

REVISTA  
DE LA BIBLIOTECA  
ARCHIVO Y MUSEO



DIRECTOR:  
MANUEL MACHADO

Redactor Jefe:  
A. MILLARES CARLO

## SUMARIO

- EMILIANO M. AGUILERA.—*Las fábricas de tapices madrileñas.*
- FEDERICO CARLOS SÁINZ DE ROBLES.—*Los manuscritos de versiones de Shakespeare en la Biblioteca Municipal de Madrid.*
- AURELIO BAIG BAÑOS.—*La Mancha y Cervantes.*
- JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA.—*Poesías nuevas de Lope de Vega, en parte autobiográficas.*
- MIGUEL TATO Y AMAT.—*El Montepto de Hijosdalgos y Jovellanos.*
- VARIEDADES: LUIS DE SOSA: *Las faltas leves de disciplina escolar.*  
JOSÉ SUBIRÁ: *La tirana: su familia y su resurrección.* — LUIS DE SOSA: *Un «complot» en 1854.*
- RESEÑAS: *Autmann, Max.-El Arte de la Alta Edad Media* (S. DE R.).  
*Altolaguirre, Manuel.-Garcilaso de la Vega* (L. DE S.).—*Paz, Julián. Catálogo de manuscritos de América existentes en la Biblioteca Nacional* (S. DE R.).—*Trabajos de la Cátedra de la Historia crítica de la Medicina* (L. DE S.).

---

**Esta REVISTA se publicará cada tres meses**

La correspondencia literaria y administrativa debe dirigirse a la Biblioteca Municipal, calle de Fuencarral, 84, 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 SUSCRIPCION

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 XI

ENERO, 1934

NÚMERO 41

---

LAS FÁBRICAS DE TAPICES MADRILEÑAS

No se concibe cómo pudo decirse en no pocas ocasiones, consagrándolo la letra de imprenta varias veces, que el gusto por las tapicerías — que es en España multisecular — lo trajo Felipe V. Aunque lo hayan dicho personas que, como extranjeras, no estaban muy obligadas a saber mucho acerca de nosotros. Porque es aquí tan vieja la afición a los tapices que no hay país en toda Europa, salvo Italia, que pueda demostrar una data más remota de la misma.

Los árabes son los que la traen, y también los que fundan las primeras fábricas, según numerosos testimonios de escritores moros y cristianos. De la de Chinchilla, por ejemplo, dan noticias el Edrisi, Almacarri y Ben Said. Y esa afición hubo de ganar bien pronto los reinos cristianos, donde los príncipes, los magnates y las principales Corporaciones, así civiles como eclesiásticas, decoraban con ricas tapicerías sus residencias. «De tapices — dicen los Sres. Tormo y Sánchez Cantón en *Los tapices de la casa del Rey* — hablan profusamente los documentos literarios de la Edad Media, si bien con palabras equivocadas, refiriéndose a paños bordados o a paños tejidos con muestras de figuras o animales.» Y de tapices y alfombras hay largas relaciones en inventarios y testamentos de los siglos xv al xvii.

Antes de que nuestros monarcas ejercieran soberanía en Flandes — lo que aumentó tanto y tanto las colecciones reales de tapices — eran éstas ya ricas, constituyendo, no la satisfacción de un afán de boato, sino la satisfacción de una necesidad, mirado el constante andar de aquellos reyes, que no asentaban sus cortes por mucho tiempo en ciudad alguna, y

mirada la precisión de decorar dignamente el fondo de sus actos oficiales y aun de su vida privada. Tuvieron desde muy lejana fecha colecciones de tapices nuestras catedrales, muchas iglesias y numerosos conventos. Las tuvieron asimismo bastantes Concejos. Y tuviéronlas igualmente los primeros de la nobleza y los hidalgos y burgueses adinerados.

Y no conviene olvidar —como advierte atinadamente el Sr. Utrillo en un curioso folleto— que cuando empezó a desarrollarse la manufactura de tapices en Perpiñán pertenecía esta villa al reino de Aragón.

Corriendo los años, y con buena antelación a la llegada a nuestro solar del primer Borbón que ocupó el trono español, iban ya por buen camino nuestras colecciones reales de tapices para constituir ese espléndido e interesantísimo conjunto, admirable por múltiples motivos, que hoy es el primero del mundo. La soberanía ejercida en los Países Bajos sirvió bien la afición de nuestros primeros Austrias por las tapicerías. Pudieron éstos reunir muy fácilmente las mejores series flamencas de finales del siglo xv, de todo el siguiente y de principios del xvii. Es decir, de todo el tiempo que duró aquélla. De tales series, unas fueron adquiridas con toda licitud por los monarcas españoles o por sus parientes y representantes, gobernadores de Flandes, y otras se incorporaron a su real patrimonio en virtud de los expolios hechos a algunos rebeldes, como la titulada *Los pecados capitales*, que había pertenecido al malaventurado conde de Egmont. Y, por otra parte, los enlaces matrimoniales contraídos por nuestros reyes con princesas extranjeras aumentaron las colecciones regias con varias series francesas de las producidas en las fábricas fundadas por Enrique IV, y algunas portuguesas, como la de los Avises, incluidas en las dotes de aquéllas.

La anexión de Portugal a la corona de España pudo aumentar considerablemente el número de esas últimas series; pero, por extraños escrúpulos, no las aumentó, siendo de recordar que Felipe III rechazó, encontrándose en Lisboa, la sugerencia que le hizo por carta desde Madrid su mayordomo el duque del Infantado, que le aconsejara la adquisición de determinadas series de tapices, maltratadas por las servidumbres de los virreyes, y que permitirían disminuir el uso de las que ya poseía el rey, *que las más de ellas no tienen precio, ni se hallarian ahora por ningún dinero*, como escribía el mentado duque.

En fin, al morir el último rey de la dinastía austríaca, es decir, al fallecer el antecesor inmediato de Felipe V, consignáronse en el inventario de sus bienes seiscientos paños o tapices. Y es que, pese a la ligera afirmación que venimos comentando, es rigurosamente exacto lo que dice D. Gregorio Cruzada Villamil en su opúsculo titulado *Los tapices de Goya*: «De todas las cortes de Europa, quizá sea la de España la que más uso haya hecho de las tapicerías para adorno y abrigo de los aposentos reales de sus palacios.» Uso, decimos nosotros, que en todas las épocas, desde que

lo iniciaron los reyes hasta que en el siglo pasado decae, han procurado imitar las más acaudaladas gentes cortesanas.

Ahora bien: si en vez de asegurar que Felipe V trajo el gusto por las tapicerías se hubiese dicho que estimuló más y más ese gusto y que procuró que se sirviera dentro de nuestro solar, nada habría que oponer a ello. Porque, efectivamente, eso hizo aquel nieto de Luis XIV, gran protector de los artistas, como su abuelo, llamado a regir los destinos de España a la muerte de Carlos II, *el Hechizado*. El fundó la gloriosa Real Fábrica de Tapices de Madrid, llamada *de Santa Bárbara*, y él es quien propulsó la gloria de la misma procurándola certeras orientaciones.

Y casi podría decirse que la historia de la manufactura de tapices en Madrid es la historia de la Fábrica de Santa Bárbara.

La conservación de las colecciones reales de tapices principalmente, y de las que no perteneciendo a los bienes de la corona había en palacios, iglesias y conventos de Madrid, creó una necesidad. Eran precisos unos talleres donde se limpiasen y restaurasen o retupiesen tales tapicerías. Y los talleres surgieron. Los primeros en los días de Carlos I, que por cierto hizo publicar, en mayo de 1544, un edicto prohibiendo las prácticas viciosas que venían empleando algunos restauradores poco escrupulosos. Pero atentos nuestros monarcas a que las restauraciones o retupidos se hicieran con máxima ciencia hubieron de procurar más adelante la arribada a la corte de algunos tapiceros de absoluta solvencia, entre los que hallamos a Pedro Gutiérrez, procedente de Salamanca y llamado por la reina doña Ana de Austria, al que hacen referencia documentos fechados en 1578, 1582 y 1587, y fallecido en 1602, según han podido averiguar los Sres. Tormo y Sánchez Cantón.

Montó éste sus telares en una casona de la calle de Santa Isabel, por bajo del convento, y que, procedente del expolio de Antonio Pérez, pertenecía a la corona, fundándose —tal puede decirse— la fábrica de Santa Isabel, donde, además de atenderse a la esmerada limpieza y al primoroso retupido de tapices, se hicieron allí tapicerías nuevas, o *de nuevo*, como se dice en los documentos que atañen a esta actividad de aquélla.

A Pedro Gutiérrez sucedió en la dirección de la fábrica de Santa Isabel el maestro Antonio Cerón de Barrientos, hombre —al parecer— muy celoso de su oficio, en el que hubo de adiestrar a ocho jóvenes —según dice al solicitar del rey cierta prebenda—, y que pretendió fundar gremio.

En razón de lo mucho que debía trabajarse en la fábrica hubo de reorganizarse, separando la producción del retupido y de otras operaciones realizadas sobre tapicerías antiguas, y así nos encontramos con las constancias en el archivo de Palacio de varios nombramientos de *jefes retupidores*. Los que ocuparon este cargo desde 1651 —no mucho antes debió ser creado— hasta la disolución de la fábrica de Santa Isabel, cuyos pertrechos pasaron a la de Santa Bárbara, después de un corto periodo de activi-

dad desarrollado en Sevilla, son Gabriel Medel, Juan Alvarez, Domingo de Arce, Enrique Gestelín, Bernardo Gestelín, hijo del anterior; Esteban Brandemberg, de Bruselas, traído a Madrid por orden de Carlos II; Francisco Brandemberg y Pedro Catalán.

Nada menos que Velázquez nos ha legado un testimonio gráfico de la fábrica de Santa Isabel. ¡Y qué testimonio! Porque lo constituye una de sus obras maestras, la titulada *Las hilanderas*, que reproduce una escena de aquella fábrica. Muy popularizada por toda clase de reproducciones, todo el mundo la conoce; en primer término se representa un taller, en el que trabajan varias mujeres, y al fondo se abren luces a una segunda estancia, de piso realzado, en la que tres damas contemplan unos tapices colgados.

Entre las tapicerías *de nuevo* que allí se tejieron figuran las de la serie española de *El Telémaco*, las que reproducen la serie flamenca del mismo título, varias de la serie del *Quijote* y las doce que componen la serie titulada *La conquista de Túnez*, reproducción de la tejida en Bruselas. Y entre los retupidos más delicados que se llevaron a cabo en la misma fábrica señalaremos los efectuados en las dos —de oro, seda y lana— de *La Pasión de Cristo*, en las cuatro de la *Historia de San Juan Bautista*, en las ocho de *El Apocalipsis de San Juan* y en las seis de las *Galerías de Vertumno y Pomona*.

Otro taller de tapices —y de alfombras, dicho sea así, aparte— hubo en la calle de Atocha. Frente al convento de Santo Tomás, por más señas. Otro era propiedad del maestro Domingo Rodríguez. Y hubo algunos dedicados a la fabricación de reposteros y no pocos a la de alfombras, manufactura muy importante en nuestra villa, y de la que en el siglo XVIII hubo talleres tan importantes como los de Antonio Alencastre, de la calle del Reloj; Gabriel Estrada, sucesor del anterior, que amplió considerablemente el negocio, muy próspero ya en tiempos de Alencastre, y Constantino de Castro, especializado en la fabricación de alcatifas finas o alfombras que, por sus decoraciones de gusto oriental, se llamaban *de Berberia*.

Todas estas industrias determinaron el florecimiento de otra: la de la tintorería, que llegó a tener fama por la limpieza, brillantez y permanencia de los colores conseguidos, lo que estimuló a los tintoreros madrileños —agremiados desde fecha lejana y agrupados la mayor parte de ellos en la calle de *Tintes*, llamada luego de *Tintoreros*, nombre que perdura— a perseverar en su celo, observando no sólo las disposiciones que regulaban la fabricación de tintes, sino aquellas normas puntillosas que les habían procurado esa fama y que contribuyeron no poco a la mejor calidad colorista de los tapices y alfombras fabricados en Madrid.

Terminada la *Guerra de la Sucesión*, y bien afianzado ya al trono español Felipe V, pensó en cicatrizar las heridas de la nación —que tan decididamente, salvo la excepción de los catalanes, le había preferido al archiduque de Austria— con un buen gobierno, favorecido éste por una

serie de circunstancias de orden muy distinto. Enviudó el rey y contrajo nuevas nupcias; casóse con Isabel de Farnesio, hija del duque de Parma, y, tras darse por terminada la privanza de la célebre princesa de los Ursinos —que había tomado parte muy activa para preparar el advenimiento de Felipe V al trono de España, motivo por el cual hubo de gozar de la simpatía del pueblo, hasta que su excesiva e interesada influencia ejercida en la corte se convirtió la simpatía popular en animadversión pú



*Las hilanderas, de Velázquez, en que se reproducen interiores de la antigua fábrica de Santa Isabel*

blica—, empezó la influencia del famoso abate Alberoni. Y el rey Felipe V, con menos preocupaciones y bien fiado en las excelentes cualidades políticas del sagaz abate, pudo ir poniendo en práctica algunas de sus iniciativas ajenas al orden político.

Respondían la mayor parte de éstas a las aficiones artísticas del monarca, que había nacido y se había educado en una de las cortes más fastuosas de la Europa de su tiempo, y a la insoslayable nostalgia que sentía recordando las costumbres cortesanas del París de Luis XIV. Y una de aquellas iniciativas —a la que Alberoni prestó gran calor, procurándola una inmediata y brillante realización— fué la de crear un fábrica de tapices capaz

Ayuntamiento de Madrid

[www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es)

de acometer empresas que desde luego no podía afrontar la de Santa Isabel.

Al efecto, Alberoni dió orden de buscar en Amberes una persona o una familia de reconocida capacidad técnica y artística en la manufactura tapicera, fijando sus ojos en la capital flamenca, no sólo por su prestigio como sede occidental de los mejores tapiceros, sino también por ciertas y sutiles razones políticas. Encargóse de esta gestión a D. Bernardo Cambi, y la elección recayó en el maestro Jacobo Vandergoten, «que dió su palabra —dice el Sr. Cruzada Villamil en el ya citado folleto *Los tapices de Goya*— de levantar su fábrica, abandonar su patria y trasladarse a España con su mujer, dos hijas y cuatro hijos, prácticos cada uno de ellos en las diversas especialidades de su industria».

Pero Vandergoten no pudo cumplir así como así, como vulgarmente se dice, la palabra empeñada. Pronto se conoció en Amberes el propósito que animaba el prestigioso maestro, que inmediatamente empezó a sufrir las consecuencias de su decisión, vista con malos ojos, como podía esperarse, por los flamencos, ya libres de la soberanía de España, y por el Gobierno austríaco de Bruselas, al que no hubo de parecerle bien el deseo de Vandergoten y los suyos de hacerse vasallos del rey de España, vencedor del archiduque. Se le cerró en seguida la fábrica, se le confiscaron todos sus bienes —por todo lo cual no pudo traer a España nada de lo que poseía en sus talleres y sí sólo su magisterio, su arte— y aun por si todo esto fuera poco, y con el fin de evitar que saliera de Flandes, le tuvieron preso en el castillo de la ciudad durante nueve meses. Pero tales contratiempos, con ser tan graves, no bastaron para hacerle faltar a su promesa, y al fin púsose en camino hacia España con los suyos y cuatro oficiales que quisieron acompañarle, llegando a Madrid el día 30 de junio de 1720.

De los trances y dificultades por que hubieron de pasar el maestro y su familia hasta llegar a nuestra capital dan cumplida cuenta —acaso exagerada— un buen número de memoriales que se conservan en el archivo del Palacio Real, suscritos por los descendientes de aquél, donde tan penosos lances se aducen en apoyo de las gracias solicitadas.

Ya una vez en Madrid, el maestro Vandergoten presentóse al ya citado D. Bernardo Cambi, intendente de la Casa Real, el que apresuróse a *ponerle a los pies de S. M.* Y después de cambiar las impresiones de rigor, indicó el rey a Vandergoten el lugar en que debía éste instalar la Real Fábrica de Tapices: una casona llamada comúnmente *del Abreviador* y por algunos *de la Pólvora*, sita en las afueras de la Puerta de Santa Bárbara.

Poco o nada se ha escrito deliberadamente acerca de aquella casa y del sitio y de los alrededores de su emplazamiento. Las referencias —muy pocas— que poseemos sobre todo esto son ocasionales. D. Ramón Mesonero Romanos, maestro de cronistas de Madrid, pasa de largo por la anti-

gua ronda de Santa Bárbara para bajar por la plaza del mismo nombre, sólo atento a la vieja Cárcel, llamada —todos saben por qué— *El Saladero*.

La primera de aquellas referencias nos la da el más ilustre de nuestros ingenios; nos la proporciona Cervantes en una de sus *Novelas ejemplares*, al principio de *La Gitanilla*: «Crióse Preciosa en diversas partes de Castilla, y a los quince años de su edad su abuela putativa la volvió a la corte y a su antiguo rancho, que es adonde ordinariamente le tienen los gitanos, en los campos de Santa Bárbara...» Y corriendo los años lega algunas noticias sobre ella quien menos nos podíamos esperar, si bien son insustanciales: el galante caballero Casanova, que advierte en sus *Memorias* que durante su breve estancia en Madrid estuvo allí alojado como huésped de Antonio Rafael Mengs.

Estaba la casa situada precisamente en el solar que hoy ocupan las casas que constituyen la manzana comprendida por la calle de Sagasta —que fuera trozo de la ronda de Santa Bárbara—, la plaza de Alonso Martínez y las calles de Santa Engracia, de Manuel Longoria y de Covarrubias. La fachada principal, de la que se adelantaba un cuerpo de edificio, miraba hacia Madrid, abriéndose ante ella una plazuela que cerraban por la parte meridional *El Saladero* y la Puerta de Santa Bárbara, declinando aquellos terrenos hacia la calle de Hortaleza, que una vez traspuesta aquella Puerta se hacía *camino*, bifurcándose con éste, a mano derecha, y el paseo de Santa Engracia, a mano izquierda, al que se asomaba parte de la fachada de la Real Fábrica, por aquel *Chamberí* que fué paseo predilecto de la saboyana doña María Luisa Gabriela, primera esposa de Felipe V.

En tiempos de los últimos Austrias no había por allí sino eriales y un molino de pólvora, perfectamente dibujado en el plano de D. Pedro Teixeira —fechado en 1656, como es harto sabido—, y que tal vez dió origen a uno de los nombres que dióse a la casa en cuestión. Después el lugar se hizo más ameno, se trazó la ronda de Santa Bárbara y se pobló de árboles.

En el curiosísimo plano en relieve del Madrid de 1830, hecho bajo la dirección del coronel de Artillería D. León Gil del Palacio, y que después de haber estado en el Museo de Ingenieros del Ejército figura en el Museo Municipal, puede verse aquella casona perfectamente detallada. Y en seis bellas acuarelas que se conservan en la actual Fábrica Nacional de Tapices del paseo de Atocha, y que hubieron de ser pintadas cuando aún no se había trasladado la fábrica a este último lugar, pueden verse otros tantos aspectos de la misma, dos del exterior y los restantes de distintos interiores.

Cuando D. Antonio de Trueba paseaba melancólico por los alrededores de nuestra villa recogiendo interesantísimos datos, que después consignaría en su *Madrid por fuera*, apenas debía quedar huella de la antigua casa *del Abreviador*. Habíase establecido allí un circo gallístico, y el sensible escritor montañés —que, según dice, bien hubiera querido detenerse en tal punto para pensar en la gloria de la Real Fábrica de Santa Bárbara— hubo

de pasar de largo, movido por la repugnancia que le inspiraba el brutal espectáculo que se daba en el mencionado circo. «No comprendo, —añade— que pueda divertir a nadie que tenga corazón e inteligencia vulgares la lucha a muerte de unas inocentes avecillas...»

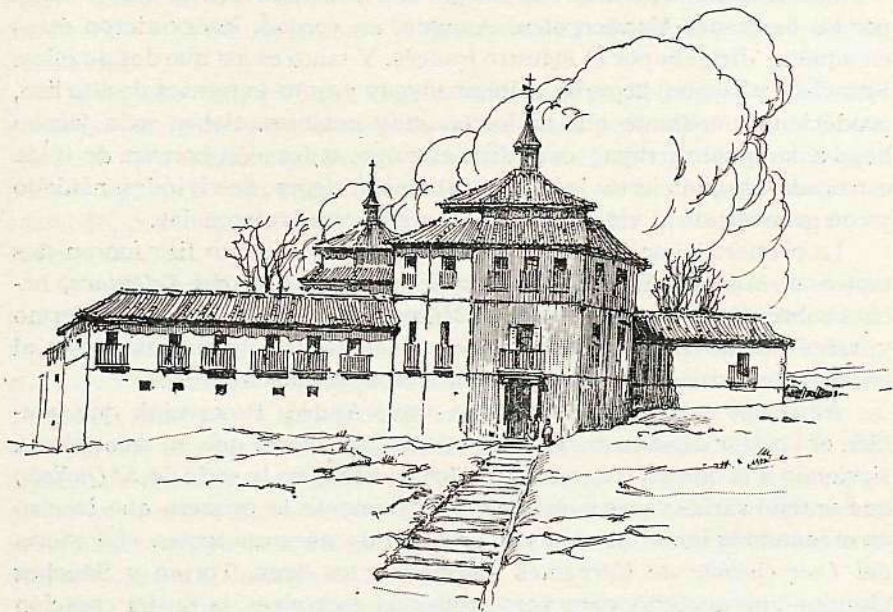
Instalada la fábrica en seguida que Jacobo Vandergoten y su familia hubieron llegado a Madrid poco tiempo pudo ser dirigida por aquel maestro, que falleció en 1724, después de grave y larga enfermedad. No obstante, aquellos tres años que estuvo a su cargo fueron muy fecundos, funcionando incesantemente los telares de bajo lizo, que eran los que se dispusieron primeramente en ella, y en cuya utilización eran muy diestros el maestro Jacobo y sus hijos. De 1721 a 1724, es decir, en el espacio de esos tres años, se tejó una tapicería que tenía por asunto *Una diversión de labriegos de Flandes*, a imitación de las hechas sobre cartones de temas parecidos pintados por Teniers, conservándose en el Palacio de El Pardo; otra, muy notable, representando un joven con unos gansos, un perro y un mono, confeccionada sobre un cartón seguramente flamenco; la serie de *Cacerías*, compuesta por siete asuntos —al menos—, a lo Wouwermans —imitado con poca fortuna—, con el escudo real de Felipe V en lo alto y trofeos guerreros y banderas abajo, y, finalmente, otros más pequeños, de estofa muy fina, entre los que descuella uno con la figura de Salomé, también tejido sobre un cartón flamenco y que lleva la inscripción *Jacobus Vandergoten. Facit Madriti, 1721*, aparte de los que tejó la misma reina, que, aficionada a pintar al pastel, quiso asimismo mostrar su habilidad como tejedora de tapices.

Antes que el padre había abandonado este mundo una de sus hijas. Así es que a la muerte del maestro dejó éste cinco hijos y una hija: Francisco, Pedro, Jacobo, Cornelio, Adrián, nacido en Madrid, y María Teresa. «De 1724 a 1786, en que muere Cornelio, que fué el que más tardó en bajar a la tumba, ellos llenan la historia de la manufactura tapicera de Madrid», como dicen los Sres. Tormo y Sánchez Cantón —tantas veces nombrados—, sin más excepción que la que oportunamente se señalará.

El primogénito se hizo cargo de la fábrica al morir el padre; pero muy pronto, dejando los pinceles por los lizos, pasó a ser Jacobo no sólo el más destacado de todos los hermanos, sino el principal de todos los Vandergoten que trabajaron en España. Pedro figura poco y desaparece antes de 1744. Y Cornelio, según se anotó, hubo de sobrevivir a todos, que, alternándolos con sus quehaceres de la Real Fábrica, tuvieron cargos palatinos, empleados en el llamado *Oficio de Tapicería*, anejo a la Furriera, y que ya existía antes de Felipe II; dependencia donde, desde su creación, se almacenaban las tapicerías, llevando cuenta de sus entradas y salidas, se limpiaban y se reparaban, cuando estas operaciones no exigían la intervención de los maestros profesionales. Y es de notar, completando así estos informes, que el favor real alcanzó a la viuda de Jacobo Vandergoten —lla-

mado *el Viejo* para distinguirle de su hijo del mismo nombre, al que se llamó *el Mozo*—, doña María Caninweel, y a su hija María Teresa, que fueron pensionadas. Esta con 400 ducados de oro por año.

Ahora bien: las atenciones reales no tuvieron toda la efectividad debida hasta 1733, pues si bien la Real Fábrica estaba exenta —como es natural— de obligaciones tributarias, no pagaba arriendo de casa —que satisfacía directamente el rey—, no satisfacía el importe de los cartones —ejecutados por los pintores de cámara— y gozaba de cierta libertad para



La Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara (Dibujo de J. Bardasano)

servir encargos de particulares, es hecho cierto el que las consignaciones acordadas para la misma eran despachadas con larguísimos retrasos y a veces no se despachaban por la Hacienda, razón por la cual hubo de adelantarse en muchas ocasiones D. Bernardo Cambi de su peculio varias cantidades, lo que motivó a su vez el que hubiese que ampliar la clientela particular, promoviéndose un negocio de dudoso porvenir en el que el referido intendente pretendió interesar a D. Francisco Martínez Tineo, que no tardó mucho tiempo en sustituir a aquél en este cargo.

Empero la preocupación de Felipe V por la fábrica se manifestaba constantemente. Y una de las consecuencias de aquélla es la venida a Madrid de un maestro tapicero francés, procedente de la fábrica de Gobelin:

Ayuntamiento de Madrid

[www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es)

Antonio Lainger, Laingel, Lingel o Lenger, que de todas estas suertes se le nombra en los documentos que a él aluden, existentes en el archivo de Palacio,

Llegó el maestro francés justamente el 6 de octubre de 1727, obediendo su llegada al deseo de ampliar la manufactura de bajo lizo con la de alto lizo, levantando varios telares y haciendo, como primer ensayo, un pequeño tapiz, copia de un cuadro del francés Miguel Angel Houasse, uno de los pintores que trajo Felipe V para hacerlos de cámara al ocupar el trono español.

Consecuentemente hay que anotar esta actividad con la desarrollada por los hermanos Vandergoten. Aunque, en verdad, intervinieron éstos en aquélla, dirigida por el maestro francés. Y tanto es así que dos de ellos, Francisco y Jacobo, llegaron a dominar muy pronto la técnica de alto lizo, produciendo mediante ella tapicerías muy notables. Sobre todo Jacobo llegó a dar punto y raya, como dice el vulgo, al francés, hombre de «vida estragada», según ciertos informes, y hombre alegre, de vivir desenfadado y con gran afición al vino meramente, según otras referencias.

La primera labor que se realizó en los telares de alto lizo fueron dos tapices de la frustrada serie española de las *Aventuras del Telèmaco*, hechos sobre cartones, muy bellos, de Miguel Angel Houasse, que, enfermo y, asimismo, atento a la grave dolencia de su esposa, no pudo dar cima al encargo de cartones para toda la serie que le había sido hecho.

Al tiempo que se hizo éste hízose otro a Andrés Procaccini, que también era pintor de cámara. Tuvo el mismo más suerte que su compañero, sirviendo a la fábrica diez cartones, que constituyen la serie de *El Quijote*, que se tejió varias veces y que no fué ciertamente la primera que inspiró en el mundo la inmortal obra del príncipe de nuestras letras. «La gloria del *Don Quijote*, de Cervantes —advierten los Sres. Tormo y Sánchez Cantón—, no necesitó, para verse reflejada en tapices, la tardía creación de las fábricas españolas.» Y, efectivamente, así es. Porque son anteriores a ella varias muy notables. Una, flamenca, tejida por cartones de un Van den Hecke, y otra, francesa, hecha en la fábrica de los Gobelins, según cartones de Coypel, por ejemplo.

