por todos los museos y por todos los anhelos artísticos del mundo.

El orden histórico de una evolución exige cierta pausada gravedad. No se puede violentar un método flexible, pero lógico, en su comedimiento. El sutilísimo *quid* que impera a través del tiempo y del espacio en toda obra de arte y la individualiza y la da su concomitancia en el todo, precisa determinados jalones de suficiencia, entendimiento y expresión. Por eso, la obra del profesor Venturi, en la que el ensamble, la síntesis y la penetración llegan a límites insospechados, es digna de los más calurosos elogios. Claro está que a este alarde de esquematización ha precedido otro de *superabundancia* y de *superación*: su *Historia del arte italiano*, hoy firmísimo punto de apoyo de cuantos inquieren y agudizan en materia de tanta enjundia.

De sentir alguna omisión en el manual que comentamos sería aquella que al arte griego pudiera insinuar.

Cuanto de griego o helenístico se posa —reminiscencia arquitectónica, motivo ornamental, corte de relieves, expresionismo figurativo— en el alma primitiva de Roma, es silenciado aquí. Acaso por no conectar el arte italiano; para darlo puro y desintegrado en toda su hermosura.

El sumario de *Arte italiano* es el siguiente: I. Los comienzos del arte cristiano.—II. El arte románico.—III. La escultura y la arquitectura italianas (siglos xiii y xiv).—IV. La pintura italiana (del 300).—V. Arquitectura, pintura y escultura del siglo xv.—VI. Arquitectura, escultura y pintura del siglo xvi.—VII. Después del Renacimiento.

Es notabilísimo el estudio de los «primitivos» arquitectos y escultores. Nicola d'Apulia, que evocando las grandiosas *proporciones* de Etruria y Roma marca el primer desapego del arte románico. Nicola Pisano, el rítmico, y Giovanni Pisano, de ardiente fantasía que superpone magníficos *caprichos* de forma al clásico orden primitivo: pináculos flanqueantes, cúspides triángulas con bustos de patriarcas y apóstoles. Arnolfo di Cambio, creador de la *medida* toscana, plástico, marmóreo, torneador y amador de las estructuras esquemáticas, de las bruñidas superficies. Andrea Pisano, asimilado al estilo gótico, maestro de la *proporción*, en la que no tuvo

antecesor escultor alguno, pero sí un pintor: Giotto. Andrea Orcagna, florentino, inclinado al realismo del siglo siguiente (xiv), que supo hacer hablar a sus esculturas, según expresión de Leonardo de Vinci. Los marmolistas venecianos Jacobello y Pier Paolo delle Masegne, de actividad nueva, ruda y descompuesta, pero buscadora sincera de la verdad.

Repetimos: sólo por este estudio amplio, acabadísimo, sería notable la síntesis del profesor Venturi. Sino que tiene otros, admirables, como los dedicados a la pintura del *Trescientos*, a los primitivos florentinos, a Miguel Angel y Leonardo de Vinci.

La traducción de D. José Ráfols, arquitecto, muy cuidada y nada altisonante ni abstrusa.

S. DE R.



GONZÁLEZ PALENCIA, ANGEL.—*Un curandero morisco del siglo XVI. Román Ramírez y las fuentes de la comedia «Quien mal anda en mal acaba», de D. Juan Ruiz de Alarcón.* Madrid. Tip. Archivos, 1930; En 4.º, 56 págs. + una hoja s. n. (Tirada de cien ejemplares numerados).

El estudio que vamos a reseñar a continuación es la sexagésima cuarta publicación de su autor, el joven catedrático de la Universidad Central y ya erudito y fecundo polígrafo D. Angel González Palencia, autor de importantísimas obras de historia y cultura arábigas —la última de éstas han sido los prodigiosos *Mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*, una de las aportaciones de primera fila al estudio de la Edad Media—; de historia de la literatura española; de bibliografía y archivología; de historia de América, de España, etc... En fin, una verdadera biblioteca tan valiosa como variada.

El aspecto más atrayente —con serlo muchos— de este nuevo trabajo de González Palencia es su amenidad, lograda no sólo por la índole del asunto, sino por el empleo de una técnica de investigación y exposición del mismo, sumamente moderna y clara, no obstante los obstáculos que presentaba el alcanzarla.

Establecer y depurar con insuperable competencia y fina agudeza crítica las fuentes literarias de una obra dramática del siglo de oro, no es empresa fácil, ni aun factible para muchos; pero cuando la comedia —como en este caso— se funda sobre un hecho real, las dificultades se multiplican considerablemente. Al crítico investigador no le bastará comparar argumentos, personajes, sino que habrá de identificar éstos con seres reales y penetrar en lo más hondo del arte del poeta para señalar las divergencias: producidas por él entre la vida y la fábula.

Dicho esto, creemos inútil indicar siquiera lo preciso de semejantes trabajos para el conocimiento de la técnica, las características, la ideolo-

gía de cualquier escritor, cuando se realizan tan magistralmente como lo ha hecho González Palencia. Más revela la valía del gran dramaturgo mejicano esta hábil desintegración de lo histórico y lo estético de su teatro, que todos los campanudos párrafos de crítica, a vuela pluma, urdidos hasta ahora en torno a él.

Por unos versos del final de la comedia *Quien mal anda en mal acaba*, Fernández-Guerra y Hartzenbusch suponían, con razón, que su argumento reflejaba un hecho real —el proceso de un morisco por la Inquisición—; pero hasta ahora, a causa sin duda de la carencia de más datos y del olvido en que se han tenido, y tienen todavía, por muchos historiadores y eruditos nuestros archivos, este interesante punto de la producción de Ruiz de Alarcón permanecía en tinieblas.

D. Angel González Palencia, con la fortuna que siempre le acompaña en sus búsquedas, o mejor dicho, con el éxito que no puede menos de alcanzar quien como él domina el difícil arte de investigador, ha dado por fin con el proceso original del famoso morisco Román Ramírez, personaje principal, como es sabido, de *Quien mal anda en mal acaba*.

Empieza González Palencia por estudiar esta obra señalando perspicazmente aquellos pasajes o escenas que contribuyen a determinar el carácter del protagonista, «algo, aunque muy prosaico, rudimentario y tosco del tipo de Fausto», y a continuación inserta el resumen crítico y detallado del expediente inquisitorial, curioso y expresivo como pocos.

Era Román Ramírez, natural de Deza (Soria), descendiente, como él mismo confiesa, de la casta «más ruin del mundo», esto es, de moros, lo cual no impedía que el duque de Medinaceli le tuviera arrendadas unas tierrecillas. Su vida religiosa era cristiana al exterior, y aun sabía la doctrina de modo elemental; pero un cierto Villaverde le impuso, estando en casa de sus padres, en las prácticas del rito árabe, y al buen Román vino a inclinársele siempre «el corazón a ser moro»; y más todavía, inducido nuevamente por otro esclavo turco, llevado a Deza por un capitán Cabrera, con quien siguió practicando la religión mahometana, según confesó, por su mal, ante el Tribunal del Santo Oficio.

Empero, no fué ésta la causa principal de su proceso, aun cuando vino a agravarlo no poco, sino la denuncia más bellaca que caber puede en cabeza humana. He aquí como sucedió:

Tenía fama Román Ramírez —y ello lo atribuyó más tarde el fiscal de la Inquisición a pacto con el demonio nada menos— de poseer una retentiva mental extraordinaria que le permitía saber de memoria muchos libros de caballerías; pero en puridad lo que hacía era aprenderse los argumentos y contarlos en el lenguaje y forma que estimaba convenientes, no siguiendo el texto al pie de la letra.