Nuestra serie —que se ha repetido tres veces— se tejió en los telares de la fábrica de Santa Bárbara y en la de Santa Isabel, y hubieron de intervenir en la dirección de la manufactura de la *editio princeps* los Vandergoten y el maestro Lainger.

Los pasajes del inmortal libro cervantino que inspiraron los cartones de Procaccini son los siguientes: *La primera salida; Don Quijote apaleado por los mercaderes; Maritornes da con Don Quijote en la venta al buscar al muletero; Aventura de los batanes; Ginés de Pasamonte hiértale el rucio a Sancho Panza; Sancho, portador de la carta de Don Quijote a Dulcinea; Encuentro de la Infanta Micomicona por el cura y el barbero; Don*

*Quijote colgado de una ventana de la posada; Don Quijote enjaulado, y Engaño de Sancho a Don Quijote sobre el encanto de Dulcinea.*

En los últimos meses de 1728 se acentuó la neurastenia que venía padeciendo Felipe V, acrecentada por los días grises y hoscosc del invierno. Ello determinó el que la corte se trasladara a Sevilla, capital en que permaneció por espacio de cuatro años largos. Y establecido el rey allí decidióse la instalación de una nueva fábrica de tapices en aquella ciudad, conviniendo en que los telares fuesen de alto lizo, en que se hiciera cargo de ellos Jacobo Vandergoten —lo cual representa un testimonio más que añadir a la prueba del dominio que logró este Vandergoten en la técnica altolicera— y en que se confiara la dirección de la nueva fábrica al pintor Procaccini.

De regreso Felipe V, que llegó a Madrid el 10 de junio de 1733, dispúsose el cierre de ésta y el traslado de todos sus pertrechos a la de Santa Bárbara; pero el almacenamiento de todo ello en la misma fué provisional, pues arreglada la casa de la calle de Santa Isabel se le dió aquí definitivo acomodo, con lo que se imprimió fuerte impulso a las manufacturas de la antigua fábrica.

El 1 de enero de 1734, es decir, al poco tiempo de realizarse esta instalación, cesó en la dirección de ambas fábricas D. Bernardo Cambi, sustituyéndole D. Francisco Martínez Tineo, el cual no estuvo muy afortunado en el ejercicio de este cargo. Hubo desigualdad de trato para los tapiceros de dichas fábricas, lo que produjo muchos disgustos, bien reflejados en una porción de papeles —memoriales, solicitudes, instancias...— del archivo de Palacio; se retrasaban más que nunca los pagos de las consignaciones y cundió el desbarajuste, en todo lo cual tuvo una gran influencia la salud del rey, ya cada día más ajeno a toda suerte de negocios, atento exclusivamente al cuidado de su persona.

Diez años duró este deplorable estado de cosas, durante el cual se trabajó sin orden ni concierto en ambas fábricas, repitiéndose la serie del *Quijote* y los dos tapices de la fracasada serie del *Telémaco*. Al cabo de este tiempo, en 1744, se hizo un contrato en virtud del cual se funden en una las dos fábricas, poniéndose de acuerdo los hermanos Vandergoten —de los que había fallecido seguramente Pedro, así como el maestro Lainger, a cuya viuda se le negó la pensión que solicitara pensando en el antecedente creado por la de la viuda de Vandergoten, *el Viejo*— y conviniendo con el rey un solo *asiento*. Desde entonces no hay más fábrica que la de Santa Bárbara, que entra en el período más floreciente de su historia.

Una nueva circunstancia favorable a la fábrica hay que registrar. Y es la subida de Fernando VI al trono, con la que se inició una época de vigorización de las industrias artísticas.

Seis años después de hecho el contrato que señalamos últimamente se

Ayuntamiento de Madrid

www.memoriademadrid.es

amplió de suerte beneficiosa para aquel establecimiento, ya que se le encargó formalmente de todas las restauraciones y retupidos que hubiese que hacer, con lo que se amplió el *asiento* que disfrutaba con la cantidad de 60.000 reales por año, y como tanto alzado para satisfacer el importe de aquellas operaciones.

A deducir del memorial que sin fecha dirigen los hermanos Vander-goten a Carlos III cuando éste, como sucesor de su hermano Fernando VI, pisa el suelo español, una vez trastrocado el cetro de Nápoles por el de España, la labor más inmediata por aquel tiempo desarrollada por la Real Fábrica viene a ser la siguiente: los tapices llamados *Teniers*, por haberse hecho sobre copias de cuadros del ilustre maestro flamenco, hechas por Luis Miguel Vanloo, Andrés de la Calleja y Antonio González Ruiz, todos pintores de cámara; la última repetición de la serie del *Quijote*; la serie de *Las cuatro estaciones*, y algunos paños complementarios, tejidos todos sobre cartones del veneciano Santiago Amiconi, y, finalmente, los catorce tapices y sus complementos —sobrepuestas y franjas— de la serie mal titulada *Historia de Salomón*, porque, en realidad, comprende pasajes de la vida de José —cinco—, de la vida de David —cuatro— y de la vida de aquel sabio rey de la Judea.

Esta última serie — en rigor, tres series— se hizo por cartones pintados por Conrado Giaquinto —que tuvo por algún tiempo la dirección artística de la fábrica, antecediendo a Mengs—, La Calleja, Bayeu y González Velázquez, inspirados por cuadros de Lucas Jordán y del napolitano Francisco Solinema, cuadros que trató con gran libertad y notorio arte Giaquinto. Y es indudablemente la mejor; en el doble aspecto artístico y técnico, que salió de los telares de la fábrica de Santa Bárbara de todas las series hasta aquí reseñadas.

Cuando Carlos III llegó a Madrid habíase iniciado, pues, el período más floreciente de aquélla, e inmediatamente los telares de Santa Bárbara brindan su obra capital.

A punto de abandonar Nápoles conoció Carlos III a Antonio Rafael Mengs, que había de ejercer muy pronto en España una verdadera dictadura artística. Aunque fué en 1752 cuando Augusto III de Polonia encargó al *pintor filósofo* que marchase a Nápoles para hacer los retratos de la hija de aquél, María Amalia de Sajonia, y de su esposo D. Carlos, lo cierto es que el artista no arribó a la capital italiana hasta el año 1759. Es decir, cuando doña Maria Amalia y D. Carlos, ya reyes de España, se disponían a partir camino de Madrid. El pintor no puede retratarlos. En su defecto el rey le encarga que retrate a su hijo D. Fernando, que allí quedaba gobernando. Pero Carlos III se había dado bien pronto cuenta de los méritos del artista sajón, y ya en Madrid le llama, ofreciéndole —por intermedio de D. Manuel de Roda, su ministro en Roma, donde, terminado el retrato de D. Fernando y dada monta asimismo a algún otro encargo, se hallaba



*La vendimia*, de Goya  
A la izquierda el cartón pintado por el insigne pintor, y a la derecha su interpretación por los telares de la Fábrica de Santa Bárbara

Mengs— el puesto de pintor de cámara, con dos mil doblones de sueldo, casa, coche y todos los *gastos de pintura*.

Aceptó Mengs la proposición, y embarcando con su familia en un navío de guerra que estaba pronto a partir, para así no perder tiempo, pisó tierra española el 7 de septiembre de 1761. Y establecido en Madrid hubo de tomar a su cuenta la dirección de la Real Fábrica de Tapices, en la que se emprendió en seguida el tejido de las tapicerías del dormitorio del rey en el nuevo Palacio de Madrid, que pudo habitar Carlos III a últimos de 1764.

Tales tapicerías —tejidas en oro, seda y lana, en estilo decorativo *Luis XV*, por modelos del pintor Guillermo Anglois— representan esa obra capital antes aludida. El conjunto lo componen setenta y siete piezas, todas de igual riqueza, con parecidos adornos, muy variados de detalle en las flores, guirnaldas, medallones monocromos, animales y otros elementos decorativos. De ellas son las principales una colcha con tres faralaes de los lados y de los pies y las cortinas para los balcones, todo labrado con singular esmero y concebido con sumo gusto y elegancia.

Emprendióse por entonces la serie titulada *Las Virtudes*, de la que sólo se tejieron tres paños, con representaciones de la Fortaleza, la Esperanza y la Prudencia, y se acometió la manufactura de tapices con escenas populares de carácter español, pues hasta aquellos días lo popular era *a lo Teniers*.

Esta, que empezó a ser servida por Francisco Bayeu, Mariano Maella y José del Castillo, fué la que determinó la entrada de Goya en la Real Fábrica.

Fueron transcurriendo los años y llegó la época en que esta manufactura se desarrolló vigorosamente, alternándola sólo con la de tapices decorativos de estilo pompeyano, entronizado en España por Carlos III, que patrocinó las primeras campañas arqueológicas que se hicieron al pie del Vesubio, muy bien este estilo avenido con el espíritu y los gustos de Mengs, e informador de una buena porción de cartones pintados por José del Castillo «imitando las pinturas de Herculano».

Pintaban los cartones con escenas populares —bien retribuidos, pero poco estimados como género por los profesionales—, además de los nombrados, Aguirre, Barbaza y los González Velázquez. Luego llegaron Goya, propuesto por Maella, para su gloria, y Ramón Bayeu, propuesto por su hermano Francisco.

Cuarenta y cinco cartones pintó el genial aragonés para la fábrica de Santa Bárbara; cuarenta y cinco lienzos llenos de luz y pletóricos de vida, en los que alientan infinidad de tipos prodigiosamente observados, que componen movidas escenas, la mayor parte de las cuales son crónica gráfica del Madrid popular de aquella época.

*La merienda a orillas del Manzanares y El baile de San Antonio de*  
Ayuntamiento de Madrid

la *Florida* fueron los primeros cartones que entregó Goya a Cornelio Vanderghoten para su interpretación en los telares. No es cosa de transcribir la lista de los cuarenta y tres cartones que siguieron a éstos, lista que D. Gregorio Cruzada Villamil ilustra en el opúsculo ya citado con numerosas y curiosísimas noticias, buena cosecha de sus investigaciones en el archivo de Palacio y en otros lugares. Y advertiremos sólo de algunos hechos que afectan a todos ellos o a gran parte de los mismos.

Se preparaban estos lienzos de un modo sencillo: se les daba una mano de agua de cola y otra coloreada ya de rojo con la llamada tierra de Sevilla. El maestro lograba por transparencia sus mejores efectos, dejando a veces grandes espacios de la preparación al descubierto. En el cartón titulado *La gallina ciega* se ve bien claro el procedimiento, ofreciendo su magistral lección. El gran D. Francisco, pletórico de entusiasmo, se olvidaba constantemente de los telares de Santa Bárbara y pintaba con plena libertad, como si luego no tuviesen que interpretarle los oficiales de la fábrica. Y tanta fué aquella libertad y tan reiteradamente se sentía así de libre el maestro, que en varias ocasiones hubieron de quejarse éstos de tal proceder, diciendo de los tipos goyescos que «son majos y majas, con tantos adornos de cofias, cintas, carambas, gasas, alamares y otras menudencias, que se gasta en ellas mucho tiempo y paciencia y no produce nada de trabajo». Frente a *El ciego jacarero* los oficiales no sólo protestaron, sino que llegaron a declararse impotentes para interpretar el cartón, por lo cual Goya tuvo que hacer bastantes repintes, que más adelante levantó el restaurador y forrador Argandona.

Después de haber sido utilizados en la fábrica pasaron los cartones a los sótanos de Palacio, dependientes del *Oficio de Tapicería*. Y allí estuvieron hasta que en 1869, triunfante la revolución, los reclamó D. Gregorio Cruzada Villamil —que ejercía los cargos de inspector de Bellas Artes y Antigüedades y jefe de la Comisión de Inventarios de Palacio— para después de restaurados y forrados exponerlos al público en el museo del tapiz que se pretendía fundar en El Escorial. No se llegó a organizar este museo y los tapices fueron a parar al del Prado, de donde los había reclamado anteriormente D. Federico Madrazo, director de la Real Pinacoteca, y donde se expusieron algunos, los más importantes, almacenándose los restantes, hasta que en fecha reciente —con ocasión de conmemorarse el centenario de la muerte del genial pintor— fueron instalados en tres salas, decoradas adecuadamente, en el mismo estilo de la *Casita del Príncipe*, de El Escorial.

De 1777 a 1802 tejió la fábrica de Santa Bárbara los tapices de Goya en alto y en bajo lizo, y hasta 1833, año en que, por la situación política, hubieron de cesar los trabajos más finos, habíanse repetido muchos hasta cuatro veces. La mayor parte decoran varias estancias de los Palacios Reales de El Pardo, de El Escorial y de Madrid, y algunos forman parte del patrimonio

nio de la corona belga, por haberlos regalado Isabel II al rey Leopoldo de Bélgica.

Pero Goya no pintó sólo cartones para tapices con destino a la Real Fábrica de Santa Bárbara, sino que trazó también proyectos de alfombras, como se desprende de cierta comunicación dirigida por el intendente don Miguel Cayetano Soler al mayordomo mayor el 27 de marzo de 1800, conservada en el archivo de Palacio.

No cabe duda de que los cartones goyescos han sido los más celebrados de los hechos en aquella época. Los amantes del Arte han encontrado en ellos infinitos motivos de noble goce. Y los devotos de Madrid que gustan de las evocaciones históricas, han vivido frente a muchos de ellos horas gratísimas. El pintor muestra en los mismos con sorprendente verismo un buen número de lugares del Madrid de sus días: frondas de La Moncloa y de La Florida, las riberas más castizas y frecuentadas del Manzanares, las praderas del Corregidor y de San Isidro, la perspectiva del templo de San Francisco el Grande, en obras, la cabecera del Rastro, la plaza de la Cebada... Empero hay cartones de otros pintores ejecutados por los mismos días que aquéllos, que bien merecen la atención y la admiración de todos los que, por los motivos indicados, sienten muy hondo los del genio de Fuendetodos. El Museo Municipal tiene algunos como depósito del Museo del Prado.

De José del Castillo hay que señalar, por ejemplo, *Un paseo al margen del estanque grande del Retiro*, *Una esquina de la fuente del Abanico* y *La fuente de la Puerta de San Vicente*, con tipos magistralmente observados, muy expresivos. De Andrés Ginés Aguirre es el titulado *La Puerta de San Vicente*, también muy interesante. De Francisco Bayeu es *El paseo de las Delicias*, pleno de animación y muy bien de luz. Y de su hermano Ramón no pueden olvidarse *El jardín del Buen Retiro*, hacia las tapias del lugar donde estuvo la estatua ecuestre de Felipe III, *Un baile a orillas del Manzanares*, *Un baile junto al puente de Santa Isabel*, en el Canal del Manzanares, y *Función de novillos en Carabanchel*.

Al fallecer Cornelio Vandergoten en 1786 hizose cargo de la Real Fábrica de Tapices un sobrino, D. Livino Stuyck y Vandergoten, que de Flandes había sido llamado por aquél poco antes de su muerte. Los tres mejores oficiales de la fábrica, españoles, protestaron de esa sucesión; pero fué en vano. Y la Real Fábrica de Tapices quedó para lo sucesivo, vinculada a esta familia: a D. Livino Stuyck sucedió su viuda, doña Nieves Alvarez; a ésta, un hijo de ambos, D. Gabino, y a éste, D. Livino Stuyck y Martínez, D. Gabino Stuyck y Dulongval y D. Livino Stuyck y Millet, nieto, biznieto y tataranieto, respectivamente, de D. Livino Stuyck y Vandergoten y doña Nieves Alvarez.

Hasta 1808 la fábrica desarrolló una producción intensiva, aunque su decadencia es bien apreciable en la calidad de sus manufacturas; decaden-

cia en la que hubo de influir bastante el disgusto del personal ante la sucesión dada a Cornelio Vandergoten. En esa fecha las tropas napoleónicas convirtieron en cuartel la fábrica, tomando posesión de ella de la manera más brutal; desahuciaron de la peor suerte a todos los obreros que tenían

en ella sus viviendas, y cortaron con criminal saña los tapices que estaban en los telares.

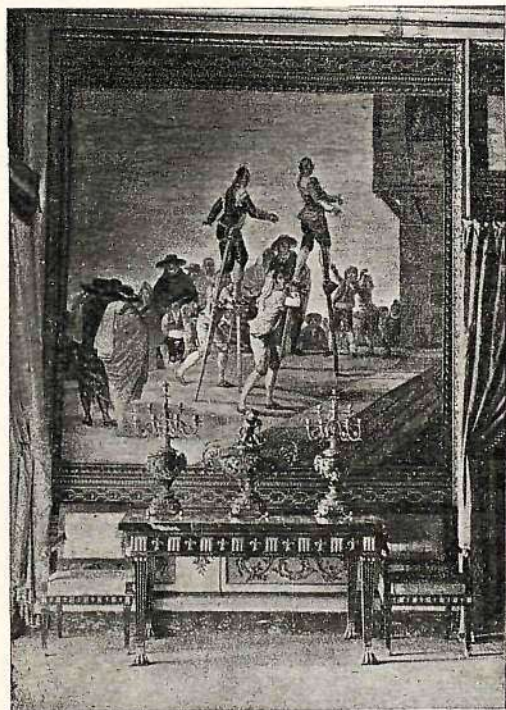
A la vuelta del *deseado* Fernando restauró la Real Fábrica y continuó la actividad de ésta, tan cruelmente interrumpida. Ello fué hasta 1833, año en que muere Fernando VII, y las pugnas políticas, degenerando en todo género de luchas fraticidas, hacen difícil y sobresaltada la manufactura. Apenas si se tejen tapicerías. Lo que se hace son alfombras y operaciones de limpieza y retupido.

La revolución de 1868 determinó, generosamente, un intento de resucitar viejas glorias. Entonces se pensó —como ya se ha dicho— fundar un museo del tapiz en El Escorial, aprovechando las dimensiones del gran número

de aposentos y galerías disponibles en el monasterio y pensando en la pureza y excepcional sequedad del aire de aquel seno de la sierra del Guadarrama. Y se estudió el traslado de la fábrica a un edificio más apropiado a los plausibles propósitos que se animaban, levantado de nueva planta.

Este último proyecto tardó bastantes años en realizarse. Casi veinte, en cuyo espacio de tiempo la fábrica siguió tejiendo alfombras y algunos tapices —muy pocos— y retupiendo las tapicerías de las colecciones de la corona y de los particulares. En 1889 se verificó el traslado de todo lo que había en la antigua *Casa del Abreviador* —desplazada por los nuevos trazados urbanos— al edificio que hoy ocupa la fábrica cerca del paseo de Atocha, construido en un terreno que limitan las calles de Fuenterrabía, Andrés Torrejón, Vandergoten y Gayarre.

Ayuntamiento de Madrid



Sala de embajadores, del palacio de El Escorial, decorado con tapices de la Fábrica de Santa Bárbara

Era entonces su director D. Gabino Stuyck y Dulongval, que procuró, no sin depurar el sentido artístico de la manufactura, imprimir más y más la tendencia comercial del establecimiento; criterio en el que perseveró su hijo. Y así dirigida, la fábrica ha alcanzado nuestros días. Su labor tiene ahora este título: *Manufactura Nacional de Alfombras y Tapices de Madrid*. Sirve los encargos particulares, mucho más importantes que los oficiales. Cuidase en ella de la conservación de las colecciones que ayer fueron de la corona y hoy pertenecen al pueblo español. Y, naturalmente, restaura las tapicerías y alfombras de propiedad privada.

Lo más considerable de lo hecho en estos últimos años por la fábrica en tapices son algunas piezas tejidas sobre cartones con temas cinegéticos de Manuel Benedito, el laureado pintor, que al ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en junio de 1924, leyó un discurso sobre *El porvenir de la Real Fábrica de Tapices y Alfombras* de Madrid, en el que abogó ardorosamente por que se estimule por todos los medios las gloriosas manufacturas de ese establecimiento de tan respetable tradición.

EMILIANO M. AGUILERA,  
Del Patronato del Museo Municipal

# LOS MANUSCRITOS DE VERSIONES DE SHAKESPEARE EN LA BIBLIOTECA MUNICIPAL DE MADRID

## II

### VERSIONES DE HAMLET

Dos manuscritos de versiones del *Hamlet*, de Shakespeare, se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid. Los señalados con las signaturas 1-118-1 y 1-36-10. El primero corresponde a la traducción (?) de don Ramón de la Cruz; el segundo *al arreglo* —nos parece más justa esta calificación— de un hombre de teatros escondido *a medias* en unas iniciales: J. M. de C.: D. José María Carnerero. Manuscritos ya registrados por don Alfonso Par (1).

Hemos dicho dos manuscritos, y después de decirlo nos asalta una duda. De la primera versión se conservan dos copias de la misma mano, correspondientes al primero y al segundo apuntes. Pero en la dedicada a éste, posteriormente, con caligrafía distinta, se han enmendado y sustituido versos enteros. A una copia así, ¿no cabría darla categoría de nuevo manuscrito? Redactadas las dos para el estreno en el Teatro del Príncipe el 4 de octubre de 1772 (2), ¿no cabe suponer que sobre la segunda se hicie-

(1) Véase *Contribución a la bibliografía española de Shakespeare*, 1930; págs. 33, 35 y 36.

(2) Véase Cotarelo, *Sainetes de D. Ramón de la Cruz... Vida de D. Ramón de la Cruz...*, en la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, 1915; tomo XXIII, pág. XXXVIII. Y añade: «Se estrenó... por las dos compañías reunidas. No duró más que cuatro días.»

Véase Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*. Ensayo biográfico y bibliográfico. Madrid, 1899; 612 págs., 8.º

En esta obra asegura el académico de la Española que «la versión de Cruz está en verso romance de ocho sílabas...» (págs. 107 y 108). Nada menos exacto. En toda la versión de Cruz no hay ni un verso octosilabo. Todos, con excepción de los usados en la escena quinta del acto segundo, son endecasílabos. Ejemplo:

«NORCEST. Pues, | se|ñor, | bien | sa|béis | que | vues|tras | pe|nas  
| pla|ce|res | ha|béis | de|po|sí|ta|do...»

ran las determinadas salvedades que el capricho del traductor exigiera de momento? ¿Por qué cuando se publicó la traducción de *Hamlet*, hecha por el gran costumbrista, en la *Revista Contemporánea* —y por iniciativa tal vez de D. Carlos Cambronero— (3), se siguió la redacción del manuscrito del primer apunte, desdeñando muchas de las modificaciones contenidas en el del segundo? Y lo más extraño es que el impreso acepta las pocas modificaciones que se encuentran en el guión manuscrito elegido, *de la misma caligrafía* que las muchas del desdeñado, y las supresiones indicadas en aquél. ¿Por qué Cambronero (?) se atiene a las supresiones? ¿No es lo más lógico creer que éstas se deben a persona nada respetuosa con el traductor y sacrílega con el original? Veamos un ejemplo. Dice el manuscrito que mencionaremos así: Primer Ap. (4).

«No, dioses inmortales,  
jamás vuestra justicia  
consintió sacrificios tan infames,  
y si ahora los consienten...»

La mano correctora ha tachado las palabras: *tan infames*, y ha puesto: *semejantes*. Pues bien, el impreso aparece así (5):

«No, dioses inmortales,  
jamás vuestra justicia  
consintió sacrificios semejantes...»

---

Únicamente en la escena quinta del acto segundo se mezclan los endecasílabos con... ¡los heptasílabos!..., de la siguiente manera:

«NORCEST. Vos, | que | sois | tan | a|man|te  
de | la | di|ví|na O'fe|lia,  
¿em|bo|ta|réis| en | Clau|dio | los | pu|ña|les?»

(3) En la página 142 del año xxvi de la citada Revista empieza la obra; no en la 273, como afirma el docto Par. La paginación de los actos, interrumpidos por otros trabajos literarios, es la siguiente:

Acto 1.º, de la 142 a la 158.

Acto 2.º, de la 273 (aquí reside la confusión de Par) a la 291.

Acto 3.º, de la 379 a la 391.

Acto 4.º, de la 500 a la 512.

Acto 5.º, de la 640 a la 651.

Apuntamos que el impreso se hizo quizá por iniciativa de Cambronero, apoyados en la confesión que se hace, en una nota de la Dirección de la Revista —pág. 142—, de haber proporcionado aquél un ejemplar manuscrito perteneciente a la Biblioteca Municipal de Madrid. Al parecer, la copia correspondiente al primer apunte. Únicamente así pueden explicarse las anomalías de redacción en el impreso que apuntamos en el texto.

(4) Acto 2.º, escena 5.ª [pág. 23].

Cotarelo atribuye las correcciones al propio D. Ramón de la Cruz.

(5) Página 286.

Es decir, el impreso que pretende ser la traducción de D. Ramón de la Cruz se aparta del primitivo manuscrito para seguir enmiendas *de un desconocido*. Nuevo ejemplo más convincente. El manuscrito primer Ap. divide el acto 4.º en seis escenas. El impreso refunde en una la 5.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>. En la traducción de Ducis consta este acto de siete escenas. [Ya diremos después hasta qué punto creemos que D. Ramón tradujo de Ducis.] La escena 5.<sup>a</sup> del manuscrito termina:

«GETRUDIS. Tenedle, Guardias.  
NORCESTE. Permitid que os aparte de los ojos  
este objeto, que tanto os arrebatara.  
(V.<sup>e</sup> con la urna.)»

Estos dos últimos versos llevan una indicación de poder ser suprimidos. Y en el impreso (6), en efecto, han sido eliminados. Y el verso que les precede suelda la 5.<sup>a</sup> y la 6.<sup>a</sup> escenas del manuscrito en la 5.<sup>a</sup> del impreso, así:

MANUSCRITO	IMPRESO
ESCENA 5. <sup>a</sup> —NORCESTE Y LOS DICHOS	ESCENA V.—NORCESTE Y LOS DICHOS
«NORC. <i>Claudio viene, Señor.</i>	«NORCEST. <i>Claudio viene, Señor.</i>
HAM. <i>Venga el tirano:</i> <i>que le dejen entrar,</i>	HAMLET. <i>Venga el tirano:</i> <i>que le dejen entrar.</i>
GETR. <i>Tenedle, Guardias.</i>	GERTRUD. <i>Tenedle, Guardias.</i>
NORC. <i>Permitid que os aparte de</i> <i>[los ojos.</i> <i>este objeto que tanto os</i> <i>[arrebata.»</i> <i>(V.<sup>e</sup> con la urna.)</i>	<i>Señor, no os acerquéis.</i> <i>[Aguarda, hijo...»</i>

ESCENA 6.<sup>a</sup>—GETRUDIS Y HAMLETO

«GETR. *Señor, no os acerquéis.*  
*[Aguarda, hijo...»*

El manuscrito que comentamos —1-118-1—, en sus dos copias con correcciones posteriores, es, según las opiniones más autorizadas, el que contiene la traducción de D. Ramón de la Cruz (7) de la versión francesa de

(6) Titulado así: *Hamleto, Rey de Dinamarca*. Tragedia inédita de D. Ramón de la Cruz.

(7) Véase Par, ob. cit, pág. 35. *Hamleto, Rey de Dinamarca* [según Ducis]. Tragedia inglesa. [Traducida por Don Ramón de la Cruz]. Biblioteca Municipal de Madrid, M. 1-118-1.

Véase Cotarelo, ob. cit., pág. 38: «Un ejemplar manuscrito [de la traducción] existe en la Biblioteca Municipal..., y fué el que publicó D. Carlos Cambrónero en la *Revista Contemporánea*...»