De todos modos, esta virtud le hacía ser muy solicitado por diversos personajes para que los entretuviera —entre ellos, el propio rey Felipe II, cuyo claro cerebro, y no el fanatismo que muchos le achacan caprichosamente, nada veía en esto de pecaminoso—, y así, estando en Soria de lector o recitador de D. Gil Ramírez de Aréllano, oidor de Valladolid, pidió el corregidor Diego de Orozco que fuera a su casa a igual menester, lo cual se le negó con un pretexto. Entonces D. Diego de Orozco se sintió ardiente católico—ya que no imitador de la mansedumbre de Cristo— y no

vaciló en denunciarle al comisario del Santo Oficio —con aquel frío despotismo de los altos dignatarios de la corte de los Austrias—, echando sobre su paciente conciencia la horrible muerte del desdichado morisco.

Preso e interrogado por la Inquisición Román Ramírez, y preguntado buen número de testigos, salieron a relucir las curas médicas a que se dedicaba el acusado como medio de vida, y la relación puntual de las recetas empleadas y enfermos que había sanado.

La más famosa de éstos fué una pobre mujer de Tajagüerce (Soria), a quien consideraban sus familiares endemoniada por extrañas causas, pero que en realidad sería, sin duda, una enferma de epilepsia o de otra dolencia nerviosa parecida.

Para su curación la sometió Román Ramírez —y luego el cura párroco de Madruédano— a sahumeros, conjuros y otros extravagantes tratamientos, totalmente ridículos en su aspecto externo, pero verdaderamente trágicos, en el fondo, ya que reflejan la desapoderada superstición profano-religiosa y el oscurantismo científico que habían de conducir a España al triste reinado del «hechizado» Carlos II, víctima de su propia degeneración y de los exorcismos de El Escorial (1).

En cuanto a la rarísima terapéutica empleada por Román Ramírez para curar las enfermedades más frecuentes —melancolía, llagas de piernas o brazos, perlesía, «humor frío», hemorragias, «opilaciones del bazo y de la madre», esterilidad de la mujer, etc., etc.— es por demás curiosa. Hecha toda ella a base de ensalmos, sahumeros, vegetales y ciertas sustancias nada asépticas, no hay que estar ni medianamente iniciado en la materia para asombrarse de cómo no se morían sin excepción todos los enfermos así tratados. Hay enfermedades tan delicadas —al menos nos lo parecen a los profanos— como las de los ojos, cuya curación a base de aplicaciones *directas* de «ardachina» o estiércol de lagarto no tiene más que pedir para espeluznar.

Pero no eran las curas el motivo de la acusación del fiscal de la Inquisición, sino el que supiera hacerlas (!!!), lo cual no podía ser más que por arte diabólico.

Esto, unido a la supuesta memoria infernal que se le achacaba y a sus prácticas mahometanas, eran las causas de su proceso, aparte de algunas acusaciones más, provocadas por los testigos oficiosos que ansiaban demostrar su inquebrantable fe en tales supersticiones, admitidas como existentes por la Inquisición.

Con decir que se le llegó a acusar de tener un caballo volador —mito tomado de *Las Mil y Una Noches*— se dará el lector idea del carácter de los cargos que pesaban sobre el desgraciado morisco, y también del pésimo efecto que causarían en el tribunal. Efectivamente, el proceso se agra-

(1) Y aún la vergüenza de este lunar de nuestro glorioso pasado se podría dar por buena si el equilibrio del siglo XVIII y la ciencia del siglo XIX hubieran acabado con tales creencias que descubren los lazos de unión de las religiones existentes con los ritos mágicos de los pueblos salvajes. Pero no es así. Aún tenemos recientes los sucesos del pueblecito canario de Telde, donde una familia entera —subyugada por el fanatismo religioso— ha cometido actos análogos que han costado la vida a una infeliz muchacha. Y lo más triste es que no se trata de un caso aislado. Se pueden recordar infinitos parecidísimos sucedidos en el resto de España y en el extranjero, pues no es privativa de nuestra patria, sino de la humanidad inculta, semejante cerrazón mental.

vó conforme se consideraban y ampliaban cada uno de los supuestos delitos de Román Ramírez, y el resultado no se hizo esperar.

Pocos procesos habrá tan sinceramente expresivos como éste de la crueldad inquisitorial, más dura aún que por sí misma, por la fría indiferencia y la sequedad de corazón de sus jueces (1).

Román Ramírez—de más de sesenta años al comenzar el proceso—fué bien triste víctima de la psicología social de su época, y su «desgraciado fin y terrible castigo» mueven a compasión. Después de largo tiempo de prisión se quejaba de estar enfermo, asmático y «en los huesos de puro flaco» y de pasar mucho frío en la cárcel, aunque era verano, a la sazón, por lo cual temía morir allí solo y pedía compañía, haciendo al mismo tiempo, por si ello sirviera de algo, como que no daba importancia a la solución del proceso, pues contaba salir libre y pagar de buen grado los «cuarenta o cincuenta ducados» que se le impusieran por su falta. Pero fué inútil.

Desoyó el Tribunal muy reglamentariamente semejantes lamentos, y viendo los progresos de la enfermedad procuró interrogarle indirectamente por medio de la enfermera, que nada consiguió. Tampoco pudo el infeliz morisco saber de sus hijos ni aun verles antes de morir. Se le concedió que se confesase, y al poco tiempo falleció después de más de un año de cárcel.

No obstante, el proceso siguió su curso con la seguridad inmutable y fatal de los de esta índole, y su sentencia le persiguió más allá de la muerte, haciendo que se exhumaran sus huesos para quemarlos y aventarlos en el auto de fe próximo a celebrarse en el Zocodover de Toledo. Así se hizo implacablemente. Los hijos de Román Ramírez y aun sus descendientes quedaban en la pavorosa situación común a los que tenían en la familia algún condenado en este grado por el Santo Oficio; privados de todos los derechos de que gozaban anteriormente: desempeñar oficios «de honra», ir a caballo, llevar armas, sedas, paño fino, joyas, etc..., es decir, con un estigma eterno imposible de borrar. Así se comprende que antes, el juriconsulto Alfonso Díaz, sujeto a este ambiente social, hubiera matado a su

(1) No fué nuestra Inquisición peor que las restantes de Europa—recuérdense los verdugos del español Miguel Servet—y menos todavía la más característica, como quieren los que con sus estúpidos cuentos dieron lugar a la «leyenda negra» de España, ya por fortuna casi borrada; pero tampoco llega mi patriotismo—que si llegara a ello no lo fuera, sino locura—a reconocer la Inquisición española en el apacible cuadro que de ella nos presenta el insigne hispanista alemán Ludwig Pfandl (véase su interesante obra *Introducción al siglo de oro*. Barcelona, 1929, pág. 79), inducido por su amor a España, muy de agradecer y estimar, pero que en estos casos de parcialidad evidente puede dar fundamentos a nuestros enemigos para arremeter en sus ataques, acusándonos de seguir opinando en el siglo xx igual que en el xvi. Ni todos los procesos inquisitoriales fueron como el estudiado por D. Angel González Palencia ni faltan casos como el de Román Ramírez entre los expedientes inquisitoriales. No consiste la defensa de la Inquisición en determinar puerilmente si hubo más de aquéllos o de éstos—las penas de muerte siempre han sido en menor número que las de cárcel—, sino en averiguar con imparcialidad que hubo de ambos en buena cantidad. Asimismo no exculpa en nada al Tribunal del Santo Oficio que la justicia seglar fuera—como es cierto—más cruel aún, ni que—según han aducido ciegos defensores de él—entregara los reos para su ejecución a la justicia seglar, lo cual no pasa de ser un rasgo digno de aquella *délicatesse de conscience* aludida por el espíritu burlón de Voltaire en su *Candide ou l'optimisme* (Cap. XI). Creo que el verdadero elogio de España—defensa no la necesita quien cuenta con su glorioso pasado—no consiste en negar que participara de los defectos y los errores de su época, sino en recordar que a pesar de ellos logró alcanzar un valor nacional y cultural no igualado todavía por ningún otro pueblo.

propio hermano Juan para lavar la deshonra que había echado sobre la casa con sus escritos heterodoxos, y prefiriera ser fratricida a que pesara sobre él para siempre la supuesta conformidad con las ideas del autor de *Christianae religionis Summa*, y arrostrar el padrón de ignominia que llevaba consigo.