*Hamlet*, debida a Jean François Ducis (8). Nosotros, después de leer detenidamente el manuscrito y la versión de Ducis, sentimos discrepar de tan autorizados ingenios. La traducción de D. Ramón de la Cruz se aparta de la versión francesa... *en casi todo*. En la distribución de escenas. En la atribución de los parlamentos. En los principales jalones de la acción. El erudito Par, que creía que un manuscrito con otra versión española de *Hamlet*, depositado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, de Santander, no podía ser copia de la traducción de D. Ramón de la Cruz (9), porque se aparta mucho de Ducis, tendría que reconocer que el de la Biblioteca Municipal (1-118-1) se ajusta al de Santander tanto como se aparta de la versión del académico amigo de Voltaire. No quiere decir lo antedicho que no se encuentren diferencias notables entre los manuscritos de las versiones de Madrid y Santander. El mismo Alfonso Par las ha señalado (10). Pero volvemos a insistir que entre las versiones castellanas existen innumerables puntos de contacto: desarrollo *de la adaptación del argumento* al gusto español, rima, escenas... Entre Ducis y Ramón de la Cruz, aparte el título, la división en cinco actos y el *hilo esencial del argumento*, ¿qué fidelidades pueden ser encontradas? Cambio de escenas. Trueque de parlamentos [Y supresión de muchos de ellos en la traducción española]. *Desvío* en el argumento original. En Ducis —acto 1.º, escena 5.ª— es Hamlet el que propone traer la urna con las cenizas de su padre para ponerla ante la reina viuda, y que ésta, si es culpable, se delate. En Ramón de la Cruz es Norceste quien propone la prueba.

De cuantas manifestaciones acabamos de hacer quisiéramos dar suficientes pruebas... Creemos no apartarnos de la verdad con el pensamiento

(8) Ducis, [Jean] F[rançois]. Oeuvres de..., membre de l'Institut. Imprimerie de Firmin Didot. Paris, 1813, tome premier, págs. 71-153.

(9) En carta particular nos decía el Sr. Par, luego de comparar, escena por escena, la versión de Ducis y el manuscrito de la Biblioteca de Menéndez Pelayo:

«Porque no puede ser [Ms.] Santander imitación de Cruz. Porque lo que Ramón de la Cruz entendió bien, [Ms.] Santander lo traduce mal:

«DUCIS

J'craignais la présence,  
la faiblesse...  
spectre...

[Ms.]—«SANTANDER.

Cuio aspecto me afligia,  
de un hijo moribundo *la impaciencia*  
espectáculo...  
etc...»

(10) La escena 5.ª del acto 3.º: Monólogo de Claudio. Éste pretende matar al príncipe (Ms. de Santander). Se propone matar a la reina y al príncipe (Ms. de la Biblioteca. Municipal. de Madrid).

El drama termina —Ms. de Santander— en la escena 6.ª del acto 5.º, en el momento de dar muerte Hamlet a Claudio. En el Ms. de Madrid acaba con una escena 7.ª en la que Ofelia descubre la muerte de su padre y recrimina a Hamlet, quien se justifica y aun habla del amor que puede sosegarla.

de que el *Hamlet* de D. Ramón de la Cruz es una mera adaptación de la gran tragedia inglesa *a través* de la traducción de Ducis; pero sin seguir nunca *el carril* genial de Shakespeare, y casi nunca el fastidioso del atrevido francés.

El número de personajes es el mismo en Ducis y en Cruz: ocho: Hamlet, Gertrudis, madre de Hamlet; Claudio, primer príncipe de la sangre; Ofelia, hija de Claudio; Norceste y Polonio, nobles daneses; Elvira, dama de la reina, y Voltiman, capitán de guardias del rey (11). El número de escenas varía totalmente en las dos versiones, excepto en el acto 1.º. Y la aparición de personajes, en cada una de ellas:

### DUCIS

#### Acto 1.º (12)—CINCO ESCENAS

- Escena 1.<sup>a</sup>—Polonio y Claudio.
- Escena 2.<sup>a</sup>—Claudio, Gertrudis y Guardias.
- Escena 3.<sup>a</sup>—Claudio, Gertrudis y Polonio.
- Escena 4.<sup>a</sup>—Gertrudis sola.
- Escena 5.<sup>a</sup>—Gertrudis y Elvira.

#### Acto 2.º (13)—CINCO ESCENAS

- Escena 1.<sup>a</sup>—Elvira y Gertrudis.
- Escena 2.<sup>a</sup>—Elvira, Gertrudis y Norceste.

### D. RAMÓN DE LA CRUZ

#### Acto 1.º—CINCO ESCENAS

- Escena 1.<sup>a</sup>—Claudio y Polonio.
- Escena 2.<sup>a</sup>—Gertrudis y Claudio.
- Escena 3.<sup>a</sup>—Polonio y los dichos.
- Escena 4.<sup>a</sup>—Gertrudis sola.
- Escena 5.<sup>a</sup>—Gertrudis y Elvira.

#### Acto 2.º—OCHO ESCENAS

- Escena 1.<sup>a</sup>—Gertrudis y Elvira.
- Escena 2.<sup>a</sup>—Norceste y los dichos.

---

(11) En el original shakespiriano los principales personajes son diez y siete. Además de los mencionados: Horatio, Laertes. Cornelius, Rosencrantz, Guildenstern, Osric, Marcellus, Bernardo, Francisco y Reynaldo. Y además: embajadores de Inglaterra, un capitán, un sacerdote, un caballero, cómicos, clowns y sepultureros.

En las referencias a la tragedia original siempre tendremos a la vista: *The Works of William Shakspeare*. Edited by Charles Knight... London. George Routledge and Sons, S. A.

(12) En las dos versiones las escenas suceden sin mutaciones de lugares.

En Shakespeare: Acto 1.º; cinco escenas.

Escena 1.<sup>a</sup> Plataforma del castillo de Elsinor.—Francisco, Bernardo, Horacio y Marcelo.  
Escena 2.<sup>a</sup> Sala del trono en el castillo.—Rey, Reina, Hamlet, Polonio, Laertes, Voltiman, Cornelio, Horacio, Bernardo y Marcelo.

Escena 3.<sup>a</sup> Mansión de Polonio.—Laertes, Ofelia y Polonio.

Escena 4.<sup>a</sup> Plataforma del castillo.—Hamlet, Horacio y Marcelo.

Escena 5.<sup>a</sup> Otro aspecto de la plataforma.—La Sombra, Hamlet, Polonio, Laertes, Horacio y Marcelo.

(13) En Shakespeare: Acto 2.º; dos escenas.

Escena 1.<sup>a</sup> En la mansión de Polonio.—Polonio, Reynaldo y Ofelia.

Escena 2.<sup>a</sup> Una estancia del castillo.—Rey, Reina, Rosencrantz, Guildenstern, Polonio, Voltiman, Cornelio, Hamlet y Cómicos.

Escena 3.<sup>a</sup>—Norceste solo.  
Escena 4.<sup>a</sup>—Norceste y Voltiman.

Escena 5.<sup>a</sup>—Hamlet, Norceste y Voltiman.

Escena 3.<sup>a</sup>—Norceste y Voltiman.  
Escena 4.<sup>a</sup>—Hamlet, Norceste y Voltiman.

Escena 5.<sup>a</sup>—Hamlet y Norceste.  
Escena 6.<sup>a</sup>—Gertrudis y Norceste.  
Escena 7.<sup>a</sup>—Gertrudis.  
Escena 8.<sup>a</sup>—Gertrudis y Ofelia.

#### ACTO 3.º (14)—SEIS ESCENAS

Escena 1.<sup>a</sup>—Claudio y Polonio.  
Escena 2.<sup>a</sup>—Claudio, Gertrudis, Hamlet y Norceste.  
Escena 3.<sup>a</sup>—Claudio y Gertrudis.  
Escena 4.<sup>a</sup>—Claudio, Polonio y Gertrudis.  
Escena 5.<sup>a</sup>—Gertrudis.  
Escena 6.<sup>a</sup>—Gertrudis y Ofelia.

#### ACTO 3.º—CINCO ESCENAS

Escena 1.<sup>a</sup>—Hamlet y Ofelia.  
Escena 2.<sup>a</sup>—Gertrudis y los dichos.  
Escena 3.<sup>a</sup>—Claudio y los dichos.  
Escena 4.<sup>a</sup>—Gertrudis, Claudio y Ofelia.  
Escena 5.<sup>a</sup>—Claudio.

Con facilidad se descubre que la escena 8.<sup>a</sup> del acto 2.º (Cruz) es la escena 6.<sup>a</sup> del acto 3.º (Ducis); la escena 7.<sup>a</sup> del acto 2.º (Cruz) es la escena 5.<sup>a</sup> del acto 3.º (Ducis); la escena 1.<sup>a</sup> del acto 3.º (Cruz) es la escena 2.<sup>a</sup> del acto 4.º (Ducis), y así otras varias que llegan a alterar el significado y el patetismo de la tragedia en las adaptaciones española y francesa. Continuamos...

#### DUCIS

##### ACTO 4.º (15)—SIETE ESCENAS

Escena 1.<sup>a</sup>—Hamlet solo.  
Escena 2.<sup>a</sup>—Hamlet y Ofelia.

#### CRUZ

##### ACTO 4.º—CINCO ESCENAS

Escena 1.<sup>a</sup>—Hamlet y Norceste.  
Escena 2.<sup>a</sup>—Hamlet y Ofelia.

(14) En Shakespeare: Acto 3.º; cuatro escenas.

Escena 1.<sup>a</sup> Estancia del castillo. —Rey, Reina, Polonio, Ofelia, Rosencrantz, Guildenstern, y Hamlet.

Escena 2.<sup>a</sup> Hall en el castillo. —Hamlet, Cómicos, Polonio, Rosencrantz, Guildenstern, Horacio, El Rey, La Reina, Ofelia, Señores del séquito; Actores: Rey, Reina; Luciano.

Escena 3.<sup>a</sup> Estancia en el castillo. —Rey, Rosencrantz, Guildenstern, Polonio y Hamlet.

Escena 4.<sup>a</sup> Un salón distinto en el castillo [Gabinete de la reina, según traduce Astrana Marín?]. —Reina, Polonio y Hamlet.

(15) En Shakespeare: Acto 4.º; siete escenas.

Escena 1.<sup>a</sup> Estancia en el castillo. —Rey, Reina, Rosencrantz y Guildenstern.

Escena 2.<sup>a</sup> Otra sala del castillo. —Hamlet, Rosencrantz y Guildenstern.

Escena 3.<sup>a</sup> Otra estancia del castillo. —Rey, Rosencrantz, Hamlet y Guildenstern.

Escena 4.<sup>a</sup> Una llanura en Dinamarca. —Fortimbrás, Capitán con soldados y Hamlet.

Escena 5.<sup>a</sup> Elsinor, Salón. —Reina, Horacio, Un caballero, Ofelia, Rey, Gentilhombre, Laertes y Plebeyos.

Escena 6.<sup>a</sup> Otra sala en el castillo. —Horacio, Criado y Marineros.

Escena 7.<sup>a</sup> Otra sala en el castillo. —Rey, Laertes, Mensajero y Reina.

Escena 3.<sup>a</sup>—Hamlet, Ofelia y Gertrudis.

Escena 4.<sup>a</sup>—Claudio, Gertrudis, Hamlet y Ofelia.

Escena 5.<sup>a</sup>—Claudio, Gertrudis, y Ofelia.

Escena 6.<sup>a</sup>—Claudio.

Escena 7.<sup>a</sup>—Claudio y Polonio.

#### ACTO 5.º (16)—NUEVE ESCENAS

Escena 1.<sup>a</sup>—Hamlet y Norceste, con la urna.

Escena 2.<sup>a</sup>—Ofelia y Hamlet.

Escena 3.<sup>a</sup>—Hamlet.

Escena 4.<sup>a</sup>—Gertrudis y Hamlet.

Escena 5.<sup>a</sup>—Gertrudis, Hamlet y Elvira.

Escena 6.<sup>a</sup>—Gertrudis y Hamlet.

Escena 7.<sup>a</sup>—Gertrudis, Hamlet, Claudio, Polonio, Norceste, Voltiman, Nobles, Soldados y Pueblo.

Escena 8.<sup>a</sup>—Gertrudis, Hamlet y Grandes del Reino.

Escena 9.<sup>a</sup>—Hamlet y Norceste.

Escena 3.<sup>a</sup>—Hamlet.

Escena 4.<sup>a</sup>—Gertrudis y Hamlet.

Escena 5.<sup>a</sup>—Norceste y los dichos.

#### ACTO 5.º—SIETE ESCENAS

Escena 1.<sup>a</sup>—Claudio.

Escena 2.<sup>a</sup>—Ofelia y Claudio.

Escena 3.<sup>a</sup>—Claudio, Ofelia, Polonio y dos conjurados.

Escena 4.<sup>a</sup>—Claudio y Polonio.

Escena 5.<sup>a</sup>—Claudio.

Escena 6.<sup>a</sup>—Claudio y Hamlet.

Escena 7.<sup>a</sup>—Ofelia y los dichos.

Cotejando muy por encima las anteriores enumeraciones se comprende *toda la libertad* con que D. Ramón de la Cruz tradujo a Ducis; casi tanta como la que se tomó Ducis para traducir a Shakespeare. Pero aún hay más notables pruebas de nuestras precedentes afirmaciones. Vamos a poner unos ejemplos de cómo Cruz traducía a Ducis:

#### DUCIS

##### OPHÉLIE

Ah! permetez, madame,  
qu'osant à vos genoux vous decou-  
[vrir mon ame...

#### CRUZ

##### OFELIA

Señora, permitid salgan al paso  
de vuestras desventuras hoy las  
[mías,  
y que a pesar de todo mi recato  
os descubra mi alma y mi secreto.

(16) En Shakespeare: Acto 5.º; dos escenas.

Escena 1.<sup>a</sup> Camposanto.—Clowns, Hamlet, Horacio, Sacerdotes precediendo al cadáver de Ofelia, Rey, Reina, Laertes y Séquitos.

Escena 2.<sup>a</sup> Hall en el castillo.—Hamlet, Horacio, Osric, Rey, Reina, Laertes, Nobles, Pajes, Fortimbrás y Embajadores.

GERTRUDE

Expliquez-vous.

OPHÉLIE

Hélas! vous cherchez quel cha-  
[grin  
de votre fils bientôt va trancher le  
[destin (17).

GERTRUDIS

Explicáte.

OFELIA

Ya sé que vais buscando  
la causa del pesar que a vuestro  
[hijo  
tiene tan aturrido y tan postrado (18).

Nuevo ejemplo:

DUCIS

OPHÉLIE

Hamlet, je viens à vous.  
Cher prince, de nos feux j'ai trahi  
[le mystère;  
vous n'outrangerez point les volon-  
[tés d'un père.  
Le reine, qui vous aime, a tout  
[appris par moi (19).

CRUZ

OFELIA

Sí, señor; ya cesaron los temores  
de aquella fatal orden tan severa  
de vuestro padre; ya queda instruida  
de este misterio, por mi voz, la  
[reina (20).

Otro:

DUCIS

GERTRUDE

Ah, mon fils!, quel est ce front  
[sévère,  
ce regard menaçant, cet air ferou-  
[che, austère?

CRUZ

GERTRUDIS

¿Qué es esto?  
¿Contra quién tus furores se de-  
[claran,  
hijo mío? Esa acción, ¿qué significa?,  
¿y ese rostro tan lleno de arrogan-  
[cia?  
¿A quién vas a matar?

HAMLET

Ma mère!... (21).

HAMLET

!Madre!... (22).

(17) Escena 6.<sup>a</sup> del acto 3.<sup>o</sup>; y

(18) Escena 8.<sup>a</sup> del acto 2.<sup>o</sup> Ya indicamos que eran las correspondientes en las versiones es-  
pañola y francesa

(19) Acto 4.<sup>o</sup>, escena 2.<sup>a</sup>

(20) Acto 3.<sup>o</sup>, escena 1.<sup>a</sup>

(21) Acto 5.<sup>o</sup>, escena 4.<sup>a</sup>

(22) Acto 4.<sup>o</sup>, escena 4.<sup>a</sup>

Mil ejemplos más pudiéramos traer a cuento. Pero ¿para qué más? Después de considerados los traídos, ¿se atreverá nadie a seguir afirmando que la versión de Cruz es una traducción de la de Ducis? Una traducción muy libre... muy libre... muy libre... ¡bueno!

Pero aún en otro sentido se puede reforzar la opinión que sostenemos. D. Ramón de la Cruz cambia, numerosas veces, el sentido y los parlamentos de la versión de Ducis.

En ésta, en la escena 5.<sup>a</sup> del acto 2.<sup>o</sup>, Hamlet propone a Norceste la prueba de la urna:

«HAMLET

La cendre de mon père auprès de nous repose;  
Dans une urne vulgaire on l'a, sans monument,  
Laissé, lors de mes pleurs gémir impunement,  
Mais j'ai reçu son ordre. Osons tirer sa cendre  
De la tombe où le crime, hélas! l'a fait descendre...»

En la de Cruz, escena 5.<sup>a</sup> del acto 2.<sup>o</sup>, es Norceste el que propone a Hamlet la dicha prueba:

«NORCESTE

Sí podrá; en vuestras manos  
yo me obligo a ponerla [la urna] cuanto antes.  
La reina vendrá a veros:  
sólo con presentarle  
la urna de improviso,  
juzgaréis su conciencia en su semblante:  
estaréis observando  
sus ojos y ademanes,  
que un reo no es difícil  
que a vista del tormento se delate.» (23).

En la escena 7.<sup>a</sup> del acto 4.<sup>o</sup> —Ducis— Claudio y Polonio deciden encarcelar a Hamlet y matarle si fuera necesario. La escena 5.<sup>a</sup> del acto 3.<sup>o</sup> —Cruz— es un monólogo de Claudio en el que manifiesta su intención de asesinar a Hamlet y a su madre (24).

---

(23) Procuramos escoger del manuscrito 1-118-1 aquellas mismas variantes, respecto a Ducis, que el Sr. Par nos indicaba respecto al manuscrito de Santander, por si ellas pueden servir para determinar el nombre del redactor de la versión que se conserva en la Biblioteca Menéndez Pelayo.

(24) En el manuscrito de Santander, Claudio únicamente piensa matar a Hamlet. (C. de Par.)

En la escena 1.<sup>a</sup> del acto 5.<sup>o</sup> —Ducis— Norceste delata a Hamlet los planes siniestros de Claudio. En la escena 1.<sup>a</sup> del acto 4.<sup>o</sup> —su equivalente en Cruz— Norcestes nada indica de ellos. El parlamento de éste cambia por completo.

# DUCIS

## NORCESTE

.....  
 Sur cette urne un moment laisser  
   [couler vos pleurs.  
 Mais contre Claudius armez-vous  
   [de courage:  
 Opposons nos efforts aux efforts de  
   [sa rage.  
 Un parti qui sa cache, et qui lui sert  
   [d'appui,  
 Va, dit-on, au conseil se déclarer  
   [pour lui.  
 Son audace peut tout; et cet instant  
   [peut-être  
 Vous n'êtes qu'un sujet, et Claudius  
   [est maître.  
 Ophelie et la reine ignorent des pro-  
   [jects  
 Dont il sait avec art dérober les  
   [secrets.  
 .....

# CRUZ (1-118-1)

## NORCESTE

.....  
 Mitigad a su vista vuestras ansias  
*desahogando el fervor que les agita*  
*con el copioso llanto que derraman*  
*vuestros ojos. Feliz será mi celo*  
*si ve vuestras sospechas moderadas*  
*con el mérito corto de ponerla*  
*en vuestras manos para venerarla,*  
*y después para prueba... Mas ¿qué*  
   [es esto?  
*¿Fija en ella la vista desmayada*  
*os vais enajenando de vos mismo,*  
*sin oír ni atender a mis palabras?*  
   [(25).  
 .....

Las escenas 7.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup> del acto 5.<sup>o</sup> —Ducis— no tienen correspondencia alguna en el acto 5.<sup>o</sup> de Cruz. Así a lo menos afirma Par respecto del manuscrito de Santander. No obstante el manuscrito 1-118-1 —que se ajusta en su acto 5.<sup>o</sup> totalmente al manuscrito de la Biblioteca Menéndez y Pelayo— en su escena 6.<sup>a</sup> guarda alguna relación con las 7.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> del acto 5.<sup>o</sup> de la versión francesa. En ellas Hamlet mata a Claudio delante de Norceste y de los nobles.

Ducis —muertos el rey y la reina— prefiere no hacer mención del destino de Ofelia y nos *pinta* a un Hamlet desesperado dispuesto a reinar  *muriendo*. El manuscrito de Santander termina en la escena 6.<sup>a</sup> del acto 5.<sup>o</sup> cuando Hamlet hunde su puñal en Claudio ante el terror de los conjurados. D. Ramón de la Cruz, por optimismo propio de sainetero de

(25) Ponemos en cursiva los versos con que Cruz cambia la escena y su sentido. De éste nada conserva. De aquélla, la traducción *libre* de los cuatro primeros versos de Ducis.

rumbo o porque así lo creyera conveniente pensando en el público español... escribió una escena más dedicada a *arreglar un poco* el tenebroso fin ideado por Shakespeare. Cruz hace que Ofelia descubra la muerte de su padre; que recrimine a Hamlet; pero que... como al cabo Claudio era el villano auténtico... perdone al príncipe y piense, como él, que en el amor se puede hallar la felicidad absoluta.

Creemos, después de todo lo apuntado, que es conveniente prescindir del *tópico* de llamar traducción a la adaptación llevada a término por don Ramón de la Cruz. Adaptación *de una adaptación*, ya que la obra de Ducis tampoco merece aquel noble dictado.

Al principio de estas notas hicimos la indicación de que del manuscrito 1-118-1 se conservaban en la Biblioteca Municipal de Madrid dos copias, correspondientes a los apuntes primero y segundo, y que en ellas *una mano posterior* había modificado muchas palabras y acertado no pocos parlamentos. Nos proponemos, brevemente, indicar las variantes y hasta qué punto son más o menos acertadas:

*Verso 90 (26):*

«...hasta Ophelia, tan débil como bello...»

Se ha tachado: *débil como bello*, y el verso ha quedado así:

«...hasta Ophelia, tan lindo como extremo...»

En Ducis no hay verso correspondiente.

*Verso 158 (27):*

«...destinado a los sustos, y al lamento...»

Se ha tachado: *sustos*, y el verso ha quedado así:

«...destinado a los lutos, y al lamento...»

Los versos de Ducis a los que pudiera traducir el anterior son éstos (28):

«Et qu'enfin cet Etat, trop long-temps affligé,  
Dans la nuit de son deuil cessât d'être plongé.»

---

(26) Acto 1.º, escena 1.ª. En la versión de Cruz. Primera copia. En la segunda copia no se ha corregido. Al publicar Cambroneró el *Hamlet*, en la *Revista Contemporánea*, prefirió no hacer caso de la variante.

(27) Acto 1.º, escena 1.ª Versión de Cruz. Primera copia. En la segunda no se ha corregido. Cambroneró prefirió esta vez atenerse a la variante. ¿Por qué este cambio de parecer?

(28) Acto 1.º, escena 1.ª Habla Polonio.

Verso 248 (29):

«...que triunfar, o quedarnos allí muertos.»

Se ha tachado: *quedarnos allí muertos*, y el verso ha quedado así:

«...que triunfar o morir en el empeño.»

Los versos de Ducis a los que el anterior se refiere son (30):

«Et, le moment venu d'achever notre ouvrage,  
N'oublions pas, hardis à tout sacrifier,  
Que c'est au succès seul à nous justifier.»

Los versos de Ducis, recogidos con referencia a Cruz, irán probando decisivamente nuestros argumentos anteriores.

Versos 469-471 (31):

«GERT. Y vos no os persuadais, que en tan solemne  
función, es solamente mi deseo  
irritaros;...»

Se ha tachado: *es solamente*, y el verso ha quedado así:

«...función, ser puede acaso mi deseo  
irritaros;...»

En Ducis (32) los versos dicen:

«Et vous, que je retiens pour cette illustre fête,  
Ne croyez pas, seigneur, que pour blesser vos yeux  
J'affecte d'étaler un spectacle odieux.»

Versos 129-132 (33):

«Del Cielo los decretos  
contradixen: Y el sabe  
quantas buscó ingeniosa  
mi ternura disculpas a mi madre.»

---

(29) Acto 1.º, escena 1.ª Versión de Cruz. Primera y segunda copias.

(30) Acto 1.º, escena 1.ª Habla Polonio.

(31) Acto 1.º, escena 3.ª Versión de Cruz. Primera copia. En la segunda no se corrige. Cambrónero sigue la variante.

(32) Acto 1.º, escena 3.ª Habla Gertrudis.

(33) Acto 2.º, escena 5.ª Versión de Cruz. Primera y segunda copias.

Se ha tachado: *los, contradixe*, y los versos han quedado:

*«Del Cielo ot el decreto  
y, horrorizado, él sabe  
cuántas... etc.»*

En Ducis (34) no hay versos equivalentes:

*Versos 61 y 62 (35):*

*«Dulce conformidad en los deseos;  
proporción en la edad; antiguas pruebas...»*

Se ha tachado: *proporción en la edad*, y corregido así:

*«Dulce conformidad en los deseos;  
recíproco el amor; antiguas pruebas...»*

En Ducis (36):

*«Douces conformités et d'âge et de désirs!»*

*Verso 13 (37):*

*«te embiaré yo a buscar a los Infieros...»*

Se ha tachado el verso íntegro y se le ha sustituido con éste:

*«irás a donde nunca me disputes...»*

En Ducis ya indicamos que no había escenas equivalentes a las del acto 5.º en los manuscritos de Madrid y Santander.

*Verso 184 (38):*

*«que es el Cielo quien gula este prodigio.»*

---

(34) Acto 2.º, escena 5.ª

(35) Acto 3.º, escena 1.ª Versión de Cruz. Primera y segunda copias.

(36) Acto 4.º, escena 2.ª Habla Hamlet.

(37) Acto 5.º, escena 1.ª Versión de Cruz. Primera copia. En la segunda no se tacha nada. Cambrónero sigue la variante.

(38) Acto 5.º, escena 2.ª Versión de Cruz. Primera y segunda copias.

Se ha tachado: *es, quien guía este prodigio*. El verso queda así:

*«que ya el Cielo os prepara sus castigos.»*

Algunas variantes más hay en los manuscritos, de menor importancia, relativas únicamente a palabras. Así:

*parecería* y no *pareciera* (39).  
*vergüenza* y no *venganza* (40).  
*ufano* y no *humano* (41).  
*semejantes* y no *tan infames* (42).  
*martirizando* y no *impacientando* (43).  
*me dice* y no *conozco* (43).  
*felicidad* y no *fidelidad* (43).  
*mandatos* y no *leyes que* (44).  
*que miro* y no *sombrío* (45).  
*a matar* y no *a inmolar* (46).  
*el regicidio* y no *este homicidio* (46).  
*su justicia* y no *sus enojos* (47).

Respecto de estas variantes debemos señalar que, en el impreso de la *Revista Contemporánea*, indistintamente son o no atendidas. El criterio que siguiera D. Carlos Cambronero se escapa a nuestra deducción. Porque si para no atenderlas podía basarse en ser la primera escritura, lógicamente, la más fiel al pensamiento del traductor, en no atenderlas es más difícil el pronóstico.

\* \* \*

Otro muy interesante manuscrito con una versión de *Hamlet* se guarda en la Biblioteca Municipal de Madrid. El 1-36-10 (48). Versión atribuida a D. José María de Carnerero (49), manuscrito que seguramente fué el utili-

(39) Acto 1.º, escena 2.ª

(40) Acto 1.º, escena 2.ª

(41) Acto 2.º, escena 5.ª

(42) Acto 2.º, escena 5.ª

(43) Acto 2.º, escena 8.ª

(44) Acto 3.º, escena 2.ª

(45) Acto 5.º, escena 1.ª

(46) Acto 5.º, escena 2.ª

(47) Acto 5.º, escena última.

(48) La portada dice así: «Príncipe [Teatro del]. | *Hamlet* | tragedia en cinco actos | tomada sobre las que con igual | título se han representado en | los teatros de Inglaterra y de | Francia, y arreglada a la escena | Española | por | Dn. J. M. de C. | Acto 1.º | Año de 1825.»

(49) Véanse Alfonso Par, ob. cit., págs. 35 y 36, y Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pág. 109.

zados para las representaciones, ya que en él van todas las licencias, censuras y aprobaciones que la mentecatez de la España de principios del siglo XIX exigía a obras teatrales para poder ser estrenadas (50). Nada tenemos que oponer a la atribución de esta versión al mediano poeta y buen hombre *de teatros* Carnerero, ni tampoco a la afirmación de Cotarelo de haber sido estrenada en diciembre de 1825; aun cuando creemos que el académico se fia para su opinión en las fechas de sus últimas censuras que van en el manuscrito: 19 y 21 de diciembre de 1825.

A lo que ya hemos de poner reparos es... a otra afirmación del culto Cotarelo: a la de que, en esta traducción de Carnerero, los versos están «todos en pedestre romance endecasílabo» (51). El endecasílabo, en efecto, abunda; pero no en romance únicamente, sino también en pareados consonantados. En todos los actos puede encontrarse esta forma métrica de versificación (52).

(50) En la última hoja del manuscrito, la aprobación eclesiástica: «Nos el D. D. Gabriel de Hevia y Noriega | Pbro. Cavallero de la Rl. y distinguida orden española de Carlos Tercero, Canónigo de la Sta. Iglesia Primada y Vicario de esta Villa de Madrid y su Partido, etc.

Por la presente, y por lo que a nos toca, concédese licencia para que en los teatros públicos de esta corte se pueda representar la tragedia en cinco actos titulada *Hamlet*, mediante haber sido de nuestra orden reconocida y no contener cosa que se oponga al Dogma de N. Sta. Fé Católica y buenas costumbres, *sin perjuicio de la censura que pueda merecer del Juez Político* por lo correspondiente al argumento. Madrid y Mayo siete de mil ochocientos veinte y cinco.—*Dr. Hevia*. Por su mandado, *Marcelino de Tapia*.»

*Censura judicial*.—«No hallo inconveniente en que se permita representar la tragedia que antecede, titulada *Hamlet*, cuyas [copias] están rubricadas por mí. Madrid, 9 de Mayo de 1825, *Francisco Xavier Adell*...»

*Censura judicial*.—«Con presencia de lo prevenido en 11 del corriente por el Sr. Juez protector de los teatros, he vuelto a examinar la antecedente tragedia y me ratifico en mi auténtica censura. Madrid, 19 de Dbre. de 1825.—*Francisco Xavier Adell*...»

*Censura política*.—«Madrid, 21 de Dbre. de 1825.—Concedo licencia para que se represente en los teatros de esta Corte la tragedia anterior, titulada *Hamlet*.—El Corregidor, *Cámara Cano*.»

(51) Véase *Don Ramón de la Cruz*, pág. 109.

(52) Acto 1.º, escena 2.ª:

«CLAUDIO. *Lució el día, señora, en que sin miedo  
de mi amor francamente hablaros puedo...*»

(Toda la escena.)

Acto 2.º, escena 5.ª:

«HAMLET. *Huye lejos, espectro que me aterra.  
Vuélvete al punto al centro de la tierra...*»

(Toda la escena.)

Acto 3.º, escena 3.ª:

«REINA. *El corazón se entrega a sus temores.*  
CLAUDIO. *No percibo esos frívolos terrores.*»

(Toda la escena.)

Acto 4.º, escena 1.ª:

«HAMLET. *¡En vano sorprender intento diestro  
a un criminal, en el fingir maestro!*»

(Toda la escena.)

Acto 5.º, escena 4.ª:

«HAMLET. *¿Quién meditara el crimen?... ¿A su seno  
quién la muerte llevó?... ¿Quién dió el veneno?*»

(Toda la escena.)

Al Sr. Cotarelo la versión de Carnerero le parece mucho peor que la de Cruz. No hemos logrado adivinar el porqué de sus preferencias. Nos parece haber probado como la versión del gran sainetero es una *mera adaptación* en la que se cambia el fin, las escenas, los parlamentos en boca de los personajes respecto de la pretendida traducción de Ducis. Pues bien, Carnerero *apenas si se aparta* de Ducis. Acepta el desenlace que *inventó* éste; y con excepción del primero y quinto actos, en los que modifica *levísimamente* una escena, se atiene siempre al número de ellas determinado por el escritor francés. Por si esto no fuera suficiente... ¡traduce, *ciñéndose* más, los versos de Ducis!

¿Pruebas? ¡Vayan pruebas!:

### DUCIS

*Acto 1.º—Cinco escenas.*

*Acto 2.º—Cinco escenas.*

*Acto 3.º—Seis escenas.*

*Acto 4.º—Siete escenas.*

*Acto 5.º—Nueve escenas.*

### CARNERERO

*Acto 1.º—Seis escenas.* [Porque divide en dos la tercera de Ducis].

*Acto 2.º—Cinco escenas.* [La misma alusión de personajes. Escenas equivalentes exactamente].

*Acto 3.º—Seis escenas.* [Idem id.]

*Acto 4.º—Siete escenas.* [Idem id.]

*Acto 5.º—Nueve escenas.*

Ya dijimos que Cruz *inventa* todo el quinto acto. Carnerero sigue con fidelidad absoluta el quinto de Ducis; y en ninguno altera el orden de las escenas.

Y traduce mejor.

Con mayor apuro de sentirse leal a la forma francesa. Ducis emplea los pareados consonantados. Carnerero también, *casi siempre*. Varios ejemplos nos ayudarán a encontrar convicciones:

### DUCIS

#### CLAUDIUS

Voici le jour, madame, ou, libre  
[de contrainte,  
mon amour plus hardi peut s'expri-  
[mer sans crainte.  
Je sais que jusqu'ici, sens l'appui  
[d'un époux,  
Tout l'Etat avec gloire a reposé sur  
[vous.

### CARNERERO

#### CLAUDIO

Lució el día, señora, en que sin  
[miedo  
de mi amor francamente amaros  
[puedo.  
Sé muy bien que hasta aquí sin un  
[esposo  
sostenga vuestro esfuerzo generoso

Tant qu'a duré la paix, vous soins,  
[votre tendresse  
Pouvaient d'un fils mourant nous  
[cacher la faiblesse... (53).

supisteis con solícito cuidado  
gobernar y dar glorias al Estado  
mientras duró la paz, vuestro fe  
[cundo  
genio, ocultó en un hijo moribundo  
... la languidez... (53).

¿Es que no está mejor traducido este parlamento por Carnerero que cualquiera de los que pretendió traducir D. Ramón de la Cruz? Quizá el castellano presente mayor y mejor soltura en el sainetero, pero la probidad traductora adolece más en éste:

# DUCIS

## HAMLET

La cendre de mon père auprès de  
[nous repose;  
Dans une urne vulgaire on l'a, sans  
[monument,  
Laissé, loin de mes pleurs gémir im-  
[punement.  
Mais j'ai reçu son ordre. Osons tirer  
[sa cendre  
De la tombe où le crime, hélas! l'a  
[fait descendre.

## NORCESTE

Se vais vous obéir (54).

# CARNERERO

## HAMLET

Corramos a esa tumba silenciosa  
que de mi padre la ceniza guarda,  
y, cuando nada ya nos acobarda,  
saquémoslas con la urna, en donde  
[escrito,  
aunque oculto se juzga, está el de-  
[lito...»

## NORCESTE

A obedeceros voy (54).

Hemos copiado este parlamento, uno de los que peor traduce Carnerero, para demostrar cómo éste sigue a Ducis atribuyendo a iniciativa del pálido príncipe la prueba de la urna. Cruz, según demostramos, la atribuye a Norcestes, quitando así a Hamlet uno de los procesos psicológicos más sutiles y emocionantes: la lucha de su odio y de su veneración.

Carnerero nada cambia del desenlace ideado por Ducis para su versión. Nada se sabe de Ofelia desde que en la escena segunda — acto 5.º —

(53) Acto 1.º, escena 2.ª.

(54) Acto 2.º, escena 5.ª.

sale a poner en conocimiento de su padre los propósitos dramáticos de Hamlet. Mueren el rey Claudio y la reina Gertrudis. Y Hamlet *permanece* sombrío, para reinar muriendo...

DUCIS

HAMLET

Que tes remords sur toy fassent  
[du haut des cieux  
Descendre et les regards et le par-  
[don des dieux.  
Privé de tous les miens dans se pa-  
[lais funeste,  
Mes malheurs son comblés, mais ma  
[vertu me reste;  
Mais je suis homme et roi: réservé  
[pour souffrir,  
Je saurai vivre ancor; je fais plus  
que mourir. (55).

CARNERERO

HAMLET

..... Del tormento  
eterno, librete el remordimiento;  
y ya que a un hijo tanta angustia  
[reste  
tu alma reciba la piedad celeste!  
Perdí a mis padres... A mi suerte  
[cedo...  
.....  
Soy hombre y rey; matarse es co-  
[bardía... (55).  
.....

Sin embargo, creyendo que Carnerero es más respetuoso que Cruz, *en todos los extremos*, con la versión de Ducis, nos libramos muy bien de llamar traducción al *conato* de adaptación *respetuosa* de aquél. Uno y otro, Cruz y Carnerero, pretendieron, quizá con alabable intención, que un público tan amanerado, hipócrita y egoísta como el madrileño de fines del XVIII y principios del XIX, gustase de uno de los dramas en que todos los espíritus se presentan *desnudos de sinceridad* y sublimes en el mal y en el bien.

\* \* \*

*Aclaraciones.*—Poco después de publicadas mis anteriores notas sobre «Los manuscritos de versiones de Shakespeare en la Biblioteca Municipal de Madrid» —octubre de 1931—, y desde luego bastante antes que se publicara el trabajo del Sr. Cotarelo acerca de los traductores de *Julietta y Romeo* en esta misma revista —julio de 1932—, D. Alfonso Par, con benevolencia y generosidad inauditas e inéditas en la república de las letras españolas, me escribió una carta con notas interesantísimas, que aprovecho

(55) Acto 5.º, última escena.

en este segundo artículo abusando de su ofrecimiento, y con algunas aclaraciones a extremos de aquellas mis notas primeras acerca de las versiones de *Romeo y Julieta*. De éstas, me interesa hacer patentes una rectificación y una explicación.

*La rectificación.*—El Sr. Par me indica que yo atribuyo a Cotarelo el haber señalado como fecha del estreno de *Romeo y Julieta* en Madrid el día 9 de diciembre de 1804, siendo la verdad (56) que Cotarelo señala la del 9 de diciembre de 1803. En efecto, confusión mía. Que me perdone también el Sr. Cotarelo.

*La explicación.*—En nuestras notas al *Romeo y Julieta* dijimos, hablando de una de sus traducciones: «Alfonso Par la atribuye a D. Manuel García Suelto con las mismas posibilidades de seguridad.» Queríamos decir: sin prueba excepcional. D. Alfonso Par nos comunica la prueba excepcional: En *La Crónica científica y literaria* número 2 de octubre de 1818 se lee: «Teatro del Príncipe. Funciones para el mes de octubre. Andrés Prieto: *Julieta y Romeo*, tragedia traducida por García Suelto.»

FEDERICO CARLOS SÁINZ DE ROBLES

*Biblioteca Municipal de Madrid.*

---

(56) Véase Cotarelo, *Isidoro Múiquez*, 1902, pág. 653.

## LA MANCHA Y CERVANTES

Todavía perduran las leyendas manchegas. Cinco o seis años ha se publicó un libro en que su autor, al hablar de la Mancha, de tierras de Segovia, de Valladolid y de otras rutas castellanas, lo mostraba como el breviarío de Castilla y de toda España. En él encarnó D. Angel Dotor y Municio, su autor, dos símbolos universales: el del caballero andante, espiritualidad hispana; el del caballero siempre en liza, pujanza ibérica. Si D. Manuel Machado, con un bellissimo romance, entró con el Cid a tambor batiente por los dominios de la ternura exquisita, de igual modo que Rubén Darío entonó la más lírica plegaria ante nuestro señor Don Quijote, el libro de que nos ocupamos, *Don Quijote y el Cid*, evoca en nosotros lo legendario que vivió y lo que no existió, tan inmarcesible lo uno como lo otro.

Sin embargo, ante este libro patriota, amante del terruño, bien escrito y fomentador del turismo, la diosa Astrea,

«con su temida espada y su balanza»,

nos aparta de nuestras evocaciones. Alega que, sin ser una obra de erudición, como lo son los dos volúmenes de D. Ramón Menéndez Pidal el *Cantar del Mio Cid* y *La España del Cid*, o el de las *Efemérides cervantinas*, de D. Emilio Cotarelo y Mori, ni una obra documental, como los *Documentos cervantinos* y los *Nuevos documentos cervantinos*, de don Cristóbal Pérez Pastor y D. Francisco Rodríguez Marín, respectivamente, podría haber sido lo que es, de amena literatura, sin atentar contra la verdad histórica.

Bien está, como decía Edmundo de Amicis, el ser *un soñador de ojos abiertos* para describir panoramas rientes, seguir paso a paso *La ruta de Don Quijote* (1), de Azorín, y hechizarse con las tradiciones manchegas con que se hechizó Eugenio Noel. Mejor está enfrentarse como un lírico

---

(1) De estos artículos, aparecidos el año 1905 en *El Imparcial*, se han publicado, que separamos, cuatro ediciones por Renacimiento, de Madrid. La última ha sido en 1916.

gigante ante la ruta caballeresca del paladín manchego, si no incurriera en el desliz de anatematizar contra los detractores de aquellas leyendas. No está de más recordar que Nicolás Díaz de Benjumea, descarriado en sus exégesis filosóficas, fué de los primeros en negar todas las tradiciones de la Mancha, desdiciéndose, de otros particulares, en 1880, con *La vida de Cervantes*, del *Quijote* de Montaner, de lo que dijo en 1878 al tratar de *La verdad sobre el Quijote* (2).

D. Angel Dotor no incurre en el nefando pecado de Díaz de Benjumea. No supone que Cervantes ignorara, *prácticamente y sin minuciosidad*, los lugares del poema quijotesco, error que rebatieron con más o menos exageración Fermín Caballero, con la *Pericia geográfica de Cervantes*, Aureliano Fernández Guerra, con la *Noticia de un precioso códice...*, Francisco Coello y Quesada, con la *Noticia sobre las vías, poblaciones y ruínas antiguas* (3), Antonio Blázquez con dos ediciones de *La Mancha en tiempos de Cervantes* (4), y, entre otros publicistas, uno muy anterior, el de la *Carta escrita por Don Quixote de la Mancha a un pariente suyo* (5), Madrid, imprenta de Blas Román, 1790, 55 págs., en 8.º, en que le comunica:

Don Quijote vivía el año de 1784, encantado por Merlín, en la cueva de Montesinos. A poco se le incorporó Don Fulgencio, un nuevo encantado. Este llevaba consigo la edición de D. Vicente de los Ríos de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, editada por la Academia Española en 1782 (6). Al mostrarle a nuestro héroe el mapa de los parajes por donde anduvo de aventura en aventura le opuso cinco reparos fundamentales.

Y si tal mapa quedó hecho un guiñapo, ¿cabe exceptuar de varios deslices *Un paseo a la patria de Don Quijote*, artículos insertos por enero, febrero y abril de 1848 en el *Semanario Pintoresco*, por Juan Jiménez Serrano (7); *Un viaje a la cueva de Montesinos y lagunas de Ruidera*, traba-

---

(2) Es recomendable la lectura que, rebatiendo a Díaz de Benjumea, publicó el crítico don Manuel de la Revilla en *La Ilustración Española y Americana* el año 1879 (15 y 22 de mayo, 22 de junio y 8 y 15 de julio), págs. 322 a 326, 335 a 338, 407 a 410 del tomo I; págs. 14 y 81 a 84 del tomo II.

(3) Este discurso figura en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura que se cita en el «Catálogo»... de D. Gabriel M. del Río.

La obra del Sr. Coello y Quesada, titulada *Noticia sobre las vías, poblaciones y ruínas antiguas...*, figura en la sala de *Varios*, de la misma Biblioteca, caja 165, núm. 35.

(4) Esta obra también está en *Varios*, caja 152, núm. 7.

(5) En la sección de *Raros* figura esta *Carta* con el núm. 14.668.

(6) Puede consultarse en la sala de *Cervantes*, números 529 al 532, así como en la de *Usoz*, números 7.330-3.

(7) El *Semanario Pintoresco* puede consultarse también en la sala de *Usoz*, números 1.179 al 1.196.

Azorín, en *Los valores literarios* (Madrid, Renacimiento, 1913), en el capítulo «La patria de Don Quijote» (págs. 123 a 135), refiérese a los artículos de J. Jiménez Serrano y sienta esta conclusión: «en vez de revolver crónicas, papelotes y libracos, emprendió sencillamente un viaje por la Mancha». Y Azorín creía que los eruditos debieran hacerlo así, suprimiendo las «calabazadas para encontrar en los libros lo que se puede hallar en la realidad».

jo publicado en el tomo II de la *Crónica de los cervantistas; Un projet de voyage en Espagne pour constater un fait important de l'histoire du chevalier Don Quichotte*, del que se dió cuenta el año 1744 en las *Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles Lettres, Beaux Arts... établie à Troyes en Champagne* (8).

Tampoco se hace reo el autor de *Don Quijote y el Cid* respecto a «la elaboración del más alto monumento a nuestras letras», por dolerse del desconocimiento de lo que la Mancha representa en aquella creación, si no juzgara, como muchos de los escritores poco ha citados, que responde «al modo simbólico y pintoresco como su topografía aparece reflejada» (9). Es una manifestación sin base histórica y analítica, en pugna con los estudios críticos acerca de la elaboración, llevados a efecto por D. Juan Valera, D. Marcelino Menéndez Pelayo y D. Ramón Menéndez Pidal (*Sobre el Quijote y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle, Discurso acerca de Cervantes y el Quijote y Un aspecto en la elaboración del Quijote*). D. Ramiro de Maeztu, D. Miguel de Unamuno, D. Francisco Navarro Ledesma y D. Américo Castro, cuyas obras son muy conocidas, desdeñarán la erudición cervantina o la presentarán sociológicamente, filosóficamente, literariamente y de modo erasmista, pero sin cábalas ni reconditeces.

Y ninguno de ellos se presenta como el bardo de la prosa reivindicadora de la verdadera cuna del *Quijote* y de su autor, del monumento a Cervantes en el Toboso, de tipos y psicologías manchegas en aquellas calendas, de la cárcel de Argamasilla, de que el *Quijote* se escribió en la Mancha, del árbol genealógico del Cervantes manchego, de la partida de bautismo de Alcázar, del Azoguejo de Segovia y, para terminar, de quién fué Don Quijote. Tal poeta sin ritmo histórico, como antes dijimos, es don Angel Dotor, que aplaude el fervor del hidalgo tobosino empeñado en la erección de un gran monumento al Quijote, del que fué propagandista el conde de López Muñoz y cincel afortunado el escultor D. Manuel Garcigonzález, en el mismo lugar donde Cervantes situó a su célebre heroína.

En alas de sus entusiasmos, el Sr. Dotor incitaba a que siguieran sus huellas y las del pintor ciudarraleño Carlos Vázquez, desde Quintanar de la Orden hasta Argamasilla (de donde es natural) y Ruidera; desde el Bonillo y la cuéva de Montesinos hasta Puerto Lápiche; desde San Clemente hasta Criptana y Herencia; desde Consuegra y Alcázar hasta Bolaños..., y lo mismo en Toledo, Cuenca y Ciudad Real. Entusiasmo que transmitió al dibujante francés Herman Paúl, que hizo una exposición ha poco de sus obras impresionistas en la Casa de Velázquez de Madrid; al escritor chile-

---

(8) También se encuentran en la Biblioteca Nacional estas *Memorias*, en el piso 4.º, núm. 37. El volumen XVIII es el correspondiente al año 1744.

(9) *Don Quijote y el Cid*, pág. 17.

no Augusto D'Halmar y a la Sociedad de Industrias del Turismo, pues una compañía cinematográfica proyectaba filmar, y sus películas las hemos visto en Madrid, «la obra cumbre de la raza» (10).

Todos estos entusiasmos más bien parecen propios de Alcalá de Henares y de Madrid, pues en donde estuvo la imprenta de Juan de la Cuesta, de Ibarra y Sancha, bien merece la primacía. Como una y otra población quedan enaltecidas sólo con nombrar a Cervantes, juzgan dignos de loa los propósitos del autor de *Don Quijote y el Cid*. Ya es otra cosa que éste afirme rotundamente que su paisano D. Ramón Antequera estaba en lo firme con su *Juicio analítico del Quijote*, meras suposiciones que los manchegos consideran confirmadas con que un alcalde reciente de El Toboso tenga en su poder el árbol genealógico del Cervantes de Alcázar y documentos que prueban la existencia real de Dulcinea, Quijano el Bueno, Sancho, Sansón Carrasco, el del Verde Gabán y demás personajes cervantinos (11).

«Los académicos y los eruditos —dice D. Angel Dotor—, con Rodríguez Marín a la cabeza, fueron quienes más lo combatieron» (12) —al señor Antequera—. El comentador cervantino se ha limitado a escribir sobre el andalucismo y el léxico de Cervantes, de lo que se sincera en su última edición crítica del *Quijote*; pero quien le sentenció con fallo inapelable, en 1899, fué D. Leopoldo Ríos, en la *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*. Las ideas filosóficas de Antequera hubo de calificarlas de poco originales, y respecto a la existencia real de los hijos de la fantasía cervantina, que prestó sobrada credulidad al gran número de tradiciones manchegas. Entre otras conjeturas fuera de la realidad, Ríos señalaba como muy poco acertada la de que la primera parte del *Quijote* la escribió Cervantes por los sucesos de su prisión en Argamasilla, y la segunda, «por precisarle a ello Avellaneda» (13).

La tradición de la casa de Medrano, la cárcel argamasillesca, la proclamó Hartzenbusch, imprimiendo en ella las dos ediciones del *Quijote* por él anotadas. De ello se hizo eco en París, el año 1865, M. E. Charton, en su revista *Magasin pittoresque...* (14). Pudieron existir incompatibilidades entre Cervantes y el tío de su mujer, natural de Esquivias; acaso, al querer cobrar las alcabalas, le dieran un remojón, le prendieran y se valiera de una hábil estratagema para libertarse; pero es inadmisibles que

---

(10) *Don Quijote y el Cid*, pág. 21.

(11) *Idem id.*, pág. 27.

(12) *Idem id.*, pág. 33.

(13) Pág. 170 del tomo II de la citada obra.

(14) Desde el año 1833 al 1905, o sean 67 vols., pueden examinarse en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura: piso 4.º, núm. 265. El *Quijote* publicado por Hartzenbusch en Argamasilla figura en la sala de *Raros* con los números 12.058-61.

en tan poco tiempo escribiera el *Quijote*. Además, en sus *Efemérides* ha probado por dónde anduvo Cervantes en los años supositicios.

Escribir la primera parte, no; pero planearla pudo hacerlo en Sevilla y corregir las pruebas de las galeradas en la ciudad del Pisuerga, prestando asentimiento a *La Cárcel en que se engendró el Quijote* (15), de don Francisco Rodríguez Marín, y a *La Casa de Cervantes en Valladolid* (16), de D. Felipe Picatoste.

Los alegatos manchegos se derrumban como un castillo de naipes, a pesar de la residencia de Cervantes en la Mancha, de su enlace matrimonial con una manchega, de retratar, digámoslo así, personas, costumbres y paisajes, y de *no quererse acordar del nombre de uno de aquellos lugares*. En cuanto a la verdadera patria del autor del *Quijote*, pese al árbol genealógico manchego, es incontrovertible que la cuna cervantina fué Alcalá de Henares.

El primero que difundió la noticia fué el P. Maestro Fray Diego de Haedo, en 1612, al folio 185 de su *Topografía e historia general de Argel...*, en donde narra muchos de los episodios del cautiverio de Cervantes y declara que era «un hidalgo principal de Alcalá de Henares» (17). Con ser la verdad, era no decir nada. Casi siglo y medio después, el año 1753, publicó D. Agustín de Montiano y Luyando, por vez primera, la partida de bautismo del insigne complutense en la página 10 del *Discurso segundo sobre las Tragedias Españolas* (18). Poco después la encontró el Sr. Pingarrón en la misma parroquia de Santa María de Alcalá, como puede comprobarse en el manuscrito *Noticia sobre la verdadera patria de Cervantes*, del P. Sarmiento, escrita en 1761 (19) y existente en la biblioteca del duque de Medinasidonia.

Pero antes de aparecer la partida de bautismo varios ingenios dieron a Cervantes una cuna distinta. Andrés de Claramonte y Corroy, en la página 482 de su *Letanía moral* (20), insertó esta décima, escrita el año 1610: «A Cervantes, el dignísimo poeta español, autor de *Don Quijote*.» Lo suponía en ella, como se verá, nacido en Toledo:

«O clarísimos varones  
gerarquías de su coro,

---

(15) Fué un discurso leído en la primavera de 1916 en el Ateneo de Sevilla y reproducido en el tomo VII, apéndice III, págs. 32 a 54 de la tercera edición crítica del *Quijote* del Sr. Rodríguez Marín. (Madrid, 19 de diciembre de 1928.)

(16) Biblioteca Nacional, sala de *Varios*, caja 385, núm. 13.

(17) La mencionada obra está en la sección de *Raros*, núm. 21.310, de nuestra Biblioteca Nacional.

(18) El discurso primero y segundo pueden examinarse en la sección de *Teatro*, números 8.408-9, de la misma Biblioteca.

(19) Las *Obras póstumas* del P. Fr. Martín Sarmiento figuran en la sala de *Usoz*, núm. 7.591, de la misma Biblioteca.

(20) Véase en la sección de *Raros*, núm. 7.891.

de sus pies dominaciones,  
a la Patrona que adoro  
sagradle estas oblacones.

Pero, Leocadia, ya al son  
del Tajo en arenas de oro,  
un *Cervantes* y un *Chacón*  
vierten del pico sonoro  
dulzura y admiración.»

Tomás Tamayo de Vargas, en *Junta de libros, la mayor que jamás ha visto España, año de 1624*, artículo «Miguel de Cervantes», obra manuscrita desaparecida, hízole natural de la villa de Esquivias, acaso por las alusiones de *La Galatea*, o por haberse avecindado en dicha villa al contraer matrimonio.

Lope de Vega dió a entender, después de elogiarle, en las silvas quinta y octava del *Laurel de Apolo* (21), que Cervantes era natural de Madrid. Don Gregorio Mayáns y Siscar, en la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (22), 1737, falto de noticias y documentos importantes, mas deseoso de complacer al barón de Carteret, magnate inglés que iba a patrocinarla, conjeturó por un pasaje del *Viaje al Parnaso*, «Hoy de mi patria y de mí mismo salgo», que Cervantes fué madrileño. El año del nacimiento, 1549, lo dedujo equivocadamente de frases del prólogo de las *Novelas Ejemplares*.

El año 1837, bajo la titular *Cervantes*, en los números 8.º y 9.º del *Observatorio pintoresco* (23), el articulista pretendía haber visto la partida original del rescate de su biografiado, en que, trastrocada la vecindad por la naturaleza, figuraba como madrileño.

Nicolás Antonio dedujo, en la *Biblioteca hispanorum nova* (24), Roma, 1672-79, que Cervantes era natural u oriundo de Sevilla por haber asistido aquí, de niño, a las representaciones de Lope de Rueda, y por ser sevillanas muchas familias nobles de los Cervantes.

Hizo suya esta opinión Diego Ortiz de Zúñiga en los *Anales eclesiásticos y seculares de Sevilla* (25), Madrid, 1677.

El P. Pedro Murillo Velarde, en el prólogo del tomo I de su *Geografía Histórica* (26), se conduele de que no se haya descubierto la verdadera patria de Cervantes. En el tomo X, libro X, al tratar «De los varones insignes de todo el mundo», página 28, supónele de Sevilla.

(21) Véase en la sección de *Raros*, núm. 14.177

(22) Véase en la sala de *Usos*, núm. 2.948.

(23) Está en el piso primero de la misma Biblioteca, números 46.850 y 46.851.

(24) También está en el piso primero, números 28.828 y 28.829.

(25) Se encuentra en el piso segundo, núm. 70.240. En el mismo piso, con los números 16.098-102, figuran los citados *Anales*, corregidos por D. Antonio María Espinosa y Carzel.