El resto del sugerente trabajo de González Palencia está dedicado a confrontar el proceso de Román Ramírez con la comedia *Quien mal anda en mal acaba*, descubriendo con sus interesantes deducciones la técnica dramática de Ruiz de Alarcón, plena de perfecciones y sensibilidad, que le permiten forjar de un vulgar proceso inquisitorial una bellísima comedia y hacer atractivos personajes de los seres de menor relieve.

Claro es que también contribuirían a rodear de su peculiar sugestión el asunto, las relaciones populares de él —una vez más se deberá a lo popular, el gran colaborador anónimo de todo artista, su estimable aportación—; relaciones vulgares que fueron indudablemente las fuentes directas de Ruiz de Alarcón, y no el proceso original, que sería archivado, como siempre, con el mayor sigilo.

Por otra parte Alarcón, utilizó asimismo varias fuentes literarias más o menos relacionadas con las leyendas del *Monje Teófilo* y de *Don Gil de Santarém* principalmente. Y además al dramaturgo mejicano le cabe la gloria de ser el primero «que introduce como resorte dramático el pacto diabólico para lograr el amor de una mujer», elemento constructivo del *Fausto* de Goethe, según observa muy oportunamente D. Angel González Palencia.

JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA



CIGES APARICIO, MANUEL.—*Joaquín Costa, el gran fracasado*. Colección *Vidas españolas del siglo XIX*. Madrid. Espasa-Calpe, 1930; 264 págs.

Una nueva biografía que Espasa-Calpe incorpora a la serie de *Vidas españolas del siglo XIX*, es la que dedica Ciges Aparicio al estudio de la complejísima personalidad de Joaquín Costa.

Sobradamente conocido el autor de esta interesante obra, no necesita ningún linaje de presentaciones en que se intente resumir su copiosa labor, de la que es tal vez la más interesante producción esta que llega a nuestras manos.

Figura interesantísima en el último decenio de la pasada centuria la del biografiado. El León de Graus, como un nuevo hidalgo manchego, acomete luchas sin cuento contra los vicios ciudadanos, contra una apatía de siglos que sólo se rompe cuando la muchedumbre grita enardecida en un arranque lírico de patriotismo fácil y falso. Las luchas, las campañas.

de Costa intentan siempre provocar un movimiento lógico en la opinión extraviada; pero una difícil perspectiva histórica nos impedía analizar todas y cada una de las actuaciones del autor de los *Estudios Ibéricos*, hasta que Ciges Aparicio, con su ameno estudio, de honrada e intensa labor, ha ido desmenuzando, disecando implacablemente, las causas próximas y remotas de los actos y del pensamiento de Costa.

Vida de cambios bruscos, de hondas inquietudes esta que nos presenta Ciges Aparicio, vida en que, como una obsesión, la pesadilla colonizadora—la ruta de África—llega a ser para el apóstol del agrarismo español motivo de constantes preocupaciones. Se diría que el testamento de Isabel I—tópico príncipe de nuestra pseudo expansión—es la única esperanza de salvación nacional que ve este coloso atacado por incurable mal, quien por espejismo paradójico se cree llamado a la heroica aventura, que en las páginas dedicadas por Ciges al análisis de estos deseos, mejor, de estas utopías africanistas, aparece con los caracteres de intuición maravillosa.

Desde el primer instante, el lector es prevenido por el biógrafo, quien en un solo trazo define la figura del biografiado, aun antes de abrir la obra: *Joaquín Costa, el gran fracasado*, nos dice el autor, y ya, advertidos por estas palabras, vamos leyendo, con hondo interés, magníficas concepciones que Costa hará convertirse más tarde en realidades mediocres que la vida desmoronará. Es que Joaquín Costa (gran acierto el de Ciges al presentarle así) no fué realmente un hombre de acción, sino un teorizante, un insuperable arbitrista, alejado de su tiempo y de sus paisanos, quienes le hubieron de llevar al *gran fracaso* de sus empresas.

Su vida—esa vida tan española—fué un continuo batallar contra las causas que no podría nunca aniquilar. Lucha contra el cacicato, quiere desterrarle, anular su raíces, y, a su muerte, son sus propias razones las que se invocan como pabellón de una política de campanario. Le preocupan las cuestiones docentes y, en unión de Giner de los Ríos, funda la Institución libre de Enseñanza. Afronta el problema agrario en forma maravillosa; plantea nuevas hipótesis; traza nuevos cauces... para no conseguir, sino que en esto, como en cuanto emprendió en su vida, el cacicato, su obsesión tenaz y aborrecida, siguiera imperando con vínculos cada vez más hondos. ¡Gran acierto la calificación de Ciges Aparicio! Costa fué, —lo seguirá siendo—en todas sus empresas, el magnífico soñador de los grandes fracasos.

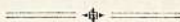
Nota de verdadera actualidad, este libro viene a resolver cuestiones vitales que aún apasionan con la misma intensidad con que apasionaron durante la vida del autor de *Colectivismo agrario*. ¿Oligarquía o revolución?, se pregunta recientemente un costista (1), resumiendo en este interrogante las dudas en que han dejado a los españoles las interpretaciones tendenciosas de las palabras del político aragonés, no muy claras a veces; pero con leer detenidamente la obra de Ciges Aparicio, aparecen ante nosotros ideas y aspiraciones de Joaquín Costa en un único y lógico sentido: el que Costa quiso dar a su obra.

En resumen: una espléndida biografía, plenamente ceñida a la verdad,

(1) Dionisio Pérez: *El enigma de J. Costa*. C. I. A. P., 1930.

con absoluta imparcialidad histórica, que nos lleva a una triste consecuencia: si necesario era cerrar con doble llave el sepulcro del Cid, para impedir que continuase ganando batallas con que fortalecer a sus amigos, aun después de su muerte, si esto era imprescindible cuando Costa vivía, hoy, ya muerto el León de Graus, más necesario es que una definitiva cerradura—y bien pudiera ser la obra de Ciges Aparicio—impida a Joaquín Costa lograr victorias para sus enemigos en un último y rotundo fracaso.

LUIS DE SOSA.



ASTRANA MARÍN, LUIS.—*El Cortejo de Minerva*. Madrid, Espasa-Calpe (S. A.); 268 págs., 8.º, mlla.

Bajo la evocación —y advocación ¿por qué no?— de un título ampuloso y rancio —no añejo— ha reunido D. Luis Astrana Marín varios trabajos de investigación, con temas de escritores y libros clásicos. Algunos de estos artículos aparecieron antes en determinado diario de Madrid.

El Sr. Astrana, novelista, reportero, ensayista, crítico, erudito, no está, sin embargo, definido dentro del campo de las letras. Acaso «su caso» sea uno de los más curiosos para el letrado imparcial.

Difícilmente se encontrará en la literatura española otro escritor de tanta «capacidad» acumulativa. Sus libros, sus artículos, están henchidos de citas, nombres, detalles, controversias, impresiones de múltiples lecturas y de búsquedas ahincadas y fructíferas. Su prólogo extensísimo a la edición de las obras completas de Shakespeare —cuyo traductor y ordenador es él—, su trabajo lato e intrincado sobre la verdadera patria de Colón, y refutación de las falsas, parecen agotar las materias. Causa fatiga la lectura de tan copiosísimas cosechas de erudición. Asombra pensar la actividad captatoria del escritor. Porque, aun estimada en su labor esa parte que procede —según calificativo al uso entre los eruditos— de *materiales de derribo*, la paciencia derrochada, el tiempo consumido y el recto acoplamiento de ellos son motivos suficientes de consideración.