(26) Se encuentra en el piso segundo, números 46.751-60.

Por su parte, D. José María Sbarbi, en 30 de abril de 1882 y en *El Averiguador Universal* (27), publicó el artículo «A Cervantes, en el 266 aniversario de su muerte». En síntesis vino a decir: «Sevilla es la patria nativa de aquel ingenio, y si no nació allí, desciende de algunos de los vástagos de aquella ciudad.»

En la primera edición de *Le grand Dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane...* (28), Lyon, 1674, M. Luis Moreri no mencionó a Cervantes; pero su continuador, M. Parayre, agregó un *Suplemento*, París, 1689, con un artículo biográfico sobre «Miguel de Cervantes Saavedra». De esta obra se hicieron varias ediciones en Holanda y París. En una de las holandesas se aseguraba que el autor de *Rinconete y Cortadillo* era español y de Sevilla. Varios literatos ampliaron y continuaron el Moreri. Esta nueva edición se dió a la estampa en París en 1717 y en diez tomos en folio. Para estos continuadores Cervantes era natural de Sevilla, y según otras personas, de Esquivias.

Mayáns recoge una tradición en la *Vida de Cervantes*, ya citada, que imperaba en Lucena, atribuyendo al autor genial nacido en este lugar, para rebatirla con estas palabras: «Quando se pruebe la tradición, o se exhiba la fe de bautismo, deveremos creerlo.»

En el campo cervantista, en 1765, siete años después del hallazgo, cayó como una bomba sensacional la fe de bautismo de otro Cervantes del mismo nombre nacido en Alcázar de San Juan. En Madrid la transcribió D. José Miguel de Flores en la *Aduana crítica, o Hebdomadario de los sabios de España* (29), que dirigía. Hela aquí:

«Año 1558. en 9. días del mes de Noviembre baptizó el Licenciado Alonso Díaz Pajares un hijo de Blas de Cervantes de Saavedra, y de Catalina López, que le puso nombre [de] Miguel. Fué su padrino de pila Melchor Ortega, acompañados [de] Juan de Quirós y Francisco Almendros, y sus mugeres de los dichos.»

Comentóla D. Leopoldo Ríos, diciendo en el tomo II, página 9, de su interesante *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*:

«Al pronto dió autoridad a esta partida de bautismo el segundo apellido de Saavedra que el padre de este Cervantes lleva, pero tal circunstancia no solamente es por sí sola inválida, sino que también

---

(27) Piso primero, números 68.559-62.

(28) Piso tercero, números 43.081-90.

(29) *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, de Leopoldo Ríos, tomo II, págs. 8 y 9, núm. 16.

ha sido erróneamente aplicada, como veremos más adelante. Recientemente se ha probado que la tal partida de Alcázar de San Juan es apócrifa.»

En el ínterin que esto se debatió y aclaró hubo *mientes como puños y puños como mientes*. Quien habló primero, en *La cuna de Cervantes*, desde el 4 de junio hasta el 27 de agosto de 1876, fué D. Francisco Morés y Sevilla, que transcribió las dos partidas de bautismo, de Alcalá y Alcázar de San Juan.

El 12 de octubre del mismo año un nuevo campeón, D. Juan Díaz Sánchez, apareció en *La Patria* para sostener que de la última partida era la fecha exacta la del 9 de noviembre de 1588 y no 1558. En el primero de los periódicos citados, desde el 26 de noviembre de 1876 al 1 de enero de 1877, queda, con la réplica del Sr. Morés, del todo pulverizada la tesis alcazareña.

En otra polémica, ya por el año 1858, entre el padre Domingo Hevia, defensor de la partida complutense, y D. Juan Alvarez Guerra, defensor de la manchega, se evidenció que el Cervantes nacido en 1588 mal pudo estar el 1571 en Lepanto y cautivo en Argel desde 1575 a 1580. De modo que en esta otra polémica D. Juan Díaz Sánchez presentó al autor del *Quijote* con la fecha del nacimiento inexacta, según el mismo confesó, en su *Arbol genealógico de los Cervantes manchegos*. Y así como Miguel de Cervantes y Saavedra era en verdad Miguel de Cervantes y Cortinas, el de Alcázar fué Miguel de Cervantes y López, aun cuando su padre, si no hubo amaño en la partida, fuera Cervantes Saavedra, apellido este último perteneciente asimismo al complutense.

Que fué apócrifa la partida lo prueba D. Manuel de Foronda con *Cervantes en la Exposición histórica europea*. En el libro parroquial de Alcázar se anotaron cinco días después nacimientos verificados cinco días antes (30).

Todavía quedaba por registrar lo más inaudito: que Cervantes por dos veces consignara que era cordobés, en el pleito que su amigo el excomediante Tomás Gutiérrez seguía en Córdoba en 1593. Estas declaraciones, de 4 y 10 de junio del dicho año, las apostilló D. Adolfo Rodríguez Jurado interrogándose si el Miguel de Cervantes y Saavedra tuvo otro hermano del mismo nombre. D. Francisco Rodríguez Marín, en *Cervantes y la ciudad de Córdoba*, si bien confiesa que mintió el creador de Don Quijote para que no rechazaran a su amigo en una cofradía religiosa por ser posadero y haber sido comediante, era de tener en cuenta que «con la voz *natural* no solamente se significaba antaño la tierra o el pueblo en que se había nacido, sino también, en otra acepción, la tierra o pueblo de donde

---

(30) *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, de Leopoldo Rius, tomo II, págs. 47, núm. 75.

se era oriundo» (31). Con tal motivo enumeró quiénes fueron los abuelos y bisabuelos paternos cordobeses de Cervantes. ¿Y no le pudo suceder a éste, por unas causas o por otras, que apelara a tan expeditivo subterfugio para ser hijo de más patrias que Homero?

A la Mancha, entre otras muchas, le cabía la honra de ser la patria de los molinos de viento. D. Angel Dotor dedica una plegaria elegíaca ante los pocos que subsisten de aquella época por los campos de Montiel (32). No deben desaparecer. Tampoco deben extinguirse los Cervantes manchegos y no olvidarse cuáles fueron sus mansiones de otrora, humildes o señoriales. Debemos mostrarlas con el legítimo orgullo con que el autor de *Don Quijote y el Cid* brinda el castillo de Rocafida a los turistas y curiosos como una hermosa leyenda vinculada con algunos de los personajes de la epopeya cervantina (33).

No tan solamente revisten singular encanto las leyendas manchegas, sin perder los estribos y domando al potro de las exageraciones, sino que el espíritu guerrero se pone de manifiesto tal como en el Azoguejo de Segovia (34), por donde con los ojos del alma vemos desfilar mesnadas vencedoras de los árabes, soldadesca turbulenta de cabalgadas africanas, aguerridos tercios de Flandes e Italia, mercenarios, aventureros, caudillos y huestes que regaron con su sangre el Nuevo Mundo.

Y para que los manchegos no renieguen de la erudición, sin la cual no se comprueba la realidad pretérita, sepan cuál es la genealogía de los Cervantes. Pueden ponerse al corriente de ello con la *Corínica de Calatrava* (35), de Rades; la *Crónica general de España* (36), de Florián de Ocampo, y la *Ascendencia ilustre, gloriosos hechos y posteridad noble del famoso Nuño Alfonso Alcaide de la Imperial Ciudad de Toledo...* (37), del cronista Rodrigo Méndez Silva. Rades presentaba el escudo cervantino con *dos cieruas de oro en campo verde*.

«La primera noticia que ay de los Ceruantes —decía— es en el año 1248.» Entonces Gonzalo de Cervantes ayudó a Fernando III de Castilla a la conquista de Sevilla. Sobre el linaje escribió Méndez Silva: «Viene la genealogía de los Ceruantes desde Gonçalo, con detalles de las

---

(31) El folleto de D. Adolfo Rodríguez Jurado, cuya signatura en la Biblioteca Nacional no hemos podido indagar, se titula *Apuntes para una página cervantina de la historia de Sevilla*. IV conferencia del Ateneo hispalense para conmemorar el tricentenario de la muerte de Cervantes (Sevilla, Gironés, 1916; 32 págs. en 4.º)

Tampoco podemos indicar la página del folleto del Sr. Rodríguez Marín, folleto que se encuentra en todas las buenas bibliotecas.

(32) *Don Quijote y el Cid*, págs. 51 a 53.

(33) *Idem id.*, págs. 78 a 85.

(34) *Idem id.*, págs. 151 a 158.

(35) Está en la Biblioteca Nacional, sección de *Raros*, núm. 15.424.

(36) En la misma sección de *Raros*, núm. 15.397.

(37) En la misma sección, núm. 10.338.

ramas que se transplantaron a Nueva España (México), a Extremadura, a Talavera de la Reyna y otros puntos.» Uno de los sucesores tornó a Galicia, de donde fueron originarios, y fundó en tierras de Sanabria la villa de Cervantes. Entre los descendientes de Nuño Alfonso colocó a Cervantes. Hizo una semblanza del Miguel, fantástica respecto a disponibilidades pecuniarias, pues al intentar evadirse del cautiverio y guarecerse con otros catorce compañeros en una oscura cueva «los sustentó a su costa siete meses».

El origen de los Cervantes lo entronca D. Martín Fernández de Navarrete, con su *Vida de Cervantes* (38), en Tello Muriélliz, rico hombre de Castilla, oriundo de familias gallegas, que vivió por los años de 988. Da noticia de los Cervatos y Cervantes, las dos ramas cervantinas, del abuelo D. Juan, de la bisabuela doña Juana de Avellaneda, hija de D. Juan Arias de Saavedra, y de los padres, mujer y hermanos de Miguel.

Varios Cervantes sevillanos enumeró D. Adolfo de Castro en *Varias obras inéditas de Cervantes* (39), en donde refería que en la parroquia *Omnium Sanctorum*, de Sevilla, existe la capilla de los Cervantes, con el escudo de su apellido.

Muy curiosa ilustración para el Blas de Cervantes de Saavedra, de Alcázar, y para Miguel de Cervantes, el complutense, que usó el segundo apellido, es la documentada referencia del Saavedra por parte de Pérez Pastor en el 37 de sus *Documentos cervantinos* (40).

Doce escritores Cervantes, de mediados del siglo xvi al xvii, nombró D. Cayetano Alberto de la Barrera en *Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Cervantes*. Y Vilches Marín, que policromó en 1905 el escudo nobiliario cervantino, dió a la estampa un folleto de 67 páginas (28,5 × 20) acerca de *Cervantes: Apuntes históricos de este apellido*.

Sólo falta intensificar más todas estas monografías con un *Catálogo general de los Cervantes, de los Saavedras... y de los Avellanedas*. Y puesto que en la Mancha persisten con tenaz empeño en un Don Quijote de carne y hueso (41), y acaso de cerebro monomaniaco, no holgaría otro *Catálogo de los Quijotes de vida real*, tan reales como los dos bandos existentes en Alcázar de San Juan (42). Si para Cavia y muchos más *está de cuerpo presente* la leyenda de la cárcel de Argamasilla (43), lo cual no

---

(38) Véase en la citada obra su ilustre ascendencia, págs. 232 a 239, correspondientes a *Ilustraciones y documentos de la Cronología de Cervantes*, números 24 al 30.

(39) Está en la Biblioteca Nacional, sala de *Cervantes*, núm. 1798.

(40) Los dos tomos de esta obra importantísima, algunos de cuyos documentos fueron facilitados por el Sr. Rodríguez Marín, con los números 23.176 y 23.177, figuran en la sala de *Raros* de la citada Biblioteca.

(41) Léase con todo detenimiento el estudio del señor exdirector de la Biblioteca Nacional *El modelo más probable del Quijote*, apéndice XL del tomo III de su mentada edición crítica.

(42) *Don Quijote y el Cid*, págs. 40 a 46.

(43) Edición anotada por el Sr. Cortejón, tomo I, págs. 13 a 15.

impide sea declarada monumento nacional, como pretendía D. Angel Dotor, no lo está la cuna de Alonso Quijano el Bueno, sea o no donaire retórico (44).

¿Cuál es el lugar de aquélla? ¿Esquivias? ¿Argamasilla? ¿La casa en que vivió el autor del *Quijote* con su esposa en Esquivias perteneció a un don Alonso Quijada, como indicó D. Cayetano Rosel en la *Biografía de Cervantes*, inserta en el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana* de 1879?

¿Fué Alonso Quijada, tío de la esposa de Cervantes y vecino de Esquivias, según la opinión de Jiménez Serrano? ¿El que sirvió de protagonista a Cervantes para Víctor García (45), según nos dice Rius? (46).

En *El modelo más probable del Quijote*, quien juzga D. Angel Dotor refractario a la Mancha cervantina, el Sr. Rodríguez Marín, después de un erudito comentario a impresos, manuscritos y expedientes para hábitos de la orden de Santiago, agregó que Cervantes «pudo tomar y tomó...» «el tipo o los tipos que le sugirieron la primera idea de su Don Quijote...», «aderezándolos con arte insuperable» (47).

Toda la legión de académicos argamasillescos nombrados por Cervantes en los *Versos preliminares* de su obra inmortal restan sufragios a Esquivias, donde vivió con su esposa doña Catalina de Salazar. Así como deben tenerse presente, respecto al D. Alonso, las *Curiosas noticias de la patria de Don Quijote*, publicadas a la par en el *Aniversario de la muerte de Cervantes celebrado en Cádiz el... 1872* (48) y en la *Ilustración de Madrid* (49). D. José María Gaona, el articulista, se declaraba en pro de Argamasilla.

Lástima grande, como probó D. Francisco Belda y Pérez de Nuevos (50), marqués de Cabra, que no sea *Argamasilla de Alba*, patrocinada por muchos, entonces llamada *Lugar Nuevo*, y sí *Argamasilla de Calatrava*, por la cual pocos abogan.

AURELIO BAIG BAÑOS.

---

(44) Edición del *Quijote*, anotada por D. Francisco Rodríguez Marín, tomo VII, págs. 74 a 81.

(45) Léase el artículo *¿Quién fué Don Quijote?*, publicado por este señor en *El Museo Universal*, núm. 26, correspondiente al 30-6-1867, págs. 205 a 207. Asimismo debe leerse su artículo posterior, de 26 de octubre del mismo año, correspondiente al núm. 43, págs. 339 y 340 de la misma revista.

(46) *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, tomo II, págs. 174 y 175, núm. 252.

(47) Edición de Rodríguez Marín, tomo VII, pág. 406.

(48) Piso segundo, núm. 60.824, de la Biblioteca Nacional.

(49) Sección de *Bellas Artes*, números 3.799 al 3.807.

(50) Véanse las págs. 75 a 77, VI apéndice, del tomo VII de la postrera edición quijotesca del Sr. Rodríguez Marín. Léase el precioso artículo «El 7 de octubre [de 1547] fué el natalicio de Cervantes?» del presidente de los «Admiradores de Cervantes», D. Juan Suñé Beibges. (*Crónica Cervantina*, núm. 21.)

# POESÍAS NUEVAS DE LOPE DE VEGA, EN PARTE AUTOBIOGRÁFICAS

A la inolvidable memoria de D. Cayetano  
Alberto de la Barrera, el gran biógrafo de Lope.

## INDICACION PRELIMINAR

Continuando la labor emprendida en anteriores trabajos míos, de reconstruir y completar, en lo posible, la vida y la obra de Lope de Vega, publico hoy éste, donde se reproducen y se estudian treinta poesías suyas, inéditas, al parecer; cuatro romances, que, razonablemente, pueden atribuírsele, aun cuando se imprimieron como anónimos en rarísima edición, y variantes curiosas de dieciocho de sus composiciones líricas — algunas de las más famosas del *Fénix* — que difieren notablemente de los textos impresos.

Se halla tan espléndido tesoro literario en un precioso manuscrito (1) que descubrió y estudió el ilustre maestro D. Ramón Menéndez Pidal (2), aunque sin detenerse en las poesías de Lope — según observó más tarde

---

(1) «Cartapacio | Es de Pedro de Pena | gos. Començóse | a 9 de Agosto. | Año 1593. | (*Escudo de Armas*). Encima, de otra letra: «Poesías de Pedro de Pena» (*Sic. A causa de no haberse leído más allá del segundo renglón del rótulo anterior*).

Ms. en 4.º, de 144 fols., algunos en blanco. Letra del siglo xvi. Constituye un cuaderno que aparece formando parte de un volumen facticio de 307 fols., donde figura con otros papeles de la misma época y anteriores y posteriores. Se encuadernó el año 1906 en piel española sepia claro, con escudo y cifra, en seco, de «Alfonso XIII», en las tapas, y nervios en el lomo con dos tejuelos de taflete rojo que dicen: «Poesías varias» y «Tomo V».

Biblioteca del Palacio Nacional. Sig. antigua 2-B-10 y moderna 1581.

Debo testimoniar aquí una vez más mi gratitud a D. José Domínguez Bordona, competentísimo director de la Biblioteca, así como a las señoritas López Serrano, Casares y Andrés, que tan bien secundan su meritoria labor, por las atenciones que han tenido conmigo facilitando allí mi trabajo.

(2) *Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI*. (En *Boletín de la Academia Española*, tomo I (1914), págs. 43, 151 y 298).

He aquí lo que se refiere, en este interesante trabajo, a las poesías de Lope de Vega (páginas 314-318):

D. José F. Montesinos (3)—, ya que, en realidad, no interesaban directamente a su trabajo.

El mismo Montesinos, cuya autoridad, en lo que atañe a la obra de Lope de Vega, se ha evidenciado cuantas veces se ocupó de ella, añadía, con razón, que «cuando se edite críticamente a Lope habrá que tomar muy en cuenta estos cuadernos, interesantes además por la época en que fueron copiados». Y esto, sospechando tal vez que se trataba de composiciones ya conocidas. No podía suponerse siquiera toda la enorme importancia que el estudio del manuscrito ha revelado en lo que se refiere al *Fénix*.

El cuaderno donde se contienen los versos que nos ocupan consiste en una regular colección de poesías, copiadas, como ya se indicó, por un tal Pedro de Penagos, seguramente estudiante en Salamanca, aficionado a las letras y poeta él también, aunque muy mediano, según se echa de ver por unas composiciones suyas, insertas en el código mismo.

No es muy difícil imaginarse que este olvidado estudiante, contemporáneo de Lope y los otros grandes escritores del siglo de oro, se perecería allá en sus días de la Universidad de Salamanca — bullicio estudiantil y aburrimiento provinciano — por saber del mundillo literario de la corte madrileña, cuya atracción sería aún mayor para quien como él se formaba en el exquisito ambiente intelectual de la maravillosa ciudad castellana, que resistía entonces, con señorial prestigio, su decadencia universitaria frente a Alcalá de Henares, la Atenas renacentista española, en pleno auge, a la vanguardia de los estudios hispanos.

Acaso este posible deseo de conocer y seguir la vida de los escritores más famosos, a quienes admiraba, le llevó al buen Penagos, sin duda alguna, a copiar en su cartapacio no sólo aquellas poesías cuyo valor estético lo merecía, sino también otras de interés histórico o autobiográfico, que, por ser reflejo de la vida y las disensiones de sus ídolos literarios, atraían la atención del estudiante salmantino.

Sólo por esto se comprende que haya encontrado en este manuscrito

---

«Cartapacio. Es de Pedro de Penagos. Començose a 9 de Agosto. Año de 1593.»

.....  
«F. 1. «Comiençan los sonetos y otras composturas...», de LOPE DE VEGA el 37-47, 49-70, 80-92; «...»

.....  
«F. 30. «Tercetos de LOPE DE VEGA»: «No te pido, mi Dios, casas ni viñas.»

.....  
«F. 71. Romances y letras de... LOPE DE VEGA, fols. 74 sig.; 82, 90, 114, 118, 123 c, 133, 138 sig.»

«F. 155. «De LOPE DE VEGA a frey Miguel Çejudo; Soneto: «Ya Guadiana en su corriente llora.»

(3) *Nota bibliográfica* de: Millé y Giménez, D. — *Apuntes para una bibliografía de las obras no dramáticas atribuidas a Lope de Vega*. (En *Revista de Filología Española*, 1932, XIX, pág. 78.) Al citar la composición «No te pido, mi Dios, casas ni viñas», se pregunta acertadamente: «¿tercetos inéditos?». Respecto de las demás poesías nada comenta porque a través de los datos de D. Ramón Menéndez Pidal, ya insertos, no se puede averiguar de cuáles se trata, y Montesinos no vió el manuscrito directamente.

de Penagos composiciones de Lope de Vega que, a pesar de haber sido popularísimas, se creían irremediabilmente perdidas (4).

La importancia de su contenido es fácil deducirla de las anteriores observaciones, y la corroborará, en lo literario, la lectura de las páginas que siguen; pero además ha de tenerse en cuenta que, como el cartapacio se empezó en el año de 1593 y se concluyó antes de comenzar el siglo XVII, las obras de Lope, en él contenidas, han de ser por fuerza anteriores a 1600, cuando menos, circunstancia primordial para la identificación de personajes y alusiones que figuran en ella, y asimismo para el estudio crítico de la técnica poética del *Fénix* en un número no pequeño de versos suyos, pertenecientes a la misma época, que para mayor interés es la menor conocida de su vida y de su obra.

Las poesías inéditas que constituyen la primera parte del trabajo son en su mayoría excelentes muestras de la producción lírica de Lope, y por si esto fuera poco, contienen muchas de ellas curiosísimos datos autobiográficos. Entre todos los sonetos destacan los II, VII, VIII, XII, XVII, XVIII, y más que ninguna de las poesías, en mi opinión, el XXI, que desde ahora —debemos esperarlo del buen gusto de los autores de antologías— figurará entre los mejores del poeta. Los romances XXII, XXV, XXVI, la letrilla XXIX y los tercetos XXX, con que concluyen, serán en adelante estimados como se merecen al salir del olvido en que estaban.

Las composiciones que los datos nuevos revelan ser posiblemente del *Fénix*, tampoco carecen de mérito, sobre todo la II, y en cuanto a las variantes inéditas de diversas poesías de Lope, merecen señalarse por su interés o importancia las III, IV, XII, XIII, XIV, XV y XVII, cuyas nuevas versiones aportan valiosos datos y bellos pasajes.

Al reproducir unos y otros textos, he procurado hacerlo con la mayor escrupulosidad, aunque modernizando la ortografía y la puntuación, por tratarse de copia y no de autógrafo, siempre que no pudiese producir el realizarlo una alteración del probable texto original. Y cuando por defectos de copia aparecía éste visiblemente viciado, lo he corregido y completado, esforzándome en suplir lo que de seguro escribió Lope, pero aclarando siempre, minuciosamente, mi intervención.

Finalmente, inserto en cada caso los comentarios y notas que me ha sugerido la lectura de los textos, por suponerlos de utilidad para el que leyere, a pesar de la incompetencia que habrá demostrado en ellas mi pluma una vez más.

Y basta de vestíbulo, lector. Penetra libremente en estas nuevas y mag-

---

(4) Tales, por ejemplo, las violentas composiciones que le provocaron un proceso en 1587 y no pudo hallar Pérez Pastor, publicadas por mí recientemente. (*Los famosos «libelos contra unos cómicos», de Lope de Vega*. Valladolid, 1933).

níficas estancias del gran templo literario del *Fénix* y goza de su encanto por primera vez. Y mejor aún, prescindiendo de este enfadoso guía que te abre las puertas.

## 1.—Treinta poesías de Lope de Vega, inéditas

### SONETOS

#### [I]

Diana bella que los rayos de oro,  
que el sol suele prestar a su Diana,  
de esa divina frente soberana  
los hurta y goça con mayor tesoro,  
cuando de envidia de la luz que adoro  
y por concierto de la blanca hermana (5),  
os cubre alguna nube o sombra vana  
que da la tierra en miserable lloro,  
volví mis ojos al hermoso oriente  
de aquesos vuestros, que cubría un manto  
de la espesura de dos nubes hecho;  
mas como el resplandor no lo consiente  
pasó como cristal y pudo tanto  
que hirió mi alma y abrasó mi pecho.

#### [II]

Pastor divino, que las clines de oro  
ceñidas llevas de inmortal corona,  
pues en ti influye el hijo de Latona (6)  
su ambrosia y néctar, celestial tesoro.

---

(5) Diana o la luna, hermana, por el nombre de la dama a quien va dirigido el soneto. Son frecuentes en Lope estas expresiones. Véanse, en prueba de ello, los siguientes versos suyos: (En-  
trambasaguas: *Elegía de Lope de Vega a la muerte de don Diego de Toledo*. Madrid, 1933, pág. 53),  
donde alude al sol:

«Después de tanta fiesta y tanto fuego,  
*Diana* dió lugar al *rubio hermano*.»

(6) El hijo de Latona y de Júpiter fue Apolo, dios de la poesía, a que se alude en los versos  
siguientes. El néctar y la ambrosía —en el texto ambrósia, por necesidad de la acentuación del ver-  
so—, alimento de los dioses por antonomasia, no tenía una relación directa con Apolo, como pu-  
diera deducirse del texto, sino con Hebe y Ganimedes que lo servían en la mesa del Olimpo.

Çampoña dulce, cuyo son sonoro  
al canto de Menalcas desentona (7);  
sol que da luz al monte de Helicon,  
honor y gloria del Castalio coro (8).

La flauta dulce, con que dulce acento  
hiço el pastor querido del Sebundo (9),  
vos la tocais haciendo altos conçetos.

Vos sois un nuevo Títiro en el mundo  
que levantando al çielo el pensamiento  
entendéis de los dioses los secretos (10).

### [III]

Ponme do el sol abrasa campo y prado  
o allí donde le vence el yelo o nieve.  
[Ponme do el aire] está templado y leve  
[y es de infinitas av]les habitado  
[Ponme en humil]de o en soberbio estado  
[para que el bien y el m]al conozca y pruebe.  
[El tiempo pue]de (11) al largo día y al breve:  
en tierra he dado de vivir cansado.

Ponme en el çielo tierra, y el infierno  
libre el espíritu con sus miembros firme  
del digno galardón inçierto o çierto.

Ponme con fama oscura o nombre eterno:  
seré cual fuí sin punto dividirme  
en tierra, infierno y çielo, vivo o muerto.

---

(7) *Menalcas* es uno de los interlocutores de la Egloga III de Virgilio. En ella, como tocara la flauta con extraña perfección, sostiene un dúo con Dametas, también pastor, para que juzgue de ambos músicos Palemón, pero éste no se inclina a ninguno de los dos.

(8) Las musas, a quienes estaba consagrada la fuente *Castalia*, llamadas también por eso *Castálidas*. El nombre del manantial que nace en las estribaciones del monte Parnaso, proviene, según algunos, de *Castalio*, rey de aquella región, y, en opinión de la mayoría, de la ninfa *Castalia*, amada de Apolo, que la transformó en fuente cuyas aguas tenían el poder de inspirar a los poetas, así como el monte *Helicón* o *Helicon*, en Beocia, asimismo consagrado a la poesía, igual que el Parnaso y el maravilloso santuario de Delfos.

(9) Imposible me ha sido saber a quién se alude.

(10) *Títiros* eran ciertos genios que formaban en la comitiva de Baco, pero aquí se refiere, sin duda, a uno de los personajes de Virgilio: el pastor *Títiro*, que aparece en la Egloga I dialogando con Melibeia, y también en la III ya aludida.

(11) Faltan los comienzos de los versos en el manuscrito original, a causa de una irreparable mutilación que ha sufrido. Carece de un trozo que parece haber sido arrancado antes de su encuadernación. El texto que va entre corchetes es pobre conjetura de mi atrevimiento para intentar suplir lo que el arte inimitable escribió. Si algún día feliz apareciese una copia completa del soneto, podrá corregirse esta labor adivinatoria en que me han guiado mis lecturas de Lope, hechas con poco fruto, pero con un profundo amor.

[IV]

*Al desdén de doña Casilda*

¿Qué basilisco de mis ojos fieros (12),  
suaves y risueños en miraros,  
pudo ofender los vuestros y obligaros  
a no comunicarme el bien de veros?