Y sin embargo, el Sr. Astrana Marín no está «catalogado» como maestro, ni siquiera como discípulo aventajado de la investigación literaria. No lo está por quienes, en Madrid, tienen la patente de catalogaciones y de calificaciones. Y sospechamos que no lo estará nunca, porque el Sr. Astrana Marín, cobrándose desvíos pasados o despreciando futuras concesiones, arroja contra quienes no le han consideración, epítetos y acusaciones de crudeza... también clásica. Por lo que a nosotros se refiere, disintimos de los que, si acaso, le conceden patente en curso literario. Nosotros creemos un positivo valor al Sr. Astrana Marín. En puridad se nos hace difícil reconocer sus posibilidades críticas. Es excesivamente apasionable e impresionable. Vibra dentro de un acendrado subjetivismo. Es

decir: posee, precisamente, las dos calidades de que todo espíritu finamente crítico debe redimirse. Pero como realidad investigadora, fuerza sugerente, sutil dialéctica, estilo admirable, el Sr. Astrana Marín es de una alta categoría indudable.

En *El Cortejo de Minerva* hay estudios acabadísimos: el titulado «Temas gongoristas», donde demuestra lo falso de la atribución a Góngora de «Padre del culteranismo». Góngora no hace sino apoderarse del *invento* de D. Luis Carrillo y Sotomayor, cuatralbo de las galeras de España. El leer, pasados ya sus diez lustros, el atrabiliario racionero cordobés, las obras *Libro de la erudición poética* y *Fábula de Acis y Galatea*, le sugiere su *Fábula de Polifemo y Galatea*. Ni siquiera el nombre de *culteranismo* le pertenece. Quintiliano se lo presta al escribir: *Enitescet clarius his noster cultus*.

No ceden en interés al antecedente el estudio de la figura de Marco Bruto a través de tres temperamentos tan distintos como los de Shakespeare, Quevedo y Voltaire; ni el que abre el libro, referente a los versos cervantinos y a la aclaración de quién fuera el modelo vivo de Dulcinea ni el que lo cierra, relativo a Chaucer, «Padre de la poesía inglesa», y al comentario de la traducción del vate inglés, por D. Manuel Pérez y del Río-Cosa (1).

Y, precisamente, este estudio es uno de los que clarean esa cierta tendencia en el Sr. Astrana Marín a «los materiales de derribo», a que aludíamos antes. La traducción inglesa de Chaucer lleva un prólogo del Sr. Bonilla San Martín. Este docto catedrático elogia la traducción y declara ser la mejor de las europeas que conoce, pues la italiana, de Cino Chiarini, sólo comprende once cuentos, y la francesa, de Alcan, está hecha sin esmero alguno. Pues bien: el Sr. Astrana Marín no hace sino repetir al dictado estas referencias.

Completan el volumen, con los estudios citados, artículos de tanta enjundia y amenidad como los denominados: «Los restos de Lope de Vega», «Jorge Manrique», «Fray Luis de León», «Un aspecto del Dante», «Los Cuatro Evangelistas», «John Fletcher», «Renato Lesage y El Bachiller de Salamanca», «Giovanni Florio», «El Conde de Villamediana» y «Baltasar Gracián».

En todos ellos, rápidos, intensos, amenísimos, gana el Sr. Astrana Marín esa categoría literaria indudable que le niegan *los vanguardistas* y que le conceden «sin importancia» los literatos «al uso y de profesión diaria».

¡Ah! Con *El Cortejo de Minerva* cae la Editorial Espasa-Calpe —hoy ya contra ley— en la insana costumbre de no poner el año de la edición.

S. DE R.

(1) *Godofredo Chaucer*, «Cuentos de Cantorbery», versión directa del inglés antiguo, con una introducción y notas, por..., con un prólogo de D. Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid, Editorial Reus, 1921. Dos tomos.

ARTIGAS, MIGUEL.—*Catálogo de los Manuscritos de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, por su bibliotecario... Santander, 1930. Un volumen en 4.º, de 447 págs. + 1 en blanco + 2 hojas.

El nuevo Director de la Biblioteca Nacional ha cerrado con llave de oro su eficaz actuación al frente de la de Menéndez Pelayo, de Santander. Tal es el valioso *Catálogo* que vamos a reseñar, impreso como digno remate de la importantísima serie de obras referentes a aquélla biblioteca, que ha ido publicando durante el tiempo de su acertada dirección.

Comprende siete secciones y un apéndice que clasifican perfectamente los fondos manuscritos de la Biblioteca Menéndez Pelayo, y pueden dar una idea ligera de su inapreciable contenido. Véase a continuación lo más interesante de cada una:

A. *Religión y Filosofía*.—Sobresalen en esta sección varias traducciones y comentarios de la Biblia y de los Santos Padres, algunos papeles de asuntos eclesiásticos e inquisitoriales, y curiosos manuscritos del famosísimo aragonés Miguel Molinos, creador del «quietismo», utilizados, en parte, por D. Marcelino para sus *Heterodoxos Españoles*.

B. *Literaturas Clásicas*.—Son éstas la griega y la latina. De la primera hay alguna traducción moderna. Las obras latinas son más numerosas e importantes, especialmente las traducciones de Horacio y Virgilio.

C. *Literatura Española*.—Es esta sección tal vez la más atrayente y rica de todo el *Catálogo*, y constituye en gran parte un tesoro inédito estimabilísimo. Son dignos de citarse, entre otros muchos, los manuscritos siguientes: *El libro de miseria de omne*, ya publicado por el Sr Artigas en edición crítica (Santander, 1920); las obras de D. Enrique de Villena; *Cancionero de poetas españoles de los siglos XVI y XVII, colectado e ilustrado por D. C. A. de la Barrera*, dos tomos, con poesías y noticias biográficas de numerosos autores; *Cartas y documentos de D. Diego Hurtado de Mendoza*; *Poestas* de Fray Luis de León, de Baltasar de Alcázar y de los Argensolas; cartas y manuscritos relativos a Góngora, Lope de Vega y Quevedo, de extraordinario valor, y aprovechados, en parte, por diversos eruditos; *Poestas* del Conde de Villamediana, Cornejo, Jerónimo Pérez, Butrán, Marchena, Lista, Maruján, Alcoverro, Arenzana, Sánchez Barbero y otros muchos, en su mayoría inéditas.

D. *Teatro*.—Por su importancia y extensión, muy oportunamente desglosada de la sección anterior en lo que atañe a España. Comprende, en primer lugar, varios catálogos e índices de comedias, algunas de notable extensión, que están sin publicar. El fondo de obras dramáticas lo integran la riquísima *Colección de Cañete*; teatro anterior a Lope de Vega (Alonso de la Vega, Miranda, Lope de Rueda, Gil Vicente, Carvajal); *Autos Sacramentales*, varios; comedias de Lope de Vega, Tirso de Molina, Mira de Amescua, etc.; *Autos y Loas* de Calderón; sainetes de don Ramón de la Cruz y de González del Castillo; obras dramáticas de Villa-

nueva y Solís, Trigueros, Zaldívar, Laviano, Carnerero, Enciso y Castriellón, etc...; una *Colección de piezas dramáticas de fines del siglo XVII*; varias comedias del XIX: Espronceda, Olona, Arjona; el autógrafo de *El Camino de la gloria*, de Linares Rivas, y por último, obras originales y traducciones del teatro extranjero, entre ellas, de Gresset, Sedaine, Molière, Crebillon, Corneille, Racine, Alfieri, Fòscolo, Vigne, Shakespeare, Voltaire, Metastasio, etc...

E. *Literaturas varias*.—Compuesta de manuscritos muy diferentes, de ellos conviene señalar las poesías del Rector de Valfogona, en catalán, *El Montserrat*, de Muntadas; poesías portuguesas varias, escritos referentes al rey D. Sebastián, y traducciones españolas de Boileau, Soave, Milton, Byron, etc...

F. *Historia*.—Aparte las historias clásicas (Josefo, Tito Livio, Salustio) y las crónicas españolas (Tudense, Alfonso X, y sus sucesores, Veinte Reyes, etc...), contiene esta sección —algo extensa— varias historias y documentos especiales interesantes: *Crónica de D. Pedro Niño* —más correcta que la impresa—; *Equiparación de las cosas de España*, de Arévalo; *Crónica de Carlos V*, por Santa Cruz; *Compendio Historial* de Rodríguez de Almela; buen número de relaciones y noticiarios italianos; la *Historia del Saco de Roma*, por Rossi, y otros escritos concernientes a Italia o a asuntos de aquel país; historias de Palencia y Valladolid, por el Arce-diano de Alcor y Manuel de Acosta, respectivamente; *Vecindario de España, 1617-1714*; *El Duende Crítico* y *Papeles varios*, muy curiosos y variados.

G. *Miscelánea*.—Formada con todo aquello que no encontraba acomodo en las secciones ya reseñadas, tiene, no obstante, algunos manuscritos de interés, entre los cuales deben recordarse: *Ordenamientos y Cortes*; las *Obras de Rodrigo Caro*; Cartas de Capmany contra Quintana, y de Zorita y Mayáns; *Catálogo de la Biblioteca Griega de Antonio Agustín*; obras de gramática, de Selva; *Catálogo de Estampas de Ceán-Bermúdez*, etc...

Finalmente, en un *Apéndice*, que va a continuación, resume brevemente el Sr. Artigas el contenido —haciendo destacar su importancia— de los papeles que fueron de Milá, Volf, Quadrado, Cañete, Caminero, Musó Valiente, Jovellanos, Gallardo, Laverde, Valmar y otros varios, conservados en la Biblioteca Menéndez Pelayo, así como los manuscritos de éste, desde los apuntes estudiantiles hasta las inmortales obras del maestro insuperable.

De cómo están redactadas las papeletas y descritas las obras, nada debemos decir, tratándose de un bibliógrafo como D. Miguel Artigas, concienzudo erudito y crítico sutil. Unicamente indicaremos que no se limita sólo a la transcripción exacta y completa de la papeleta bibliográfica, estilo Gallardo —*santón o padre grave del gremio*, como él recuerda—, sino que, como el gran bibliógrafo extremeño, aumenta su interés y utilidad con oportunos comentarios y cuidadosas referencias a lo que se ha publicado de los manuscritos que describe. Un *Índice de nombres de personas* —del que acaso hubiera sido muy útil separar a los autores para formar con ellos índice aparte— facilita la consulta del volumen.

JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA.

SARRAILH, JEAN. — *La contre-révolution sous la régence de Madrid*. Bordeaux, 1930. Colección de Altos Estudios Hispánicos. Editorial Feret et Fils, rue de Grassi; 152 págs.

La regencia que asumió la dirección nacional durante la «cautividad» de Fernando VII, y en nombre del pobre prisionero retenido por el Gobierno constitucional, simboliza uno de los períodos más desalentadores de la historia de España. Es, en primer término, el fruto de una burda maniobra extranjera; el tinglado que reaccionarios sin sentido político y sin escrúpulos de ningún género se apresuraron a formar para cubrir con grotesca apariencia legalista la absurda intervención de la Santa Alianza, el cumplimiento de los acuerdos del Congreso de Verona.

Los reiterados llamamientos del rey Fernando habían tenido, por fin, eco en la conciencia reaccionaria de Europa. Acalladas las incertidumbres del zar y vencida la resistencia de Inglaterra y de los mejores ministros franceses, el Congreso acabó por aceptar la intervención. Los cien mil hijos de San Luis, al mando del duque de Angulema, cruzaron el Bidasoa para emprender su paseo militar.

España sin ejército, sin organización militar ni civil, minada por la terrible lucha interna, en la insensibilidad de uno de aquellos espasmos que caracterizan los principios del siglo XIX, esperaba la aparición de las huestes francesas como el principio de un nuevo período en que había de hundirse definitivamente el espíritu revolucionario que tan gran trastorno había producido al país y tan grandes alarmas incitaba en las naciones europeas.

Bien sabían los liberales cuál era la suerte que les esperaba. La sabían los moderados, los masones, los carbonarios, los comuneros, los comerciantes ingenuamente enamorados de la Constitución del 12, los militares que habían exteriorizado su simpatía por el nuevo régimen, los clérigos no contagiados de trogloditismo, los escritores, los diputados, la minoría apasionada, es verdad, pero generosa y sana, que con el golpe audaz de Cabezas de San Juan había logrado imponerse al pueblo ignorante y tradicionalista, al clero enfurecido por la pérdida de su influencia y de sus prebendas, a la nobleza herida en sus prejuicios y en su bolsa, a los logreros de la camarilla fernandina, tan diestros en sujetar ligaduras a todo intento de libertad como en realizar toda suerte de tratos indignos, de negocios lucrativos, de expoliaciones escandalosas.

La entrada de las tropas francesas era el triunfo rotundo de la reacción. En sus cañones y en sus bayonetas venía prendido el girón negro de la reacción europea para encubrir protector a la más tenebrosa aún reacción española.

Formóse la Regencia y se nombró el Gobierno. De la primera era alma el obispo de Osma. Españoles tan poco sospechosos como el arzobispo de Tarragona se negaron a manchar sus nombres con la repugnante ma-

niobra. Otros, como el tartufesco representante del rey, general Eguía, trataron de vender a alto precio su colaboración y fueron prontamente eliminados por el invasor que deseaba servidores buenos, prestigiosos y... baratos. ¡Si todos hubieran sido como el inefable duque del Infantado! Pero era difícil encontrar muchos hombres de tan ricas cualidades negativas como el descendiente de los Mendoza, y fué necesario recurrir a gentes que muy pronto habían de asquear a sus poderosos amigos extranjeros por su villanía y su ferocidad.

«En España no hay hombres», escribía, disculpándose, a Chateaubriand uno de sus todopoderosos agentes, y el duque de Angulema, cabeza visible de la cruzada contra el liberalismo, tenía que proteger la huida de nuestros liberales para que no cayesen en manos de sus aliados los apostólicos.

No puede un pueblo llegar a mayor grado de desprestigio que el que por entonces disfrutaba el nuestro.

La flamante regencia aplicóse con el mayor celo a reorganizar la administración, haciendo revivir los antiguos Consejos. Pero no todos, naturalmente. Los antiguos Consejos tenían ciertas prerrogativas, determinados derechos enojosos para el rey, y no era lógico que sus celosos representantes le presentaran un estado de cosas que no le fuera grato al infelícísimo prisionero de Cádiz. Resucitóse lo puramente decorativo, se olvidó lo demás, y como, en definitiva, todo dependía de la arbitrariedad y el capricho regios, las modificaciones de orden administrativo no pasaron de este punto y de una alegre distribución de cargos y destinos entre los más piadosos secuaces del realismo a cuenta de los funcionarios que tenían cierto tufllo de lealtad al antiguo Gobierno.

Si en lo administrativo la regencia no tuvo grandes iniciativas, en lo policiaco puede ser citada como modelo de ensañamiento y de cerrilismo. Fielmente secundada por el Gobierno y por las autoridades subalternas, organizó la persecución de cuanto olía a liberal con un lujo de detalles extraordinario.

Funcionaban por entonces, además de la Superintendencia de Policía, los voluntarios realistas —polizontes, soplones y guerrilleros, todo en una pieza—, las Juntas de la Fe, de tenebrosa actuación, y la turba de autoridades locales, cuya única misión era la de destruir hasta el recuerdo del período constitucional.

Hubo, al decir de algunos historiadores, cuyas afirmaciones no están confirmadas, otras Juntas misteriosas de orden clerical. No hablaremos de ellas, puesto que su existencia no está enteramente demostrada.

Todos estos elementos en que se apoyaba la reacción comenzaron a actuar con singular entusiasmo. Las persecuciones eran continuas y sañudas con el menor motivo. De un solo plumazo fueron desterradas ciento cincuenta mil personas; los encarcelamientos, los registros, las vejaciones y los malos tratos eran simples incidentes cotidianos. Abolidos todos los derechos, ningún freno existía para aquellos inefables defensores del trono y del altar.