Qué nube os eclipsó claros luzeros.  
Dejaos mirar si pretendéis vengaros;  
mas ¡ay! que os imagino tan avaros,  
que aun no daréis el mal de conoçeros.

No mereçen goçar ojos humanos  
de un angel bello que se tiene a mengua,  
pero advertid para excusar enojos  
que cuando huyáis los ojos soberanos  
no hableis, que si ellos mudos tienen lengua;  
la lengua hará el oficio de los ojos.

[V]

Amanecieron en el claro oriente,  
entre el aurora, perlas y cristales,  
los dos hermosos soles celestiales,  
que al mundo alumbran con su luz ardiente.

Daba el menor divino, refulgente,  
con rayos de oro, luz a los mortales;  
daba el mayor los rayos orientales,  
cubiertos de una nube transparente.

---

(12) Fundándose en que se atribuía al *basilisco* fabuloso la propiedad de matar con la mirada, vino a ser esta expresión de elogio a la belleza de los ojos femeninos, y como tal la emplea una poetisa del siglo xvii, doña Catalina Clara Ramírez de Guzmán:

«Que la retrate, Celia me ha mandado  
y sólo obedecerla es mi cuidado.  
Y aunque es vana osadía  
querer copiar la luz que alumbra el día,  
vaya a Dios y a ventura,  
en señas lo mejor de su hermosura.  
Pónganse en cobro que este *basilisco*  
es de las libertades abarrisco  
y su rostro hermoso  
de cuantas almas ve, raso y velloso.»

Cual águila caudal miré atrevido  
los bellos ojos de Juliana y Juana  
contra los rayos del inmenso fuego...

Mírelos solos de su luz movido,  
y por pagar mi confianza vana,  
hirióme el resplandor y quedé ciego.

[VI]

Toma satisfacción de mi tardanza,  
o quítame la vida, si ya entiendes  
muerto creerme, pues celosa ofendes  
a quien te dió su alma en confianza.

Si, por sospecha, temes la mudanza,  
¿á qué castigo injusto el brazo extiendes?  
Venganza injusta de mi amor pretendes,  
y ¿qué sirve en mi muerte la venganza?

Vive segura que te adoro, y tengo  
en lo mejor del alma, que te he dado;  
en ella vive y de tu mano escribe:

«Nadie de hoy más, pues a tu pecho vengo,  
moró el lugar de Celio reservado,  
y sólo viva en él por quien él vive».

[VII]

«Amor, ¿de qué te quejas? ¿Qué te han hecho?  
¿De qué das voces?» *¡Ay, que en llamas ardo!*  
«¿No sabré yo tu mal?» *¡Oh mi Belardo!*  
*Siempre tuviste de piadoso el pecho.*

«¿Quién ha dejado el mundo satisfecho  
de tus injurias, flechador gallardo?»  
*Déjame, pobre ya, que si me tardo  
crece mi daño y mengua mi provecho.*

*Durmiendo estaba con mi Siques bella* (13)  
*cuando, por sólo verme, en este lado  
me echó una gota del aceite ardiendo...*

«Si te quejas, Amor, de esa çentella,  
¿por qué no ves el mundo que abrasado  
le tiene el fuego de que estoy ardiendo?» (14).

(13) Se trata de *Psiquis*, a quien amó Cupido en contra de su madre Venus, por lo que la tuvo oculta en un lugar delicioso, a donde la llevó Céfito. Venus lo descubrió y la quitó la vida, pero Júpiter la resucitó concediéndole la inmortalidad. Se alude con ello, naturalmente, a la inmortalidad del alma, simbolizada así por los griegos.

(14) Nótese la repetición de rima de este verso y el once, caso no frecuente en Lope, así como la asonancia entre los cuartetos y los tercetos.

[VIII]

[¿Al maestro Vicente Espinel?]

Aquesta pluma, célebre maestro,  
que me pusistes en las manos, cuando  
los primeros caracteres firmando  
estaba, temeroso y poco diestro;

mis verdes años, que al gobierno vuestro  
crecieron, aprendiendo e imitando,  
son los que agora están gratificando  
el bien pasado que presente os muestro.

La pura voluntad, que no la pluma,  
porque la vuestra os eterniza y precia,  
en estas letras la destreza extraña;  
pero diré que si Mercurio, en suma,  
la instruyó en Italia y Cadmo en Grecia (15),  
vos nuevamente a la dichosa España.

[IX]

*A Pedro de Pineda, pintor*

Antes que la lisonja, a los engaños  
de mi afición, si la verdad engaña,  
mi verso atribuid, que os desengaña,  
que excede vuestro ingenio a vuestros años.

Quien, la mano sutil, en varios paños  
poner os viere con destreza extraña,  
dirá que a lo mejor que tiene España  
daréis envidia y fama a los extraños.

---

(15) Es creencia tradicional que Cadmo, el fundador de Tebas, inventó también el alfabeto y la escritura, si bien el descubrimiento de un alfabeto cretense prehelénico reduce esto a pura leyenda. *Rasgos cadmeos* llamaron los últimos culteranos a la escritura. Así figura en uno de los pasajes más graciosos de la *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, del padre Isla (Ed. *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo XV, pág. 226), donde se burla agudamente de los desdichados imitadores de aquella oratoria opulenta que consagró el arte barroco de fray Hortensio Félix Paravicino entre otros:

«Esta parentación sacro-lúgubre, este epicedio sacro-trágico, este coloctuoso episodio y este panegiris escenático se dirige a inmortalizar las memorias del que hizo inmortales a tantos con los rasgos cadmeos...»

De Mercurio, en cambio, no he hallado semejante atribución. Tal vez se aluda al patronato que ejercía sobre todas las manifestaciones intelectuales.

¿Que, tras su larga edad, cursando en ello  
abra Jácome en çera y pinte Urbina?  
Merced de tantos años de pinçeles;  
mas vos, que apenas os apunta el vello,  
es argumento o mano [peregrina]  
que al ángel pasaréis [¡o nuevo Apeles!] (16).

[X]

Tu amarga soledad, s[oberbio río],  
*mirando presagisco am[aro lutto]* (17)

(16) Está roto el manuscrito, según se indicó en la nota 11. También aquí mi pecadora pluma ha intentado una restauración, que el tiempo podrá enmendar algún día, si apareciese un texto completo.

Aunque el sentido no aparece con tanta claridad, la alusión, que sospecho, al famoso pintor griego Apeles (siglo IV, antes de C.) era corriente en la época. Góngora hace incluso los mismos consonantes, casi obligados (*Obras*. Ed. Foulché-Delbosc, tomo III, pág. 23):

«Oh planeta gentil del mundo *Apeles*,  
rompe mis ocios porque el mundo vea  
que el Betis sabe usar de tus *pinçeles*.»

Y en el propio Lope se hallan pasajes semejantes al del texto:

«Yo soy el segundo *Apeles*  
en color, arte y destreza.»

«Artífice rarísimo, que a *Apeles*  
a Zenxis, a Panhasio, a Metrodoro,  
vencéis en precio como al plomo el oro,  
en modelos, en tablas y papeles:  
Suspended las colores y *pinçeles*...»

«Al Olympo de Júpiter divino,  
donde rayos de sol forman doseles,  
a quejarse de vos, o *nuevo Apeles*,  
con triste voz naturaleza vino.  
Dixo que vuestro ingenio peregrino  
le hurtó para hacer grutas sus *pinçeles* »

(Ed. Sancha, tomo IV, págs. 398 y 286, y I, pág. 399, respectivamente.)

(17) Como en el anterior, se ha procurado sustituir lo que debía de haber en el trozo que falta, con el texto entre corchetes; pero una pluma más diestra que la mía ha sido la autora de esta restauración, que juzgo acertadísima. Mi querido amigo el ilustre lopista Antonio Gasparetti, profesor de la Universidad de Palermo, ha corregido el texto italiano, conjeturando además lo perdido. Reciba aquí mi gratitud por haber empleado su pericia en provecho de este pobre trabajo.

Véanse los errores del copista del manuscrito, antes de su corrección, que inserto aquí, por si algunos correspondieran al original y se deseara confrontarlos con las enmiendas

2. mirando Presagisio am...
4. Veggio sino me ynganna el Pensier mio.
6. Vitoglie ylmanto ela natural y lfruto.
8. de le ninfe sara Pasto ynoblio.
10. ylbero yumil balor mentribi la Preso.
13. Filipo vasi e Resta yl nome ympreso.

porque, bañado en lloro el seno enjuto,  
*Veggio se non m' inganna il pensier mio.*

No tanto, oh sauces, el invierno frío  
*vitoglie il manto, e la natura il frutto,*  
cuanto mirar que ya vuestro tributo  
*da le ninfe sarà posto in oblio.*

Filipo, cuyo sacro nombre exalta  
*il vero e umil valor, mentri il l'a preso,*  
se va dejando vuestra gloria en pena...

¿Qué gloria os queda si Filipo os falta?  
*Filippo vassi, e resta il nome impresso*  
en las corteças y desierta arena.

[XI]

*A Briseño*

Como el que escucha el son de la cadena  
que tiene del amigo el pie ceñido  
y aquella dulce voz, que en el oído  
apenas toca y en el alma suena,

la vuestra escucho, que la mía enfrena,  
del bien que tengo, y a dolor movido  
los eslabones oigo, y el sonido  
convierte mi plaçer en vuestra pena.

¡Mirad, Briseño, si será importante,  
la viva sangre que este pecho tiene  
—si mi humilde valor no es de provecho —,  
que hará por vos oficio de diamante,  
labrando en ese hierro que os detiene  
porque es de fuego si es de cera el pecho!

[XII]

*[¿Al duque de Alba?]*

Venís con tal valor, duque, corriendo;  
sereno el rostro, el brazo descuidado;  
derecho el cuerpo, el pecho sosegado,  
como si nunca tal fuerais haciendo.

A prisa el alicate y pie batiendo,  
con un descuido en todo y un cuidado,  
que el furioso caballo desbocado,  
a su pesar, os va, señor, sirviendo.

Ayuntamiento de Madrid

[www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es)

Al pasar, vais la capa derribando,  
dejando ese gallardo cuerpo afuera,  
y en arco el brazo levantáis la diestra.

Queda el caballo hermoso retoçando;  
dais fin, con tal donaire, a la carrera,  
que el sol para la suya a ver la vuestra.

[XIII]

Seas capilla, plumas o bonete,  
flaire, soldado, clérigo, estudiante (18),  
oficial (19), escribiente o paseante,  
¿quién con Lope de Vega te entremete?

Si te ha ofendido en algo de las siete (20),  
vele a buscar y díselo delante;  
bellaco, a las fruteras semejante (21),  
que hablas por soneto o sonsonete.

---

(18) El *Diccionario de Autoridades* aclara perfectamente el significado de las palabras *bonete* y *capilla*. De la primera dice: «Se suele llamar así al clérigo secular, distinguiéndole de los religiosos a los quales se llama *capillas*: y así quando se pregunta o habla de un personaje u Obispo, se dice: Es *Bonete* o *Capilla*?; que es lo mismo que *Clérigo* o *Religioso*.» Respecto a *capilla* explica: «Se llama también así al Religioso o monje de qualquiera Religión y especialmente se dice del que es docto. Dáseles este nombre como a los clérigos se les da el de *Bonetes*.» Y el padre Bartolomé Alcázar, en su *Chronohistoria de la Compañía de Jesús en la Provincia de Toledo* (Madrid, 1710), emplea con estos significados ambas palabras: «Yo espero en Dios que vendrán presto a Madrid *bonetes* que hagan callar a muchas *capillas*.»

En cuanto a *plumas* sospecho, aunque no hallo confirmación de ello, que debe aludirse así a los escribanos.

(19) *Oficial* vino en esta época a ser sinónimo de *sastre*. Con este significado aparece en la *Sátira apologética en defensa del divino Dueñas*. (Ed. Rodríguez Marín en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1907):

«Pues ¡ya de *oficiales* baja raza!  
No hay quien pueda sufrir que *del aguja*  
salten a darles por detrás la casa.»

y en los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Cervantes (lib. I, cap. XVIII):

«Posible cosa es que un *oficial* sea poeta, porque la poesía no está en las manos, sino en el entendimiento, y tan capaz es el alma del *sastre* para ser poeta como la de un mae de campo.»

(20) Creo que se referirá a *Las Siete Partidas*, de Alfonso X, cuyas leyes aún estaban vigentes en gran parte. Esto es, que si le había ofendido en algo de lo que penan *Las Siete Partidas*, se tomara la justicia por su mano si era valiente.

(21) Las *fruterías*, verduleras o rabaneras siempre tuvieron fama de desvergonzadas, que aún persiste. Compruébase en este pasaje de Quevedo, en su *Buscón*. (Ed. Castro, pág. 29):

«Llegando cerca de las mesas de las *verduheras* (*Dios nos libre*), agarró mi caballo un repollo a una, y ni fué visto ni oído cuando le despachó a las tripas, a las cuales, como iba rodando por el gaznate, no llegó en mucho tiempo. La *bercera*, que *siempre son desvergonzadas*, empezó a dar voces.»

No te piensa pagar con versos vanos,  
mas de suerte que el mundo te despreçie,  
bellaco, picarón, amujerado,  
¡qué palos te ha de dar!, lengua sin manos,  
cornudo y puto por la quinta espeçie,  
y por la ley antigua, perdigado (22).

[XIV]

[A Jerónimo de Güerta]

Si un tronco rudo, a la maestra mano  
agradecido, el beneficio paga,  
el fruto esparçe, la raíz propaga,  
mostrando que no fué nacido en vano.

Y si, porque su flor el inhumano  
yelo marchita, lá esperança estraga,  
quiere que fruto y carga satisfaga  
leña en invierno y sombra en el verano.

La obligación del hombre vemos çierta,  
pues ha de repartir el patrio suelo  
cuanto del çielo en su caudal encierra.

Es ejemplo Jerónimo de Güerta,  
cuyos árboles hoy la deuda al çielo  
pagan comunicados a la tierra.

[XV]

A frey Miguel Çejudo

Ya Guadiana en su corriente llora,  
repite Philomena, Teo suspira  
al regalado son de vuestra lira  
las dulçes queexas de la ingrata Flora.

---

(22) No he logrado determinar el sentido exacto que Lope da aquí a la palabra *perdigado*. En Covarrubias no figura, y el *Diccionario de Autoridades* declara que *perdigar* «metaphóricamente vale disponer o preparar alguna cosa para algún fin. Usase regularmente con los auxiliares estar o quedar». Espínel lo emplea con este significado, pero no con el del *Fénix*, bastante oscuro: «Porque estos no hablan palabra, y los que quedan sanos dicen mil alabanzas de mí, aunque *quedan perdigadas* para la recaída, que todos vuelven sin remedio». *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*. (Ed. Biblioteca de Autores Españoles, tomo XVIII, pág. 379). La alusión a «la ley antigua», denominación que se daba a la mosaica, hace pensar si Lope quiso significar que quedaba preparada para convertirse al judaísmo, su enemigo, injuria frecuente en la época. Y si no aclara el significado de la palabra *perdigado* por entero, confirma al menos que se trata de esto en una variante del soneto, que inserto más adelante:

«y por la ley antigua *chamuscado*.»

Y el nombre amado que ese monte adora,  
en cuyas peñas su dureça mira  
el dulce verso que a la invidia admira  
al çielo sube donde vive ahora.

Dichosas peñas que tan tierno amante  
pudieron engendrar y la belleça  
que fué con su rigor tan semejante.

Y mil veçes dichosa la firmeza  
que conquistando un alma de diamante  
tan tiernamente canta su aspereza.

[XVI]

Si de Filis cruel los ojos miro,  
como el que mira al sól, la vista pierdo.  
Pienso que sueño y de mi bien recuerdo  
donde en amarga soledad suspiro.

Fuérçame amor, si ve que me retiro,  
y si, del fin a donde voy, me acuerdo,  
juzgo por loco el pensamiento cuerdo,  
y en el altura del subir me admiro.

Al fin, huyendo va la noche larga  
que pasó en infernal desasosiego,  
ya que de Venus se mostró la estrella.

La noche es mi dolor, mi pena amarga,  
Filis, la estrella cuyo ardiente fuego  
dejó viva en el alma su centella.

[XVII]

Huyendo voy de ti por no ofenderte,  
y aunque te dejo, Filis, vas conmigo;  
en mis entrañas llevo mi enemigo,  
que a resistir su furia no soy fuerte.

Quédate en paz, que la enemiga suerte  
y el sordo cielo a mi dolor testigo,  
a ruego tuyo ordenan mi castigo  
como si en esta vida hubiera muerte.

Ansí te cansan los humildes ojos  
que tanto tiempo de mi alma fueron,  
lengua, intérprete y... voy, que ansí te canso.

Pues no te miren ni te den enojos.  
Hoy los cierre mi fin, pues te ofendieron,  
y quedaremos juntos en descanso.

[XVIII]

Mortal, fiero dolor, me abrasa el pecho,  
que, como si sintiese, así me trata,  
porque no me consume aunque [me] mata;  
que sólo falta para estar deshecho.

¡Oh como son mis quejas sin provecho!  
Pues cuanto más mi muerte se dilata,  
mayor la siento en ver que no remata  
mi larga vida el limitado trecho.

Filis, ¿a cuándo aguardas a matarme?  
¿Es bueno que yo viva para verme  
en desventuras y miserias muerto?

Valiera más en alta mar dejarme,  
que no anegar, después de socorrerme,  
mis esperanças en el dulce puerto.

[XIX]

La que vive en mi alma y la que viva,  
mientras de aquestos miembros no se ausenta,  
tal vez ribera deste río se asienta,  
de la cosa mortal de todo esquiva.

Dígole yo, cruel, hermosa, altiva  
¿por qué de mi dolor vives esenta?  
Ella, que de mis males se contenta,  
ansi mi alma de esperança priva:

«Vete lejos de aquí, que yo, enemigo,  
la muerte busco [a] aquel que se declara  
en derribar de mi desdén la silla.»

¡Ay! Ven, tiempo, ligero y trae contigo  
nieve al cabello, arrugas a la cara,  
y tras soberbia y altiveza, humilla.

[XX]

Lo que temí llegó. Siendo llegado,  
mill veces a mi grave sentimiento.  
Que me dejáis no creo. Sólo siento  
que ya por vos la vida me ha dejado.

Ayuntamiento de Madrid

www.memoriademadrid.es

Mi bien pasó como cometa airado;  
breves fueron las horas del contento:  
lo que no se dirá de mi tormento  
no mirando que vos me le habéis dado.

Si en quitarme esos ojos se vengare  
fortuna esquiva a nuestro bien siniestra,  
della y la muerte llevaréis la palma.

Fenis será después que me acabare,  
que siendo fuego vos, la llama vuestra  
hará inmortal el cuerpo con el alma.

[XXI]

Vireno, aquel mi manso regalado,  
del collarejo açul; aquel hermoso  
que con balido ronco y amoroso  
llevaba por los montes mi ganado;  
aquel del velloçino ensortijado,  
de alegres ojos y mirar graçioso  
por quien yo de ninguno fui envidioso  
siendo de mil pastores envidiado;  
aquel me hurtaron ya, Viréno hermano.  
Ya retoça otro dueño y le provoca.  
Toda la noche vela y duerme el día.  
Ya come blanca sal en otra mano.  
Ya come ajena mano con la boca,  
de cuya lengua se abrasó la mía.

ROMANCES

[XXII]

Ansí cantaba Belardo (23)  
en su rabel de tres cuerdas,  
como canta el blanco çisne  
cuando a la muerte se açerca.  
Que las fuerzas de su voz  
pierden, a veces, su fuerça,  
rompiendo como los aires  
del cuello las tiernas venas.

---

(23) Aunque parece indicar aquí Lope una particularidad de su *rabel*, conviene advertir que siempre tenía tres cuerdas que se tocaban con un arco, produciendo un sonido agudo. La hechura de este desaparecido instrumento musical era análoga a la del laúd, aunque algo más pequeño.

Que dan puertas a la sangre,  
y a la dura Parca puerta,  
por donde sale la vida  
y la muerte fiera entra.

Vertiendo de las heridas,  
aunque en extremo pequeñas,  
con tanto extremo la sangre,  
que se queda el ave muerta.

De tal manera el pastor  
entonaba sus endechas,  
que le da voces su alma  
a quien fué la causa de ellas.

Tiene la mano en los trastes,  
y el codo sobre la yerba  
porque fueron sus contrastes  
de las yerbas viva espeña.

Que a tal tiempo están tan verdes,  
y a tal tiempo están tan secas,  
como los dulces amores  
de su Filis mansa y fiera.

En quien tiene el pensamiento  
y el cuerpo en la dura tierra.  
Es señal que tal pasión  
le trujo a tan duras penas.

Sólo canta y sólo llora  
su soledad lastimera  
tan solo, que hasta su alma  
por se ir con Filis le deja.

Y al rabel de su cuidado  
sabiamente le menea  
las tres cuerdas de pasión:  
desamor, celos y ausencia.

Al desamor llama prima,  
porque sobre las estrellas  
el origen de su voz  
forma la primer soberbia.

Segunda llama a los celos,  
porque hasta los cielos llegan,  
y en irónico sentido  
el que es más sabio los sienta.

A la ausencia inexorable (24)  
tercera, porque es tercera

---

(24) Ms. *inejorable*. Téngase en cuenta para justificar la corrección que era frecuente la indecisión entre *j* y *x* para expresar el sonido velar fricativo sordo. Y sin esto, por otra parte, carecería de sentido.

en fueros de amor y muerte,  
para que la muerte vença.

Templa el parlero instrumento  
de tal modo, que concuerdan  
con las ansias que publica  
las lágrimas que destempla.

¡Filis!, llama y, ¡Filis!, diçe;  
¡Filis!, nombra y, ¡Filis!, mienta.  
De ¡Filis! llena los vientos,  
y sólo ¡Filis! vocea.

¡Filis! le responde el eco,  
que la voz ¡Filis! resuena;  
y él, celoso de su Filis,  
que otro llama a Filis piensa.

Y así vuelve a reclamar  
¡Filis!, ¡Filis!; más apriesa:  
¡Filis!, ¡Filis!, ¡Filis!, ¡Filis!,  
¡Filis, Belardo te espera!

Canta, gime, grita y llora;  
suspira, plañe y lamenta;  
hiere, corta, rompe el aire  
con dolores y con quejas.

Y de tal modo repite  
la pasión que le atormenta,  
que sus voces encendidas  
hasta los cielos penetran.

Mas como no le responden  
parécele que no suenan,  
y así porque suenan más  
más vocea y más forceja.

Tanto que el pecho inflamado  
del espíritu que lleva,  
del corazón a la boca  
y de la boca a la selva.

Y de aquel humor ardiente,  
que sus tiernos ojos riegan,  
daba con aullidos roncacos  
ya de flaqueza la muestra.

Cuando, en medio de su canto  
y en medio de su tristeza,  
enojado de cansarse,  
pues no descansa su pena,

con mayor ímpetu que antes,  
con más fuego y más centellas,  
de nuevo rompe los aires  
por ver si su voz resuena.

Y este amoroso açidente  
fué de tanta fortaleza  
que de las venas del cuello  
le rompió una vena alteria,  
por donde llamas de amor  
salen, con la sangre envueltas;  
sangre sale y fuego sale,  
porque sangre y fuego hiervan.

Cesó el pastor, cesó el canto:  
las voces y el llanto çesan,  
que el purpúreo color rojo,  
diçen que es color que alegra.

Pero faltóle ventura  
a quien le sobró paçiencia,  
que no se dan las virtudes  
a todos a manos llenas.

FINIS

[XLIII]

¿De qué sirve, hermosa Lisis,  
admitirme nuevas llamas,  
dar muestra que me querías,  
fingirte a mis penas blanda?

¿Qué ganaste, Lisis bella,  
mostrarme amorosa cara,  
si otras llamas te engendran  
y amor antiguo te abrasa?

¡Ay Lisis! que tu piedad,  
digo, tu piedad prestada,  
fué, para con falsa dicha,  
de ser más desdicha y ansia.

Fué, para con más rigor,  
aumentar mi desgracia,  
siendo mayor mi caída  
cuando más subido estaba.

Que para sentir de çelos  
la fuerte e impaciente rabia,  
y para sentir la muerte,  
que solos los çelos causan.

¡Ay triste!, entenderlo había  
en la çinta açul preçiada,  
que por primicias me diste  
cuando enlaçaste mi alma.

Ayuntamiento de Madrid

[www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es)

Muestra fué de la color  
de la funesta mortaja  
con que amortajar tenías  
mi vida desesperada (25).

Sabes Lisis, que adivino  
que en mí tomó amor vengança,  
a ruego de otras pastoras  
a quien yo por ti dejaba.

Justo castigo es del cielo  
pero advierte, Lisi ingrata,  
no te olvidará de veras  
el que tú con burlas matas...

Estas quejas un pastor,  
llorando, al aire, le encarga  
lleve a su Lisis querida,  
pues aire la mueve y manda.

- FINIS

#### [XXIV]

Desconocida pastora  
más fementida que Elena;

---

(25) La mortaja de los celos, que tienen como símbolo el azul —color de la cinta aludida unos versos antes—, según perdura hoy y puede comprobarse por varios textos de Lope mismo. (Véanse *La corona merecida*. Ed. Montesinos. Madrid, 1923, pág. 200, y *Entrambasaguas*, *Elegia...* pág. 59, donde se recopilan varios textos alusivos.) Hállase también en el siguiente soneto que está manuscrito (CARTAPACIO. Fol. 14 v. «Soneto 18») sin indicación de su autor:

«Es lo blanco castísima pureça,  
amores significa lo morado,  
crueça o sujeción es lo encarnado,  
negro es crudo dolor, claro, tristeza.  
Naranjado se entiende que es firmeça,  
rojo claro, vengança, y colorado,  
alegría, y si oscuro lo morado,  
congoja, y si es claro anuncia alteça.  
Es lo pardo trabajo, *açul es cçlo*,  
turquesado, soberbia, y lo amarillo  
es desesperación. Verde, esperanza.  
De suerte que ya que diese el cielo  
licencia en el dolor, para deçillo  
bien se puede mostrar por semejança.»

Conviene advertir que la misma composición, con otro texto, se publicó en el *Ensayo* de Galarido (tomo II, col. 419), atribuida a Gutierre de Cetina, y una tercera versión, procedente de un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, la ha publicado mi erudito amigo Erasmo Buceta en *Un soneto del siglo XVII explicativo del simbolismo de los colores*. (En *Bulletin Hispanique*, tomo XXXV (1933), págs. 299-300). Teniendo en cuenta que la copia del aludido soneto hallada por mí es del siglo XVI, había que considerarle como escrito alrededor de 1593 y no en el siglo XVII, como supone Buceta, inducido, tal vez, por la fecha del texto que utilizó.

más varia que el tiempo vario;  
mudable más que veleta.

Querida, ingrata a mis ruegos,  
más dura que dura piedra.  
Dime, enemiga, ¿hasta cuándo  
ha de durar tu dureza?

¿Cuándo en tu pecho cruel  
habrá piedad y clemencia?  
y en regocijos mis ansias  
¿cuándo veré por ti vueltas?

La gloria de mis pasiones  
entretienes con promesas,  
y lisonjeras palabras  
que con esperanzas muertas.

Cautivas, prendes y enlaças;  
nunca rescatas ni sueltas.  
Si ves que tengo justicia,  
¿por qué justicia me niegas?

¿Por qué si eres mujer,  
más que otras mujeres cuerda,  
como niña te desdices  
de la palabra primera?

En concertarte conmigo,  
fuiste más blanda que cera,  
y en no cumplir el concierto  
segunda Filis te muestras.

Si presto te determinas,  
presto arrepentida quedas,  
y como Filis agracias,  
y como Filis destierras.

Si dices que por probarme  
das engañosas respuestas,  
si por probarme me ofendes,  
mira que son malas pruebas.

De quien merece le olvides,  
por olvidarme te acuerdas;  
por cuyos dañosos gustos  
del tuyo me desheredas.

Si acaso, engañado vivo,  
si muero es razón lo sepa.  
Saberlo bien si revocas  
la rigurosa sentencia.