Llegó a tanto su atrevimiento que los mismos franceses, irónicos espectadores de la trágica contrarrevolución, se sintieron envueltos en el lodazal de ignominia. Chateaubriand ordenaba a sus agentes que «habla-

sen fuerte» a la regencia para que contuviera los excesos reaccionarios; Angulema reclamó autoritariamente por la vía oficial contra el celo de las turbas de perseguidores, que negaban valor a los salvoconductos que llevaban su firma; oficiales de las tropas de ocupación, alojados en nobles casas madrileñas, tuvieron que defender a sus patrones de las acometidas de los polizontes amenazando con arrojarles por las ventanas.

Cuando el rey recobró la libertad aún creyó insuficientes las medidas de la regencia, que fueron anuladas para dejar en mayor libertad a su confesor, convertido en primer ministro.

El terror tomó entonces proporciones gigantescas. Realmente sólo acabó con la vida del rey Fernando VII, para dejar paso a su hija legítima, la guerra civil.

* * *

Jean Sarrailh ha estudiado la contrarrevolución bajo la regencia, acudiendo a las mejores fuentes. Los historiadores contemporáneos son sospechosos de parcialidad. Era difícil conservar el juicio sereno en un país y en un tiempo como aquéllos. Salvo rara excepción, los relatos de la época no son satisfactorios. Pero existe un archivo —el de la Superintendencia de Policía— que constituye un manantial de noticias inéditas del más alto valor. A él ha acudido el insigne hispanófilo después de pertracharse en los archivos franceses que conservan la correspondencia oficial de Chateaubriand, y con tan estimables elementos ha constituido este tomo de la Colección de Altos Estudios Hispánicos que acaba de ser puesto a la venta.

RAFAEL ALVAREZ.



AGUILERA Y ARJONA, ALBERTO.—*Al servicio de la conciencia ciudadana*. Un vol. de 247 págs. en 8.º mlla.

Antes de que por el desgaste del tiempo y el error de gobernar sin el libre ejercicio de la crítica saltase la Dictadura militar en mil fragmentos, el editor D. Javier Morata tuvo la feliz idea de lanzar al palenque de las letras varias obras de gran medula política, entre ellas las sensacionales del entonces conde de la Mortera y hoy, además, duque de Maura. Derrumbado el dictador, el perspicaz Morata ha completado su obra divulgadora y de liquidación de pasadas efemérides históricas, reuniendo en torno suyo mentalidades de disuntos sectores sociológicos y dando a la estampa una serie de diez y nueve volúmenes admirables. Alberto Aguilera y Arjona, paladín de la ciudadanía; Julián Besteiro, del socialismo;

Manuel Burgos Mazo, de la doctrina constitucional; Cristóbal de Castro, de los campesinos; Marcelino Domingo, de la libertad; Pablo Iglesias, del pueblo; Luis Jiménez de Asúa, de la nueva generación; Alejandro Lerroux, de la república; Gregorio Marañón, de la raza; Gabriel Maura Gamazo, de la historia; Salvador Minguijón, de la tradición; Eduardo Ortega y Gasset, de la democracia; Angel Ossorio y Gallardo, del derecho; Víctor Pradera, de la patria; Quintiliano Saldaña, de la justicia; José Sánchez Guerra, de España; Julio Senador, de la plebe; Luis de Tapia, de la sátira, y Jaime Torrubiano, del matrimonio. Como podemos observar, tras de la resonancia de los libros de Francisco Villanueva, Francisco Cambó, José Sánchez Guerra, del conde de Romanones y de los artículos hispanoamericanos de Alba, la historia, maestra de la vida, queda documentada con caracteres áureos...

El libro *Al servicio de la conciencia ciudadana*, que acabamos de leer y releer con delectación, es un documento fehaciente, notorial, digámoslo así, de la energía y brío con que el hombre de toga, reñido con la castración de la inteligencia, proclama la soberanía popular. Alberto Aguilera y Arjona, que siempre fué periodista batallador y persuasivo, capaz de fulminar catilinarias sin réplica y tomar las trincheras del enemigo a pecho descubierto, con su ingénita maestría ha trocado el clarín de guerra de la acometividad por las plumas de oro de nuestros escritores hispanos que forjaron en el sentimiento patrio nuestras venerandas tradiciones, hasta el punto de que son artículos de fe de la verdadera ciudadanía en naciones como los Estados Unidos, cuyo enaltecido juicio legal de residencia, el famoso *recall*, tan simpáticas concomitancias ofrece en parangón con nuestro antiguo derecho, aún vigente.

Todo aquel que leyere *Al servicio de la conciencia ciudadana* se verá dominado por la austeridad taumatúrgica del autor, aunque suponga que éste, tanto en sus murmuraciones pretéritas, en el derecho de insurrección, en el martirologio y cronicones de la Dictadura, como en sus juicios sobre el jurado, el matrimonio civil y divorcio en España, la enseñanza laica y los proyectos constitucionales y orgánicos de la fenecida situación de fuerza, pretenda incitar al lector, pretensión a todas luces temeraria, al lector vehemente e impetuoso, a que salte a la barricada con su libro en una mano y en la otra con la espada de Damocles.

AURELIO BAIG BAÑOS

NECROLOGÍA

Angel Sánchez Rivero ha muerto. Para los que le amábamos, un nombre más en la lista trágica de camaradas desaparecidos prematuramente y un cerebro de selección que se extingue. Para el gran público, nada; cuando más, el recuerdo borroso de una firma, leída distraídamente al pie de artículos periodísticos. Porque Sánchez Rivero, espíritu de las más finas calidades, dilecto y admirado en un corto círculo, no fué nunca un escritor popular. Enemigo, por aristocrático buen gusto, de todo exhibicionismo, y encerrado en su torre de marfil por una timidez que le impidió hasta leer ante reducidos públicos sus conferencias, su gran placer fué siempre hallarse, sosegado y recoleto, entre sus libros y sus cuartillas, o en la intimidad de una breve tertulia. La vida corrió así para él, remansada y oscura, y oscuramente también ha emprendido el viaje definitivo en un día de agosto madrileño, cuando los más de sus amigos, alejados por la inclemencia estival, no podíamos formar en su cortejo.

La biografía de Sánchez Rivero, si por tal se entiende la reseña de los sucesos que marcaron etapas en su vida, puede encerrarse en unas pocas líneas. Nació en Madrid el 10 de diciembre de 1888. Cursó los estudios de segunda enseñanza en el Instituto del Cardenal Cisneros, y la licenciatura de Ciencias Históricas en la Universidad Central, todo ello con la máxima brillantez y en el mínimo tiempo. A los diez y nueve años ingresó, medianamente una eficaz preparación demostrada en sus ejercicios, en el Cuerpo de Archiveros. Aficionado desde sus primeros años a las bellas artes y con especiales conocimientos arqueológicos, su lugar adecuado hubiera estado en un museo; pero las necesidades administrativas le llevaron a lo más antitético de un museo: a un archivo de Hacienda, el de Bilbao. Por aquel entonces era obligada la permanencia en provincias durante cuatro años, pero años después de su ingreso, en 1911, tal disposición legal fué anulada, y Sánchez Rivero pudo ser destinado, previo un concurso, a la Biblioteca Nacional, donde se tuvo el acierto de designarle para la sección de Bellas Artes: *the right man in the right place*. Desde entonces, excluidos dos años que pasó en el extranjero visitando galerías de arte, Rivero se ha sentado día por día ante una misma mesita de trabajo, sobre la que por muchos años seguiremos viendo con el espíritu su testa inteligente, inclinada sobre las papeletas profesionales y las cuartillas cuajadas de su prosa impecable. El último suceso de su vida ha sido su matrimonio, pocos meses antes de morir, con una culta dama de Venecia, la ciudad que tan finamente él amó y cuyo espíritu milenario supo tan sagazmente interpretar. Este amor otoñal —porque su juventud fué absorbida por el otro amor de toda su vida, el de las artes y las letras— iniciábase bajo los más bellos auspicios y era un incentivo para la futura labor literaria, en que la

compañera elegida, instruída en los mismos estudios universitarios, comenzaba a ser inspiradora y colaboradora.

La vocación por las letras se despertó muy pronto el malogrado compañero. Sus juguetes predilectos, casi únicos, fueron los libros, y no bastándole la lectura para satisfacer sus ansias literarias, sintió en seguida la necesidad de escribir, viendo a los diez años publicado el primer ensayo. La génesis de este trabajo merece ser divulgada. En 1893 habíase trasladado con su familia a Cuba, donde su padre militaba en el ejército español. Finalizada la campaña en el histórico año de 1898, emprendieron, como tantos otros, la vuelta a la vieja patria. En este viaje trasatlántico, algo descomunamente trascendental en la imaginación bulliciosa de un rapaz de diez años, es cuando se revelaron con más vigor los rasgos de la inteligencia de Angel. Leyendo sin cesar, estudiando en las cartas geográficas el itinerario que había de recorrer, dióse constante cuenta de todo y maravilló a cuantos venían en el barco. Poco después de la llegada a España, su padre encontró unos papeles en que, bajo el título de *Relato de un viaje*, había el inteligente niño consignado las impresiones del suyo. El infantil escrito fué sometido a la apreciación de personas peritas, que lo diputaron por extraordinariamente bueno, y publicado en seguida en *El Cosmopolita*, periódico redactado por algunos jóvenes, en el que desde entonces colaboró. En adelante, la labor periodística, ya en el terreno de redactor, ya como colaborador, no fué nunca abandonada por él; con ambos títulos escribió en diversos periódicos de Bilbao y —que yo recuerde— en *El Imparcial*, de Madrid. Aparte de esta labor, efímera por su propia naturaleza, su trabajo principal, de más intensidad que volumen, nos queda en una serie de ensayos, que son en su género primorosas obras maestras.

La característica de Sánchez Rivero —que le comunica cierta semejanza con su maestro Ortega Gasset, objeto constante de su admiración fervorosa— es la acumulación de diversos rasgos, pocas veces reunidos en una misma persona. Desde su juventud sintióse atraído por los estudios filosóficos, y estas lecturas y trabajos, por él cultivados con la asiduidad de un profesional, dieron a su manera de enjuiciar una firmeza y seguridad que alejaba de sus escritos toda imprecisión, tan frecuente en los que escriben a diario, sin más aspiración que acertar *à peu près*. Rivero atacaba los temas en filósofo: hondamente, buscándoles la entraña, sin bastarle el fácil conocimiento de su exterioridad, y cuando llegaba a escribir sobre ellos, se eclipsaba en él el riguroso pensador y mostrábase el artista. Era la suya una prosa colorista, densa, de modernísimo corte, plena de expresividad, la cual él manipulaba a su arbitrio, sin que en ningún caso fuese arrastrado por el tópico ni por el vocablo biensonante; cada palabra era rigurosamente empleada en su justa acepción, cada adjetivo respondía exactamente a su pensamiento. En este uso diestro del vocabulario favorecióle sin duda, además de su formación filosófica y de su intuición de artista, el conocimiento que tuvo de diversos idiomas y la gimnasia de interpretación que hubo de realizar en continuas traducciones. Conocedor del latín desde sus primeros años, pronto el ardor de filósofo neófito despertó en él deseos de leer el griego para saborear en su propio condimento los escritos de los sabios helénicos. Tan rápidamente satisfizo, sin ajena ayuna, su aspiración, que no mucho después de ponerse a la nueva labor pudo arriesgarse a

redactar versiones publicables de la literatura griega. Aprendió asimismo, y siempre por su solo esfuerzo, los principales idiomas modernos, el alemán inclusive, y publicó traducciones de ellos.

Pero todo esto no constituyó sino una zona de su actividad intelectual. El objetivo principal de su vida fué la investigación y crítica de las bellas artes, singularmente de la pintura y, sobre todo, del grabado. La rica colección de estampas y dibujos de la Biblioteca Nacional fué para él base y punto de partida de un hondo y continuado estudio, extendido a las colecciones extranjeras, que le elevó a autoridad indiscutible en tal rama. En este terreno, la labor realizada y publicada es sólo una pequeña parte de la que nuestro malogrado compañero había de llevar aún a cabo si la muerte no hubiese cortado tan anticipadamente sus días. Era ahora, terminado el largo período de preparación, en posesión de todos los datos comparativos de las diversas escuelas artísticas, cuando Sánchez Rivero podía empezar a darnos la medida completa de sus posibilidades. Ciertamente es que el truncamiento prematuro de su vida no ha de lamentarse sólo en el terreno de la investigación artística. Repasando los escritos que nos legó, se advierte que sus diversos ensayos, en vez de girar sobre un tema único, o sobre una serie de ellos estrechamente emparentados, versa cada cual acerca de un problema situado en tan distante campo, que pasma la holgura y desembarazo con que salta de materia en materia. Espíritu insaciable el suyo y liberalmente dotado, su vida fué una ininterrumpida exploración de horizontes nuevos, muy de admirar en una época de especialización, en que los más acotan un reducido campo de estudio y sólo en él se mueven con alguna confianza en las propias fuerzas.

He aquí una breve —y desde luego incompleta— noticia de sus trabajos, excluyendo sus artículos periodísticos. Señalo primero los ensayos publicados en la *Revista de Occidente*. Comenzó allí su colaboración en 1923 con *Merimée en España*, en que señala el carácter que tuvo su viaje y la influencia que ejerció en cuantos en adelante hicieron los extranjeros a nuestro país. En 1924 su colaboración fué muy activa y casi totalmente sobre temas artísticos —*Jacopo Tintoretto, Exposiciones de Maczto y de Geiger, La Exposición Nacional*, etc.—, aunque también tocó asuntos literarios —*Waldo Frank: «Salvos», Fernando Ossendowski: «Bêtes, Hommes et Dieux», Dos bibliotecas de autores clásicos*—. Interrumpen luego su colaboración los viajes por el extranjero, y en los últimos años aparecen tres ensayos más extensos: *Las ventas del «Quijote»* (julio de 1927), *Vida de Disraeli* (diciembre de 1927) y *Correo de Venecia* (septiembre de 1929). En *Las ventas*, de contenido mucho más amplio de lo que el título promete, trata con acentos muy personales el debatido tema de la génesis de Don Quijote y Sancho en la mente de su creador; tal trabajo motivó un interesante pugilato entre Sánchez Rivero y Américo Castro, defensor de la plena consciencia de Cervantes en el trazado de sus personajes; la polémica se mantuvo por ambas partes en elevado nivel y con serena objetividad. *Vida de Disraeli*, extenso trabajo escrito con motivo de *La vie de Disraeli*, de Andrés Maurois, lo considero —en desacuerdo con el autor— su mejor ensayo. No sólo hace un estudio acabado del célebre judío y primer ministro inglés, sino que todas sus páginas están llenas de los más sugestivos atisbos, de las observaciones más sagaces, ya sobre el distinto carác-

ter e interés que tiene la biografía de hombres públicos frente a la de creadores de obras —escritores, artistas...—, ya acerca del gobierno de las naciones y su enjuiciamiento por la Historia. *Correo de Venecia*, su último ensayo publicado y el que su autor amaba como su mejor creación, es, dentro de sus breves límites, obra de madurez y apogeo, en que su autor, por un milagro de condensación y expresividad, desenvuelve en unas pocas páginas todo el sentido de la historia veneciana.