Si de los pasados yerros,  
como culpada, te enmiendas,  
ganarás mucho en revista  
con lo que poco te cuesta,

Ayuntamiento de Madrid

[www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es)

Mas si tirana has de ser  
acrecentando sospechas,  
para mujer quedarás  
que sello en esto te afrenta.

Serás tenida de mí  
por loca, liviana o neña;  
ni te admitiré disculpa  
de la culpa de mi pena.

Bien sé que es atrevimiento  
tratarte desta manera;  
más tus muy pesadas burlas  
me lastimaron de veras.

Y si conmigo te enojas,  
leyendo el fin de mis quejas,  
no puede ser más el cuervo  
negro, que sus alas negras.

FINIS

[XXV]

El famoso ganadero,  
el mayoral tan nombrado;  
el pastor de más ventura  
en los de fortuna y hados.

Otro Apolo en el pellico,  
y en seguir de amor los pasos;  
y en fuerças, industria y maña,  
David con honda y cayado.

Un Abraham en el rostro,  
de talle muy agraciado;  
donaire tiene el çagal  
que todos llaman Albanio.

Del alma quiere a Narçisa,  
sintiéndolo por agravio,  
el mismo amor que le abrasa,  
que es de Cupido retrato.

Que quisiera el çegueçuelo  
ser de Narçisa abrasado,  
y dar a el mundo vengança  
de los agravios del arco.

Las flechas de su poder  
a Narçisa se han pasado,  
por ser el suyo mayor  
que el del çiego amor tirano.

Es la divina pastora  
más bella que el sol dorado,  
Ayuntamiento de Madrid

de rostro hermoso y honesto,  
hebras de oro y ojos garços,  
Dispuesta de cuerpo y talle,  
y una nieve de las manos;  
cuajada entre açules venas,  
que dan al alma descanso.

La discreción de la diosa  
se conoçe por milagro,  
pues dan sus raçones vida,  
y muerte sus desengaños.

No es mucho que tales prendas  
cautiven el alma [a] Albanio,  
pues merecieran las suyas  
dar a Narçisa cuidado.

Estaba ausente el pastor  
en memorias ocupado,  
que son amadas reliquias  
de alegre tiempo pasado.

Fuéle forçoso el partirse  
de la ribera de Tajo,  
a ponerse negro luto  
sobre el pellico bordado.

Que se le murió una oveja,  
cabeça de su rebaño,  
por quien él lo vino aser,  
y mayoral del ganado.

La ausencia de su Narçisa  
le combate por un cabo,  
y obligación de su honor  
le tienen preso y atado.

Esle fuerça estar ausente,  
y amor fuerça su cuidado,  
que va tras de su deseo  
a más que ligero paso.

Junto a un Tormes tiene el cuerpo,  
y el alma çerca de Tajo,  
y otro río con sus ojos  
que sentimiento es llamado.

Al fin, procura dejar  
ganado, cosecha y campo,  
y volverse a su Narçisa,  
por quien vive lastimado.

Y estálo tanto por ella  
el enamorado Albanio,  
que a la ausencia que le mata  
estos versos ha cantado.

[XXV-b]

[SONETO]

Ausencia miserable, larga y triste,  
noche terrible, llena de nublados,  
fortuna esquiva, rigurosos hados,  
do la sospecha y la congoja asiste.

Cruel madrastra que me enriqueciste  
de penas, de disgustos, de cuidados,  
ingrata prueba de desesperados,  
ocasión del tormento que me distes.

Déjame en paz y gócenla mis ojos,  
de la guerra de amor en que veo,  
con la presencia y gloria de Narçisa.

Descanse el alma, cesen los enojos,  
mitíguese el ardor de mi deseo;  
vuélvase el llanto en agradable risa.

FINIS

[XXVI]

Una bella pastorcilla,  
querida por ser tan bella;  
casada con un cabrero  
menos malicioso-que ella.

De codiciosa y holgada,  
por no estar ociosa y queda,  
a escusa de su marido,  
un tratillo aparte ordena.

Y aunque con poco caudal,  
no menos que otra granjea,  
que tiene buen pico y gracia,  
cebo con que ya se pesca.

Quiere tratar de secreto  
para escusar no se sepa,  
porque no es lícito al trato  
ni muy conforme a conciencia.

No peca de escrupulosa,  
ni repara en menudencias,  
pues vende lo que la piden,  
y con lo mismo se queda.

Ayuntamiento de Madrid

[www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es)

Que aunque es logro manifesto  
aqueste modo de venta,  
ella se lo pasa y traga  
sin dar parte a los de fuera.

La más pierde la ocasión  
pues luego que él se va fuera,  
mucho del ganado ajeno  
deja entrar en su dehesa.

Y no es de poco interés  
que apenas el pasto[r] entra  
cuando le quita la lana  
y su blanca leche ordeña.

No sale grueso el ganado.  
Antes, si crecido llega,  
mientras más goça del pasto,  
menos parece que medra.

Que aunque la tierra es viçiosa  
y muy sabrosa su yerba,  
por ser húmeda y sombría  
lo más del ganado enferma.

Pastores de la comarca  
hacen el queso en su ençella  
que es de condiçión tan noble  
que ninguna cosa niega.

Y lo que el marido haçe,  
puesto que ovejuno sea,  
lo tienen por de cabruno  
por confirmadas sospechas.

Perdiósele el manso un día  
en el halda de la sierra,  
cuya falta fué llorada  
por ser la pieça tan bella.

Y así, cuando va el ganado,  
ella le echa una çençerra,  
para que todos le sigan  
como a príncipe y cabeça.

Y no es de maravillar,  
ni tener por cosa nueva,  
pues del al manso perdido  
hay muy poca diferençia.

FINIS

[XXVII]

Después que el desnudo otoño  
iba gastando el estío,  
cuando las caídas hojas  
cubren las fuentes y ríos,

y gastando la virtud,  
de su primero vestido,  
las parras visten de grana,  
y los olmos de amarillo,

bajaba el invierno helado,  
esparciendo el manto frío,  
sacudiendo las cabellos  
de nieve, yelo y roño.

Blanquean los altos montes,  
llora el pobre, teme el rico.  
En este tiempo, Vireno,  
vaquero favorecido

de la más bella pastora,  
que el sol en el mundo ha visto,  
subía de un verde prado  
al aprisco de un ejido,

a buscar entre los ojos  
donde se ganó, perdido,  
y a verse el alma en sus rayos  
desechan mill sacrificios.

Y sobre todo el pastor  
va de su pasión vencido  
a componer unos celos  
de quien ella causa ha sido.

Preguntando va goçoso,  
a los floridos lentiscos,  
si saben de su pastora,  
si los ha pisado o visto.

Vióla en lo alto de un cerro  
por un sendero torcido;  
conocióla en que sus llagas  
de nuevo sangre han vertido.

Y con la boca goçosa,  
que los ojos siente indignos  
de aquellas tiernas señales  
estampas de pie divino.

Ayuntamiento de Madrid

[www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es)

Parécele que se tarda  
de ver a su paraíso  
y dice: «si estas señales  
me enloquecen el sentido,  
¿qué se espera cuando vea  
de aqueste retrato el brío?»  
Cansado va ya el pastor,  
sentado se ha en el camino.

Y en allegando el mançebo,  
hiço bien cerca lo mismo.  
Hablalla quiere el çagal,  
y es de su pasión arguido.

Y aguarda que ella le hable  
para saber si es querido.  
La pastora, honesta y grave,  
también aguarda lo mismo.

Lo que las lenguas no hablan  
las almas bien lo han sentido.  
Refanse otras veçes:  
esta vez no se han reído.

Al cabo de mucho tiempo  
quedó Vireno corrido,  
y aunque con otro semblante,  
se vuelve como se vino.

Cuando de vista la pierde,  
vuelve a mirar el ejido.  
No bay paso que no le cueste  
mill lágrimas y un suspiro.

Determinase volver,  
por no volver sin juicio.  
Hechóse en la seca falda  
del çerro, escarchado y frío.

Alçó por vella los ojos  
que nunca la hubieran visto.  
Vióla hablar con un pastor  
en gran fiesta y regocijo.

Las palabras eran tiernas,  
duras a Vireno han sido.  
Puso la boca en la tierra,  
taparse quiere el oído.

Pero el deseo del mal  
le hace estar advertido;  
de lágrimas, tierra y polvo  
el rostro tiene teñido.

Furioso abre los ojos,  
vuelve el color ençendido,  
Ayuntamiento de Madrid

mas luego torna templado  
el bravo pesar consigo.

Açercóse a su pastora  
a quien sosegado ha dicho:  
baste de mi fé esta muestra,  
y esa de tu injusto olvido.

Satisfecho estoy agora,  
de lo que de tí me han dicho.  
Mill años goçes la prenda  
que a mí tan cara me ha sido.

FINIS

[XXVIII]

Bien podéis estar segura,  
señora, que mis escalas  
no tocarán vuestros muros  
ni os desvelarán las guardas.  
Nuevo espíritu de guerra;  
nueva bandera me llama;  
a más dichosa vitoria  
y de pretensión más alta,  
*¡Ay! que tocan alarma, Juana;*  
*Juana, que tocan alarma.*

Ya sé que pasó del siglo  
vuestra fee, que despreciaba  
la pena más combatida  
y la torre más fundada.  
Porque con los mismos ojos,  
que vos pusieron en mi alma,  
vi indicios de estar la vuestra  
en ajenas esperanças.  
*Juana, que tocan alarma.*

Mostráronse vuestros votos,  
juramentos y palabras,  
cogidos en el embuste  
de oculta intención contraria.  
Vi las lágrimas hermosas,  
temidas de vuestras ansias  
salir de solos los ojos  
sin ser del alma enviadas.  
*Juana, que tocan alarma.*

Ayuntamiento de Madrid

[www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es)

Vi los ardientes suspiros,  
que en tanto preçio estimaba,  
ser aire, más propiamente,  
que el aire a quien se enviaba.  
Sentí vuestra blanca mano  
por prenda eterna entregada,  
caliente de otras promesas  
a quien ya estaba obligada.  
*Juana, que tocan alarma.*

Y todos vuestros favores,  
que igualan las piedras de Asia,  
vi resueltos en Alquimia:  
sin valor de oro ni plata.  
Cayeron en la desdicha  
de la lúcida esmeralda,  
que, siendo algo general,  
dejó de ser estimada.  
*Juana, que tocan alarma.*

Despreciando, pues, el triunfo  
de tan rendida batalla,  
voy a poner mi real  
sobre más fuertes murallas,  
donde escaparé, aunque sea  
la fortuna mi contraria,  
con despojos más seguros,  
o con muerte más honrada  
*¡Ay! que tocan alarma Juana,*  
*Juana, que tocan alarma.*

FINIS

[XXIX]

[ L E T R A ]

*Moçuela del botín verde,*  
*que me mata de amor, cúbrelo y vete.*

Puesto que sean sin fin  
tus desdenes y mudanças,  
no pises mis esperanças  
con la color del botín (26).  
Baja un poco el faldellín  
antes que mirando ciegue,  
*que me mata de amor, cúbrelo y vete.*

---

(26) Véase la nota 25 (verso 11 del soneto allí inserto.)

Por darme pena mortal  
me enseñas el pie gracioso,  
y el justo botín curioso  
tan apretado e igual.  
Si no te aprieta mi mal,  
¿qué me importa que te apriete?;  
*que me mata de amor, cúbrelo y vete.*

Si me le dejas besar  
como otras veces solías,  
de solo lágrimas mías  
le puedes bien argentar;  
pero si sólo mirar  
a quien te adora concede[s]:  
*que me mata de amor, cúbrelo y vete.*

[XXX]

T E R C E T O S

No te pido, mi Dios, casas ni viñas,  
sino fuego del cielo que deçienda  
sobre estas viejas que se hacen niñas.

Que no puede sufrirse que pretenda,  
la que tres dieçes en los años pasa,  
que yo la llame amor y ella a mí, prenda.

Entienda en las haciendas de su casa,  
hile, devane, tuerça y no me diga  
que se yela de amor o que se abrasa,  
que ¿cómo puede ser darme fatiga  
si tiene punto menos que çinquenta  
y ya para sesenta se perdiga? (27).

Yo tengo para mí que la pimienta,  
con que se come amor, son pocos años:  
no menos de catorçe o más de treinta.

Más quiero que me vuelen desengaños,  
de una muchacha boba y inoçente,  
que de una vieja ya taimada engaños

A toda ley, si amor es açidente,  
y sólo de calor se engendra y cría  
la sangre ha de buscarse más caliente.

Que no es posible que la sangre fría  
me pueda calentar cuando me yelo  
si cuando me caliente se resfría.

FINIS

---

(27) Véase la nota 22.

Habiéndome atenido exclusivamente en las notas de las poesías antecedentes a la explicación objetiva del texto, voy a completarla comentando a continuación cada una de ellas, conforme al orden en que están, y destacando en lo posible su interés histórico y autobiográfico y su valor literario.

I (28).—No creo que se me tache de exagerado si considero este soneto de Lope como una espléndida muestra de técnica poética. Difícil sería hallar otro, aun de la misma época, en que la delicadeza y el equilibrio metafórico suplan más hábilmente la carencia de belleza argumental. ¿Quién podría ser esta Diana cuyos ojos cuajados de triste ceguera pudieron inspirar tal madrigal? ¿Se trataba, realmente, de un ser existente, o, por el contrario —lo menos probable—, de un personaje creado por el *Fénix*?

El poeta, ante estas pupilas marmóreas, siente, acaso, una sugerencia de soles muertos y halla una metáfora, entre culterana y conceptista, que la armonía del verso salva de su agotamiento. El íntimo dolor de la desgracia se despoja de todo arreo poético y se fija en la sencillez cruda, naturalista completamente, del último verso del primer cuarteto: el oriente de la mirada lo «cubria un manto

de la espesura de dos nubes hecho».

Pero una vez lograda la emoción desoladora del fracaso de la naturaleza, vuelve a evocar en una metáfora hiperbólica con exceso, pero delicadísima, el poder fascinador de aquellas pupilas opacas.

Y en el soneto, además, algo muy de Lope: la sospecha —que aquí no pasa de una belleza literaria— de la influencia de los astros envidiosos en la desgracia.

Es preciso que conozcamos la fecha aproximada del soneto, que lo contrae a la primera época literaria del *Fénix*, para que no lleguemos a subyugarnos creyendo que estos versos aluden a aquella ceguera del más profundo amor de Lope, la desgraciada Marta de Nevares, que apagó la luz de esperanza de los últimos días del poeta.

II (29).—Tampoco me ha sido posible determinar a quién alude este soneto. A través del consabido alegorismo mitológico quizás algún dato pudiera extraerse. Las expresiones «pastor divino» y «clines de oro» hacen pensar si el personaje fuera sacerdote y de cabellos rubios. Que era poeta se deduce de otras alusiones contenidas en el segundo cuarteto y el primer terceto. Puntualizar más no es lícito ni aun conjeturalmente. La belleza de la composición se oscurece por las excesivas citas y comparaciones de erudición humanística. Sin embargo, como en todo lo que salió de la pluma

---

(28) CARTAPACIO. Fol. 8 v. «Soneto 37. De Lope de Vega.»

(29) CARTAPACIO. Fol. 10. «Soneto 44. Del mismo [Lope de Vega].»

de Lope, el sello del genio: el magnífico verso del comienzo, recamado de preciosismo renacentista, y el primero del primer cuarteto, de fina musicalidad.

III (30).—No es de los mejores sonetos de esta colección. Lope puso en sus versos aquella fuerza personal, de seguridad en sí mismo, característica de su primera época, que luego, contagiado de la antinomia de la vida misma, lleva a su espíritu una duda implacable, con alternativas de triunfo y desesperación, que le acompaña hasta su muerte.

Esta composición y otras más valiosas de las que publico han llegado desdichadamente mutiladas a nosotros, como ya indiqué.

IV (31).—Soneto madrigalesco, de aquilatación petrarquista. Más me inclino a ver en él una muestra de cortesanía poética que el reflejo de unos amores verdaderos. El último terceto supera en mucho al resto de la composición, cuyo asunto vendría a ser más tarde un tópico poético, que aquí comienza a iniciarse ya por la tendencia a someterlo a un canon constructivo: la queja = el ruego = la galantería, conceptista, que ha obligado a escribir todo lo que le precede.

V (32).—Repetición del tema anterior, aunque con una indudable superación literaria. Pueden destacarse aquí fácilmente varios versos perfectos y un afán del poeta por acumular expresiones sugerentes de barroquismo; destellos y color: «aurora», «perlas», «cristales», «soles», «refulgente», «rayos de oro», «fuego», «luz», «resplandor»... No menos se halla en los catorce versos que lo integran. Lope en esta clase de composiciones ha asimilado a la perfección la poesía italianizante, pero aún no ha desdoblado sobre ella la potencia creadora de su personalidad original.

Respecto a Juliana y Juana, a quienes va dedicada la poesía, me atrevo a hacer algunas conjeturas. El *Fénix* tuvo una hermana menor que él, a quien se bautizó con aquel nombre en la iglesia de San Miguel de los Oc-  
toes de Madrid el 8 de enero de 1565, según descubrió doña Blanca de los Ríos (33), cuya fantasía la movió a escribir este párrafo, que, no obstante, tiene sugerencias atractivas:

«¿Quién sabe el influjo que esta hermana, ignorada hasta hoy, pudo ejercer en la vida y en los sentimientos del poeta? ¿Compartió con él los días felices de la infancia? ¿Casó tal vez con un hombre de letras o de posición, que pudiese influir de algún modo en la vida de Lope? ¡Quién sabe!»

Y como no hay ningún otro dato acerca de esta hermana del *Fénix* el que Lope la dedicara el soneto, no debe asombrarnos, ya que, por la duplicidad de damas, no se trata de un amor íntimo, sino de un platónico ga-

(30) CARTAPACIO. Fol. 10. «Soneto 45. Del mismo [Lope de Vega].»

(31) CARTAPACIO. Fol. 10 v. «Soneto 46. Del mismo [Lope de Vega].»

(32) CARTAPACIO. Fol. 11 v. «Soneto 50. Del mismo [Lope de Vega].»

(33) *Del siglo de oro*. Madrid, 1910, pág. 212.

lanteo, tal vez dirigido a esa Juana —seguramente amiga de Juliana—, con quien Lope acabaría por tener relaciones eróticas acaso.

VI (34). — ¿A quién dedicaría Lope este soneto, donde en sonoros versos trata de evitar una venganza de celos? Una vez más el *Fénix* se hallaría en la pluralidad amorosa que solía, y era preciso evitar sus consecuencias.

En su penúltimo verso aparece Lope con el nombre de Celio, no empleado por él nunca, que se sepa; pero, no obstante, hay algunos datos, que es de esperar se amplíen con el tiempo, por los que pudiera explicarse esto y tal vez indicar, con las reservas indispensables, la dama a quien se enderezó la poesía.

El Sr. Millé y Giménez (35) hizo destacar la importancia de cierta *Celia*, no identificable, como algunos han creído, con Micaela Luján (36), que aparece en *La Arcadia*, reiteradamente, e incensada con amor por Lope, que pudiera ser, en verdad, la Antonia Trillo de Armenta que le originó un proceso en 1596 (37).

Precisamente, como la copia que utilizo es de fines del xvi, según dije, y posterior a 1593, pudo desde luego hacerse cuando este soneto, dirigido a la Trillo, había alcanzado su mayor popularidad.

Ahora bien; dado que *Celia* sea esta amante de Lope, cabría suponer que el *Fénix* se llamara también *Celio* en sus devaneos poéticos con ella. Nótese además la circunstancia de que precisamente estos amores fueron breves y terminarían, sin duda, con el abandono de Lope, que corría al poco tiempo tras otras sirenas, entre las que ocupó lugar preferente *Camila Lucinda*.

Por otra parte esto se evidenciaría aún más si, como sospecho, el copista transformó en *Celio* el *Celia* del original. En este caso la cuestión me parece suficientemente aclarada.

VII (38). — En este bellísimo soneto dialogado, pastoral, compuso Lope (*Belardo*) un cuadro mitológico renaciente que recuerda las pinturas cálidas y brillantes italianas, cuyo asunto también es *Psiquis* y *Cupido*. El diálogo es ágil, pero plástico en su alegoría, que sólo quiebra la exclamación final, donde el *Fénix* descubre viva su inquietud erótica. Este tipo de

---

(34) CARTAPACIO. Fol. 13. «Soneto 57. Del mismo [Lope de Vega].»

(35) *Un soneto interesante para las biografías de Lope y de Quevedo*. (En *Helios*. Buenos Aires. Núm. 2 (agosto de 1918), págs. 105 y siguientes).

(36) «Que los contemporáneos de Lope las tenían por personas distintas puede probarse por medio de un pasaje del *Quijote* de Avellaneda (cap. II): «Yo le escribo... más heroicas poesías que las de Homero o Virgilio, con más ternura que el Petrarca escribió a su querida Laura, y con más agradables episodios que Lucano ni Ariosto pudieron escribir en su tiempo, ni en el nuestro ha hecho Lope de Vega a su Filis, *Celia*, *Lucinda*, ni a todas las demás que divinamente ha celebrado.» (Nota de Millé y Giménez. Ob. cit., pág. 106, nota 34.)

(37) Rennert y Castro. *Vida de Lope de Vega*. Madrid, 1919, pág. 110.

(38) CARTAPACIO. Fol. 14. «Soneto 63. Del mismo [Lope de Vega].»

sonetos dialogados era frecuente en la época. Escribieron varios, Cervantes, Góngora, Lope y Quevedo, entre otros poetas. Del *Fénix* recuerdo ahora los que comienzan: «Boscán, tarde llegamos. ¿Hay posada?» «¿Quién llora aquí? Tres somos. Quita el manto» (39); «C.: Teresa, yo soy tuyo y tú eres mía» y «Conjúrote, demonio culterano» (40).

VIII (41).—Después de haber estudiado detenidamente este soneto, transido de emotividad y sensibilidad exquisitas —baste leer el primer cuarteto—, no creo que admita duda suponer que va dirigido al insigne escritor rondeño Vicente Espinel. Nadie sino éste fué quien enseñó a Lope las primeras letras, y de ello hay abundantes testimonios que no reproduzco por haberlo hecho ya en otra ocasión (42). Me limitaré al más claro de los textos:

«A mi maestro Espinel  
Haced, musas, reverencia,  
Que os ha enseñado a cantar  
Y a mí a escribir en dos lenguas» (43).

Tendría Espinel en Madrid una escuela de primeras letras por aquellos aquellos años anteriores a 1574 en que se embarcó, sin resultado, en Santander en una flota que deshizo la peste antes de salir del puerto, o al regresar de ésta antes de ir a Valladolid, donde fué escudero del conde de Lemos. El caso es que Lope fué discípulo suyo, y acaso también aprendiera de él música y aun le imitara en otras cosas menos loables (44).

Entre ambos hubo siempre la más cordial amistad, y, efectivamente, podía eternizar y preciar su pluma a Espinel, porque además de ser conocidísimo en esta época como poeta castellano y latino, había publicado ya sus *Rimas* en Madrid el año 1591.

IX (45).—Varias veces la musa de Lope se dedicó a glorificar a los pintores y a su arte (46), en el cual acaso no era el *Fénix* enteramente profano.

De Pedro de Pineda no he logrado hallar noticia alguna, ni tampoco mi erudito amigo Enrique Lafuente Ferrari, a quien debo gratitud por la búsqueda que hizo a petición mía. Se explica esta ausencia de datos, relativa a Pineda, porque si se trataba de un niño precoz —tal vez Lope se

(39) Ed. Sancha. Tomos I, pág. 271; IV, 239, y XVII, 284.

(40) Ed. Sancha. Tomos XIII, pág. 91, y XIX, 120.

(41) CARTAPACIO. Fol. 9 v. «Soneto 41. Del mismo [Lope de Vega].»

(42) *Una guerra literaria del siglo de oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*. Madrid, 1932, pág. 198, nota 92.

(43) *Justa poética de San Isidro*, 1620. (Ed. Sancha, tomo XI, pág. 596.)

(44) Entrambasaguas. *Los famosos libelos...*, pág. 20.

(45) CARTAPACIO. Fol. 9 v. «Soneto 42. Del mismo [Lope de Vega]. A P.º de Pineda, Pintor».

(46) Rennert y Castro. Ob. cit., pág. 427 y siguientes.

muestre aquí hiperbólico, según su costumbre—, y no hubo de vivir mucho después, su recuerdo desaparecería pronto.

Respecto al Jácome citado no hay duda en identificarlo con el célebre Jacome o Jacopo da Trezzo (47), pues lo confirma además la alusión que se hace a la técnica de su arte. Y el pintor Urbina es probablemente Diego

---

(47) Jacopo de Mizzola, llamado *de Trezzo* por haber nacido hacia 1514 en esta población próxima a Milán, pertenecía a una familia de artistas y fué múltiple en sus actividades: ingeniero, inventor, escultor, lapidario... En todas ellas dejó la huella de su potente espíritu creador. Vivió primeramente en Milán, donde realizó varias obras importantes. Nombrado escultor oficial de Felipe II de España, pasó a Inglaterra hacia 1554 para labrar la medalla de María Tudor, la nueva esposa del rey, tomando como base el magnífico retrato de Antonio Moro, y luego a Flandes, donde ejecutó otras obras. La familiaridad y el afecto que hubo entre el monarca, que algunos intentan presentar como intratable, y el insigne artista italiano, fué extraordinario. El mismo Trezzo decía que no se volvería a ver nunca otro Felipe y otro Jacopo. Esto no impedía que cobrase la pensión regia de modo irregular. Después de estar en Milán para asuntos familiares tal vez, en 1574, y de cumplir la orden del príncipe D. Carlos en su testamento, que le mandaba diera clase a dos esclavos suyos, que si aprendían el oficio quedarían en libertad, Trezzo halló ocasión de lucir todo su poliforme talento de artista. Se construía El Escorial y el arte renacentista italiano venía a formar un verdadero museo en el corazón mismo de España, en virtud del más grande de sus reyes, que así incorporaba su patria a la cultura europea. El propio rey, entendido en las artes — hay planos del edificio, de su mano, o anotados por él—, y Trezzo de consejero suyo en la selección de todo, pudieron dar así carácter perdurable a aquella creación de sobriedad y de belleza. Tenía el artista su taller en Madrid, en el número 15 de una calle que por él vino a llamarse de Jacometrezo, nombre que perdura. La casa, hoy desaparecida, la había construido Juan de Herrera y en ella se realizaron las principales obras de El Escorial: el retablo, la custodia, etc., de 1579 a 1580. En 1585 tenía allí empleados cerca de 50 obreros. Trezzo dirigió, además, la acuñación de la moneda a máquina, en Segovia. Se ignora con quién casó, pero se sabe que una hija suya contrajo matrimonio con Clemente Birago, milanés y lapidario, grabador de diamantes. Viudo Jácome de Trezzo, cuidaba de su casa y su taller una florentina, de nombre Elisabetta — «Beta Fiorentina» la llamaba él—, que tenía un hijo y debía de ser también viuda. Su sobrino, Jácome de Trezzo, «Jácome el Mozo», hijo de su hermano Francisco de Trezzo, fué discípulo suyo. Vino de Milán hacia 1582 y trabajó junto a él, pero quien le sucedió en el taller fué Clemente Birago, que también debió de aprender con Trezzo y continuó mientras duraron las obras de El Escorial. Jácome de Trezzo murió de repente el 23 de septiembre de 1589, fecha que, claro es, ha de ser posterior a la del soneto de Lope, escrito cuando aún vivía, según se desprende del texto. Le enterraron en el convento de San Martín, situado donde hoy está la plaza de este nombre.

Es natural que por su fama y su avanzada edad le citara Lope como ejemplo en este caso. Y más adelante también se acordó de él cuando escribió el canto décimoquinto de su *Jerusalén Conquistada* (Ed. Sancha, tomo XV, pág. 124):

«Si viera las pinturas donde pudo  
Prometeo poner la inmortal llama  
en cuyos vivos rostros habla un mudo,  
y en los bronce de Jácome la fama.»