En nuestra REVISTA inició Sánchez Rivero su colaboración con un artículo *Sobre el origen de la iglesia de San Marcos* (enero de 1925), en que refuta la tradición que atribuye al lindo templo barroco, obra primera de Ventura Rodríguez, el carácter de conmemoración de la batalla de Almansa. Segundo trabajo suyo en estas columnas fué un artículo necrológico de D. Angel de Barcia, a cuyo recuerdo le unía la circunstancia de haberle sustituido en la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional y en el Palacio de Liria, cuyas colecciones artísticas fueron a ambos confiadas sucesivamente. Rebosantes de afectuosa admiración, las páginas de Rivero constituyen una excelente biografía de su antecesor. (De él dice, entre otras cosas, las siguientes palabras, que aquí podríamos repetir, aplicadas al homónimo biógrafo: «De todos estos ensayos sacó D. Angel, si no renombre estruendoso, la preparación más adecuada para su admirable labor de crítica y de catalogación artísticas»). La última participación de Rivero en esta REVISTA fué la de encabezar las «Publicaciones» que como complemento suyo han comenzado a aparecer. Titúlase dicho volumen *Viaje de Cosme III por España (1668-1669)*, y comprende la parte correspondiente a Madrid y su provincia de dicha relación inédita, traducida del italiano y prologada por él.

Además de esta traducción publicó Rivero: del griego, la del *Anábasis*, de Jenofonte —editada en la Colección Universal en 1930, pero hecha hace varios años con ocasión de un proyecto fracasado de biblioteca grecolatina—; del alemán, la *Pedagogía social*, de Natorp, con prólogo de García Morente; del francés, *El renacimiento*, del conde de Gobineau; *El rey de las montañas*, de About; *Doble error*, de Merimée, etc. Anotemos, por último, dos trabajos originales que, por haberse publicado sueltos, no fueron incluidos entre los ensayos antes citados: un *Catálogo-guía* de Goya y un opúsculo sobre sus grabados; no será, probablemente, lo único escapado a nuestra memoria. Había asimismo empezado la preparación de la edición completa del *Viaje* antes aludido, que esperamos terminará su viuda; la biografía de Prim, el catálogo de los cuadros de la casa ducal de Fernán-Núñez, casi a punto de finalizar, y es seguro que entre sus papeles irá apareciendo mucha labor hecha, cuyo hallazgo nos indemnice algo de la pérdida de su autor.

No aspiran estas líneas a constituir ni siquiera un comienzo de estudio de la personalidad literaria de Angel Sánchez Rivero. Pretenden sólo, en un adiós emocionado al llorado amigo, trazar una silueta aproximada de su figura y dar una ocasión a cuantos le conocieron para consagrar a su memoria un recuerdo afectuoso.

B. SÁNCHEZ ALONSO.

BIBLIOGRAFÍA MADRILEÑA

Generalidades

2.025. *Bibliografía madrileña*, en REV. DE LA BIBL., ARCH. Y MUSEO, Ayuntamiento de Madrid, VII, 1930, págs. 336-340. V. núm. 1951.

2.026. Araujo Costa, Luis.—*Madrid encantador*, en *La Época*. Madrid, 20 junio, 1930.

Hechos históricos

2.027. Fernández Cuenca, Carlos.—*Madrid. Breve historia de la Villa y Corte*, en *La Época*. Madrid, 30 junio, 1930.

2.028. Huarte, Amalio.—*La proclamación del archiduque en Madrid en 1706*, en REV. DE LA BIBL., ARCH. Y MUSEO, Ayuntamiento de Madrid, VII, 1930, págs. 299-305.

Escritores madrileños

2.029. Alonso Cortés, Narciso.—*Narciso Serra*, en REV. DE LA BIBLIOTECA, ARCH. Y MUSEO, Ayuntamiento de Madrid, VII, 1930, págs. 226-258.

2.030. Baeza, J.—*Pedro Calderón de la Barca. Su vida y sus más famosos autos sacramentales*. Barcelona, Edit. Araluce, 1929, 176 páginas. + IX láms., 8.º

2.031. Barberán, José L.—*Miguel de Cervantes, recaudador de alcabalas en el reino de Granada*, en *Heraldo de Madrid*, 17 junio, 1930.

2.032. Bouvier, R.—*Quevedo*. Paris, Champion, 1929, 370 pág.

2.033. Cervantes Saavedra, Miguel de.—*Obras completas*. Madrid, Edit. M. Aguilar, 1929, 1.954 págs., 8.º

2.034. Dorado Dellmans, Valentín.—*El duque de Rivas, madrileño*, en REV. DE LA BIBL., ARCH. Y MUSEO, Ayuntamiento de Madrid, VII, 1930, págs. 305-308.

2.035. Eguía Ruiz, C.—*El cervantismo de Rodríguez Marín y sus ediciones del «Quijote»*, en *Razón y Fe*, XC, 1930, págs. 307-320.

2.036. Espinós, Víctor.—*Realizaciones musicales del «Quijote»*, en *A B C*. Madrid, 22 junio, 1930.

2.037. Gippini, José Enrique.—*Mujeres del teatro de Benavente. Raimunda de «La Malquerida». Irene de Montalbán de «Campo de armiño»*, en *La Época*. Madrid, 26 julio y 23 agosto, 1930. V. núm. 1.967.

- 2.038. Gullón, Antonio.—*El Simbolismo del Quijote*, en *Revista Diplomática*. Madrid, III, febrero, 1930, pág. 10.
- 2.039. Larrubiera, Alejandro.—*El gran sainetero Don Ricardo de la Vega*, en *El Imparcial*. Madrid, 15 junio, 1930.
- 2.040. Neumann, M. H.—*Cervantes in Frankreich*, en *Revue Hispanique*, LXXVIII, 1930, págs. 1-309.
- 2.041. Río y Rico, G. M. del.—*Catálogo bibliográfico de la Sección de Cervantes de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Tip. de la *Revista de Archivos*, 1930, XVIII + 915 págs., 4.º
- 2.042. San José, Diego.—*La muerte del Fénix de los Ingenios*, en *Blanco y Negro*. Madrid, 24 agosto, 1930.
- 2.043. San José Diego.—[Ramón de la Cruz]. *El poeta de las majas y los chisperos*, en *Nuevo Mundo*. Madrid, 1 agosto, 1930.
- 2.044. Tellez, Fray Gabriel.—*Vida de Santa María de Cervellón*. La publica el duque de Fernán-Núñez, conde de Cervellón. Madrid, Rivadeneira, 1930, 71 págs., 8.º
- 2.045. Valbuena Prat, A.—*La escenografía de una comedia de Calderón*, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Madrid, 1930, págs. 1-16.

Bellas Artes, Artistas, Monumentos y Museos

- 2.046. Alvarez, Rafael.—*Una bella fortaleza madrileña. El Castillo del Real de Manzanares*, en *REV. DE LA BIBL., ARCH. Y MUSEO*, Ayuntamiento de Madrid, VII, 1930, págs. 259-274.
- 2.047. Beroqui, Pedro.—*Apuntes para la historia del Museo del Prado*, en *Bol. de la Soc. Española de Excursiones*. Madrid, XXXVIII, junio, 1930, págs. 112-127.
- 2.048. Entrambasaguas y Peña, Joaquín.—*Un breve de Pio VI referente a «La Florida» y traducido por Moratín*, en *REV. DE LA BIBL., ARCH. Y MUSEO*, Ayuntamiento de Madrid, VII, 1930, págs. 275-298.
- 2.049. Soler, Luis.—*La basílica de Atocha*, en *Revista Diplomática*. Madrid, III, febrero, 1930, págs. 11-13.
- 2.050. Soler, Luis.—*La parroquia de San Andrés*, en *Revista Diplomática*. Madrid, III, junio, 1930, págs. 12-13.
- 2.051. Soler, Luis.—*La Secretaría general de Asuntos exteriores*, en *Revista Diplomática*. Madrid, II, febrero, 1929, págs. 10-12.
- 2.052. Tormo, Elías.—*Madrid artístico y monumental*, en *Arquitectura*. Madrid, XII, mayo, junio, 1930, págs. 142-145, 173-175.

Tradiciones, Costumbres, Folk-lore

- 2.053. Ardila, Luis.—*El pasado de la Plaza Mayor [de Madrid]*, en *La Época*. Madrid, 20 junio, 1930.
- 2.054. Blanco Soria, Luis.—*La fundación de la Virgen del Puerto*, en *El Sol*. Madrid, 24 agosto, 1930.