Pero no obstante la popularidad del artista, se creyó en la necesidad de anotar (pág. 363): «Jácome de Trezzo (*sic.*), Lombardo».

También alabó su destreza como lapidario el famoso Ambrosio de Morales.

Acerca del famoso artista italo-español, objeto de esta nota, puede consultarse la magnífica obra de Jean Babelon: *Jacopo de Trezzo et la construction de l'Escorial. Essai sur les arts à la cour de Philippe II, 1519-1589*. Burdeos 1922. (*Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques*. Fasc. III), donde se inserta (págs. 259-264) una abundante y completa bibliografía del tema.

de Urbina, que, como Trezzo, tenía en esta época avanzadísima edad (48), y no Juan de Urbina, que sería joven en la fecha del soneto, ya que era hijo del anterior.

X (49).—Ya indiqué el valioso auxilio que el profesor Gasparetti me ha prestado en la restauración de este soneto. Me indicó además, particularmente, el docto lopista italiano, que por la expresión del tercer verso de la composición le parece que se alude al río Manzanares, y así lo creo también, a pesar de la denominación precedente, que le trata de «soberbio río», al parecer. Pero este adjetivo puede referirse también a otras cualidades de fama, importancia cortesana, aplicables al tan aludido río madrileño.

Ahora bien: de ser así, como parece por estas consideraciones, el resto de las alusiones se aclaran. Un Felipe, rey sin duda —*Filippo*, como se sabe, se aplicaba a los reyes de este nombre corrientemente—, abandona Madrid, dejando a su río sumido en dolor.

Descartado que sea a causa de haber muerto —no hay la más ligera alusión a ello, como parecería obligado de ser así—, y excluyendo también que se refiera a una ausencia cualquiera, no merecedora de dedicarle una poesía, ha de pensarse en un viaje de importancia, decisivo, realizado por uno de los dos Felipes de Austria cuya cronología no se opone a la época del soneto.

Parece indudable que éste sea anterior al 10 de enero de 1601, fecha en que Felipe III se trasladó con su corte a Valladolid, viaje trascendental al que podía aludir. Y más fácil me parece que se refiera al viaje realizado

---

(48) Fué famosísimo en su época, y así no ha de extrañar que Lope le cite con preferencia a otros de mayor importancia artística. Nació Diego de Urbina en Madrid. Su padre y homónimo era también pintor. En 1553 se obligaba a dorar, pintar y estofar el retablo mayor del Monasterio de Nuestra Señora de El Parral (Segovia). Se sabe que compró una casa en la calle Mayor de Madrid (1560) y que en 1564 pleiteaba en Valladolid. Hay, además, noticia de otras obras suyas: en 1570, con Alonso Sánchez Coello, el gran retratista, pintó los arcos colocados en el Prado, la Puerta del Sol y la plaza de la Villa para conmemorar la entrada en Madrid de la nueva reina doña Ana de Austria, mujer de Felipe II. En 1572 le pagaron lo que le debían por el retablo de la capilla mayor de la iglesia de la Santa Cruz de Segovia, y en 1573 le entregaron tablas para cuatro cuadros que había de pintar con destino a las Descalzas Reales por encargo de la princesa de Portugal, pero se ignora si lo realizó. Debíó de tener, además, gran prestigio profesional, pues cuando el pueblo de El Espinar (Segovia) hubo de pagar a Giralte el retablo que éste había pintado para allí, fué llamado Urbina, junto con Sánchez Coello, para tasarlo. En 1587 fué nombrado criado de su majestad Felipe II, y no muy lejos de esta fecha ha de suponerse la del soneto de Lope, según he indicado antes. Aún hay datos de su vida en 1594, fecha en que acabó el retablo mayor de la catedral de Burgos, que había dorado y pintado con el vallisoletano Gregorio Martínez. Se ignora la fecha de su muerte. Fueron hermanos suyos Francisco de Ampuero, pintor de Madrid, y Cristóbal de Urbina, maestro de la Catedral de Osma y criado del obispo de esta villa de Soria. La simultaneidad familiar de los apellidos Ampuero y Urbina hace suponer si pertenecieron a la extensa familia de la primera mujer de Lope, Isabel de Urbina, Ampuero y Alderete; pero no hallo pruebas para aclararlo.

(49) CARTAPACIO. Fol. 10. «Soneto 4 [3]. [Del mismo] [Lope de Vega].» (Lo que va dentro de los dos primeros corchetes falta en el texto por rotura del papel, pero lo autoriza el soneto que le sigue en la copia.)

por su padre Felipe II a El Escorial en 30 de junio de 1598, cuando casi sin vida y perdida toda esperanza de conservarla, se refugió allí el gran rey español para morir en el ascetismo y la grandiosidad en que había vivido. Si es así, la fecha del soneto puede fijarse casi en esta última de las citadas, y conforme con ella están las alusiones a que el río está seco y no les hiere tanto el invierno a los sauces como ahora verse en olvido de las ninfas.

No fué ésta la única vez que utilizó Lope, mezclados, el italiano y el castellano en la redacción de sus poesías. En las *Rimas* aparecen dos sonetos en los que se insertan versos italianos (50), y, en fin, eran moda de la época estas composiciones plurilingües. Góngora también escribió hacia 1600 su celeberrimo soneto que comienza: «Las tablas del bajel despedazadas» (51).

XI (52).—Ni he logrado identificar al Briceño o Briseño a quien va dirigido este soneto, ni su sentido tampoco aparece muy claro.

Luis Briceño publica en París en 1626 un *Método facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, citado por el erudito académico y lopista D. Agustín González de Amezúa, que dice de él, al comentar su indiscutible interés, «no conozco ejemplar en nuestras públicas bibliotecas» (53).

¿Pudiera ser éste el personaje a quien Lope dirige su soneto, alrededor de 1593? En tal caso imprimió la citada obra siendo hombre de bastante edad, o el autor del libro era sólo pariente —acaso hijo— del amigo de Lope.

¿Qué solución de parentesco podría suponerse también entre el desconocido personaje y doña Luisa Briceño de la Cueva, mujer del poeta dramático D. Antonio Hurtado de Mendoza, íntimo amigo de Lope, a quien el *Fénix* dedicó en 1623 su comedia *El Vellocino de oro*? Nada puede deducirse de la breve dedicatoria que la precede.

El tiempo ha borrado implacablemente la personalidad de Briceño. El mismo sentido del soneto también se ha perdido. Ignoramos si el amigo de Lope estaba preso por la justicia, o en las redes de un amor y todo es alegorismo poético. Y sin embargo me inclino más a suponer lo primero.

JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA.

(Continuará).

---

(50) Ed. Sancha, tomo IV, págs. 245 y 288.

(51) Ed. Millé y Giménez, pág. 482.

(52) CARTAPACIO. Fol. 11 v. «Soneto 51. Del mismo [Lope de Vega].»

(53) *La Sociedad de Bibliófilos Españoles. Epístola a D. Francisco R. de Uhagón*. Madrid, 1920 (pág. 41).

# EL MONTEPIÓ DE HIJOSDALGOS Y JOVELLANOS

## LOS PRIMEROS BALBUCEOS DE LA LUCHA DE CLASES

Ahora que la lucha de clases está tan agudizada en España, me parece oportuno recordar que, precisamente en la Matritense de Amigos del País, se dieron los primeros pasos para la reivindicación de las clases llamadas inferiores a la de la nobleza.

Ya fué triunfo el logro de que hijosdalgos, hacendados, labradores y menestrales alternaran en juntas y tareas en pro del bien común; pero precisaba la demostración de que no sólo entre los privilegiados de la cuna se encontraba el saber y la sapiencia; que sobre el valer de la nobleza hereditaria empezaba a enseñorearse la del talento.

Y como en todos los avances del siglo XVIII, debía ser el portaestandarte más valiente y enjundioso el gran Jovellanos.

El insigne asturiano, precursor de los hombres libres del principado, verdadero maestro de Riego y Argüelles y tantos otros, notables políticos y oradores tras de haber contribuido a fundar y valorizar la Económica de Sevilla, venía a Madrid dispuesto a operar las cataratas de los muchos oscurantistas.

El 26 de septiembre de 1776, con el número 304, ingresó en la Matritense D. Melchor Gaspar de Jovellanos, debiendo registrarse ese día como verdaderamente histórico, puesto que iba a enaltecer las letras patrias, a marcar rumbos para la liberación de la tierra, desamortizar las manos muertas y dar constantes pruebas de valor y de valer.

Uno de los asuntos que más preocuparon a los prohombres de la época fué el Montepío de hijosdalgos de Madrid, que iba a permitir a Jovellanos la redacción de uno de sus más lucidos, ingeniosos y valientes informes.

## LOS PRIMEROS VESTIGIOS DEL PROBLEMA

El primer documento en que comienza a preocuparse la Matritense del problema del Montepío de Hijosdalgos de Madrid data del 4 de enero de 1784.

Los Hijosdalgos pretendieron, y lo consiguieron más tarde, crear un Montepío para atender a sus necesidades, y al efecto redactaron el proyecto de creación con la redacción de las ordenanzas que, como era preceptivo, el Consejo de Castilla envió al estudio y deliberación de la Matritense.

Sentaba el hecho de que en 16 de junio del 83 se había reunido en junta el Estado de Hijosdalgos, encargando al presidente, señor marqués de Cogolludos, y a diez y ocho diputados la redacción de las ordenanzas del Montepío para socorrer a las viudas y pupilos de los individuos que voluntariamente quisieran inscribirse en él, ordenanzas que redactó D. Vicente García de Tris, siendo aprobadas por la ponencia en junta del 27 de julio, y el 21 de diciembre en junta general, presidida por el marqués de Villadarias.

El 4 de enero del 84 el Consejo envió el expediente, acompañando el certificado del secretario de hijosdalgos D. Manuel Bernabé Odón, las ordenanzas, que constaban de veintiocho folios, y la solicitud de aprobación.

Componíanse las ordenanzas de once capítulos, ocupándose el primero de los individuos que habían de componer el Montepío; el segundo, de los fondos de que iba a nutrirse; el tercero, de pensiones que debían gozar las viudas y los pupilos; el cuarto, de la junta de gobierno; el quinto, del protector del Montepío; el sexto, de los diputados; el séptimo, del secretario; el octavo, del contador; el noveno, del tesorero; el décimo, del arca de tres llaves, y el undécimo, adicional y transitorio.

Recibido en la Matritense, pasó en primer lugar a informe de D. Lorenzo Irizarri, que lo evacuó el 11 de marzo, pasando a D. Ramón Carlos Rodríguez, que informó el 13 de marzo; el 20 de marzo lo despachó el duque de Almodóvar, yendo bien hasta la fecha; pero el mismo 20 de marzo, mi ilustre ascendiente D. Juan Sempere Guarines daba al pleito el primer espolazo en dictamen que abarca nueve folios. Y ya, después de pasar por el dictamen de D. Manuel Sixto Espinosa y D. Francisco Cabarrús, iba a parar a manos de Jovellanos, que dijo, como en tantas otras cosas, la última palabra.

#### MODIFICACIÓN DEL PROYECTO QUE SE APRUEBA

Hecho por el secretario de la Matritense, D. Policarpo Sáenz de Tejada, el extracto de los distintos informes y el recaído en 14 de junio, se pasó a informe del fiscal del Consejo, proponiéndole la aprobación, pero con las reformas introducidas por Sempere, Cabarrús y Jovellanos, haciendo el fiscal información, en consonancia con el dictamen de la Matritense, el 30 de agosto, siendo aprobado por el Consejo el 28 de febrero del 85 y comunicado a la entidad el 28 de junio.

Con fecha posterior, el 27 de septiembre de 1805, vuelve a aparecer en los archivos sociales el expediente de hijosdalgos (que forma cuerpo aparte del anterior), que fué informado por D. Antonio Aguilera, D. Magín Ferrer Sarria y D. Antonio Regas el 1 de julio de 1806.

#### EL INFORME DE SEMPERE

Sempere y Guarines, en su informe luminoso, elogia las opiniones de Cabarrús y Jovellanos, y después de ocuparse de la nobleza, cuyo origen siempre fué la virtud y el merecimiento, pasó a decir que los reyes y la patria no habían encontrado otro medio mejor de recompensar a quien muere en defensa del honor nacional o expone su vida por la bandera, que concederles títulos nobiliarios, perpetuándolos en los fastos del país y en la sucesión de las familias.

Sostiene que la nobleza debe ser rica para conservar su decoro, pero que como el medio de las conquistas y nuevos repartimientos estaba ya suspendido, se deben buscar otros que sean adaptables, y no encontraba otro mejor que propulsar la industria y el trabajo, y, por tanto, que los nobles debían aplicarse a las ciencias, al comercio y a las artes para hacer y conservar la fortuna.

Afirma que todo lo que se opone a que los nobles sean industriosos y aplicados es contrario al espíritu de nuestra constitución, y que por ello entendía que el establecimiento de Montepíos sólo conduciría a contribuir a la desidia y a la inaplicación, que debe proscribirse, y que la Matritense de Amigos del País debía levantar la voz contra ello y estorbar en lo posible el establecimiento del Montepío.

#### INFORME ÍNTEGRO DE JOVELLANOS AL PROYECTO DE MONTEPÍO DE HIJOSDALGOS DE MADRID

«En la junta del sábado anterior tuve el honor de hacer algunas reflexiones acerca de los inconvenientes que pudieran resultar del establecimiento de un Montepío para los nobles de Madrid, cuyas ordenanzas se sirvió remitir el Consejo a nuestro informe; ahora vengo a reproducir y amplificar estas mismas reflexiones para persuadir a la sociedad de que este Montepío no parece acreedor a la suprema aprobación de aquel Tribunal por su establecimiento inconstitucional, inútil a la misma nobleza, para quien se forma, y perjudicial para el Estado.

Pero antes de hablar de este delicado asunto me ha de permitir la Sociedad que haga dos protestas: la una, de que el dictamen que llevo insinuado, lejos de ser sugerido por alguna aversión a la nobleza, es inspirado

Ayuntamiento de Madrid

[www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es)

por el mismo respeto que profeso a esta clase, contra la cual sería temeridad creer preocupado a un hombre que habiendo nacido en una de las más antiguas familias de Asturias, y hallándose adornado con enlaces y distinciones que atestiguan el lustre de su cuna, debe estar a cubierto de la nota de parcialidad contra la misma clase que ocupa en el Estado. La otra, que para poner en claro mis ideas será preciso subir hasta el origen mismo de la nobleza, buscar su esencia en nuestra antigua constitución y derivar de estas fuentes todos los principios que deben servir de apoyo a mi dictamen. Aunque este cuidado podrá parecer superfluo, espero que el efecto haga ver cuanta claridad resulta de él a mis ideas. Ninguna diligencia creo excusada cuando voy a sostener una proposición que tiene apariencias de paradoja, a desentrañar las verdades que le sirven de apoyo y a sacarlas del caos en que las han sepultado la preocupación y la ignorancia.

#### EL ORIGEN DE LA NOBLEZA

La nobleza, señores, examinada en su acepción política, no es otra cosa que una cualidad accidental que coloca al ciudadano en aquella clase de la sociedad que se distingue de las demás por sus funciones peculiares, sus títulos de honor, sus privilegios y sus prerrogativas.

Llámola cualidad accidental porque no fué establecida por la naturaleza, sino por el arbitrio; porque es independiente de las perfecciones naturales del individuo que la posee, y porque, habiendo sido inventada por la opinión, fué autorizada por las leyes y dirigida por los legisladores al complemento de la constitución política de las monarquías.

A los que poseían esta cualidad, esto es, al cuerpo de la nobleza, fió la antigua Constitución de Castilla la defensa del Estado. Esta era su función propia y peculiar. Los nobles poseían las distinciones de su clase, con el gravamen de velar continuamente sobre la pública seguridad. Yo subiré, como he prometido, al origen de las cosas para hacerme entender.

En tres clases dividió nuestra antigua Constitución los individuos del Estado. La clase de oradores, esto es, el clero; la clase de defensores, esto es, la nobleza, y la clase de labradores, esto es, el pueblo.

#### LAS TRES CATEGORÍAS

La primera tiene a su cargo las cosas pertenecientes a la religión, y a sus individuos toca levantar las manos al cielo para rogar continuamente al altísimo por la salud del Estado; por eso se llaman oradores.

Ayuntamiento de Madrid

[www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es)

La segunda debe por instituto velar por la conservación del mismo Estado, y a sus individuos toca la defensa del príncipe, del pueblo y de la religión; por eso se han llamado defensores.

A los individuos de la tercera toca cultivar la tierra, laborear sus productos y hacer que abunden todas las cosas necesarias para la conservación de los miembros del Estado; por eso se han llamado labradores. Tal es la división señalada en una de las leyes de partida, cuyas palabras acotaremos después. (Prólogo al título de los Caballeros, 21 de la parte segunda.)

Esta Constitución, nacida con el trono de Asturias y consolidada después de la reunión del Condado de Castilla a la Corona de León, siguió acaso en esta división de las clases más bien la necesidad que la razón.

Se profesaba generalmente en el Estado el cristianismo, y según él era menester señalar a sus ministros una jerarquía separada, y por eso se formó la clase de oradores.

Estaban los dominios de España ocupados por los sarracenos, y era preciso hacerles frente a todas horas con las armas en la mano, o para extender sobre ellos las conquistas, o a lo menos para arredrarlos del país restaurado. Esto pedía una clase de defensores.

Los que estaban continuamente dedicados al culto del altísimo y los que tenían siempre la espada desenvainada contra los enemigos del Estado, ni podían cultivar la tierra ni ejercitar la industria. Era, pues, necesaria otra clase de hombres dedicados a proveer a los demás de las cosas necesarias al uso de la vida, y sobre este principio se estableció la clase llamada de labradores.

Yo no me detendré a explicar la esencia de cada una de estas clases ni el admirable enlace de cada *una de estas clases que estableció la Constitución, entre ellas*. La clase primera y la última no son de nuestro propósito; vamos a examinar solamente la esencia de la segunda, de la clase de defensores, de la nobleza.

#### LAS TRES ESPECIES DE NOBLEZA

Tres especies de nobleza reconoce nuestra Constitución: una de linaje, otra de sabiduría y otra de virtud. De todas hace el sabio legislador un digno aprecio, pero particularmente de aquella nobleza que une al lustre del nacimiento el lustre mucho más brillante de la virtud. «E esta gentileza —dice una ley de partida— habían en tres maneras. La una por linaje, la otra por saber, la tercera por bondad de costumbres, e de manera e como quier questos se lo ganan por sabiduría, e por su bondad son por derecho llamados nobles e gentiles, mayormente lo son aquellos que lo han por linaje antiguamente e facen buena vida, por que les viene de lueñe como

heredad e por ende son más encargados de facer bien e de guardarse de yerro e de mal estanza. Ca non talsolamente quando lo facen, resciben daño e verguenza ellos mismos más aquellos onde vienen. E por ende Fijos Dalgo deben ser escogidos que vengan de derecho e linage de padre e de abuelo hasta en el cuarto grado a que llaman Visabuelos.

E esto tovieron por bien los antiguos por que de aquel tiempo adelante no se pueden acordar los omnes, pero quanto dende adelante más de lueñe tienen de buen linage tanto más crescen en su honra o en su fidalguía.»

Sería muy importuno el empeño de explicar los grados en que se dividía esta nobleza y separaban al noble del hidalgo, al hidalgo del caballero, al caballero del rico hombre. Estos grados se contenían dentro de la misma clase y eran como eslabones de una cadena que unía al soberano con el pueblo y al pueblo con el soberano, sirviendo al mismo tiempo de apoyo al primero; de escudo y defensa al segundo.

En efecto, el cargo de defender al príncipe, al pueblo y al Estado se fió a esta nobleza. Pudo muy bien haberse puesto al cuidado de los más valientes y no al de los más ilustres miembros de la sociedad; pero los legisladores doctrinados por la meditación y la experiencia creyeron que una función tan importante y delicada, especialmente en aquellos tiempos, debía encargarse a personas sobre cuya fe pudiese reposar más seguramente la pública confianza.

Eligieron, por tanto, a las personas de más claro nacimiento, esto es, a los nobles e hidalgos de linaje; oigamos en la misma ley la decisión y el fundamento de ella. (Libro II, título de los Caballeros.)

«E por estas razones —dice— antiguamente para facer cavalleros escogieron los venadores del monte, que son omnes que sufren gran lacería e carpenteros e ferreros e pedreros por que usan mucho a ferir e son fuertes de manos. E otro si los carniceros por razón que usan matar las cosas vivas e esparcen la sangre de ellas. E aun cataban otra cosa en escogiendolos que fuesen bien faccionados de miembros para ser recios e fuertes e ligeros.

E de esta manera de escoger usaron los antiguos muy gran tiempo. Mas por que estos a tales vieron después muchas vegadas que non habiendo verguenza olvidaban todas estas cosas sobre dichas o en logar de vencer sus enemigos, vencíanse ellos, tovieron por bien los sabidores que catasen omes para estas cosas, que oviesen en si verguenza naturalmente, e sobre esto dijo un sabio, que obo home vegocio que sabla de la Orden de Cavallería, que la verguenza vieda el cavallero que no fuya en la batalla, o por ende ella le fece vencer. Ca mucho tobieron que era mejor el ome flaco e sufridor que el fuerte, ligero para correr, e por esto sobre todas las cosas cataron que fuesen homes de buen linage, por que se guardasen caer en verguenza.»

Aunque no hay en todo el título de los caballeros ley alguna que no

pueda servir a demostrar nuestra proposición, citaremos aquellas cuyas palabras, por más claras y decisivas, nos deben excusar de otras citaciones. La ley primera dice *«que cavallería fué llamada antiguamente la compañía de los omnes nobles que fueron puestos para defender las tierras»*.

La ley séptima da a los caballeros indistintamente el nombre de fijosdalgos. La décima tercia, hablando del escudero que recibe caballería: «E por ende dize mandaron los antiguos que el escudero que fuese de noble linage, un día antes que reciba cavallería, que debe tener vegilia.»

La décimacuarta, que llama a la caballería «cosa noble e honrada». Pero antiguamente — dice — «establecieron que a los nobles omes ficiesen cavalleros, seyendo armados de todos sus cavalleros, bien ansi como quando oviesen de lidiar».

De forma que no se puede revocar a duda que la defensa del Estado por nuestra antigua Constitución era una fundación propia y peculiar de la nobleza. No por esto se crea que la Constitución de Castilla no conocía más nobleza que la dedicada al servicio de las armas; no por cierto. Los oficiales de la corona, los altos cargos de magistrados y todos los personajes que formaban la jerarquía civil del Estado debían ser tomados también de la misma clase.

Lo que hemos querido persuadir es que la defensa del Estado se había fiado exclusivamente a la nobleza, y que ninguno de los que estaban fuera de ella podía entrar en la caballería, esto es, en la milicia alta y constitucional, encargada de la conservación del príncipe, de la religión y de la patria.

Aunque las mismas leyes que hemos citado pudieran servir también para probar por la Constitución que esta nobleza fuese rica y poderosa, como este punto nos va acercando más y más a nuestro propósito, parece digno de alguna mayor indagación, en efecto, si no la suponemos acomodada y rica. ¿De qué se habrá de sustentar esta nobleza que no debe consumir los bienes del santuario, que no ha de empuñar ni el arado ni el escopo, que se ha de ocupar a todas horas de combatir a los enemigos del Estado?

#### CALIDADES

«Defensores —dice el rey sabio— son uno de los tres Estados por que Dios quiso que se mantuviese el mundo. Ca bien así como los que ruegan a Dios por el pueblo son dichos oradores: e otro sí los que labran la tierra e facen en ella aquellas cossas porque los omes han de vivir e mantenerse son dichos labradores; otro sí los que han a defender a todos son dichos defensores. E por ende los omes que tal obra han de facer tovieron por

bien los antiguos que fuesen muchos escogidos. Esto fué porque en defender yacen tres cosas: esfuerzo e honra e poderío.»

He aquí en pocas palabras cifradas las calidades que deben caracterizar al noble, y sin las cuales la nobleza será un nombre vano y sin sustancia. Pero el legislador habló más claro. Prohibió expresamente que se pudiese armar caballero al hombre pobre, por una razón que, al mismo tiempo que descubre su sabiduría, es el mejor apoyo de nuestros principios: «Ca non tovieron los antiguos que era cosa muy guisada que honrra de Caballería que es establecida para dar e facer bien fuese puesta en ome que oviese a mendigar en ella, nin facer vida deshonrrada.»

Aun por eso los mismos nombres de rico ome e fijosdalgo con que las leyes distinguieron a los individuos de esta clase envolvían en sí otra prueba de la verdad de nuestros principios. «E porque estos —dice hablando de los últimos— fueros escojidos de bonle logares, e con algo que quiere decir tanto en lenguaje de España, como también por eso los llamaron fijosdalgo que muestra tanto como fixox de bien.» (Libro VII, título 9, parte segunda.)

Es, pues, claro que la Constitución para defender al Estado quería hombres nobles, y para sostener la nobleza quería hombres esforzados, ricos y poderosos.

Si volvemos los ojos a nuestra legislación hallaremos más y más confirmado en ella este sistema, porque ¿a qué otro fin conspiran los feudos, las jurisdicciones y los señoríos familiares, los mayorazgos, los retractos de bienes de abolengo y otras infinitas instituciones que reprobarían a un mismo tiempo la razón y la política si no se dirigiesen a conservar en las familias nobles una riqueza, un poderío, sin los cuales no se podría llevar las distinciones de esta clase? Todo, pues, conspiraba a hacer rica la nobleza para que fuese capaz de defender gloriosamente el Estado, y este mismo encargo hacía más indispensable la riqueza de los que debían desempeñarle.

#### EL DESEMPEÑO DE LA ILUSTRE FUNCIÓN

En un tiempo en que sólo se trataba de lidiar y hacer conquistas y en que la obligación de defender el Estado estaba siempre en glorioso ejercicio, era consiguiente que al desempeño de tan ilustre función siguiesen siempre el esplendor y la gloria. Así parece que los mismos reyes se empeñaban en inventar distinciones para ilustrarlas y esclarecer a los que servían de apoyo a su autoridad y de escudo a su pueblo. Pero estas distinciones, estos títulos hacían más absolutamente necesaria la riqueza a una clase que no los podría sostener sin ella.

En efecto, ¿cómo mantendría la nobleza sus ricas posesiones, estos altos

empleos, estos títulos de honor, estas ilustres prerrogativas, estos privilegios, estas distinciones adjudicados exclusivamente a su clase por la misma Constitución? Por ventura ¿pudieron unirse alguna vez a la pobreza estos accidentes pomposos que sostiene con dificultad la opulencia misma? ¿Y el honor, este móvil, este principio de las monarquías, este apoyo de la nobleza y su inseparable compañero, no se defendería de confundir estas ideas? Si creía entonces que la honesta y la honrada aplicación al trabajo lo manchaba y lo deslucía, ¿cómo nos podemos figurar que pudo hacer compatible la nobleza y la necesidad?

Desengañémonos, señores; la Constitución quiere nobleza rica, mantenida del producto de sus patrimonios, no pendiente del ajeno arbitrio, ni librada sobre la aplicación y el trabajo. No se crea que siento proposiciones aventuradas. Si las que he dicho lo parecen, sígase la autoridad de la ley, que viene en acuerdo de ellas. He dicho que la Constitución quiere una nobleza que no libre su subsistencia sobre el trabajo. Hablemos más claramente, una nobleza incompatible con las obras serviles; otra ley de Partida lo prueba claramente.

La misma que hemos citado para probar que la pobreza no podía unirse a la profesión de la caballería excluye de ella a todos aquellos que por su misma persona ejercían algún tráfico, no permitiéndolos entrar en la milicia noble o arrojándolos de ella en caso de haber entrado, sobre lo cual es igualmente clara la ley segunda y quinta del mismo título.

#### EL ANATEMA DE LA FILOSOFÍA

Háblase en ella de las causas por que los caballeros se hacen indignos de las honras de su clase, y dice así: «E las razones porque les pueden toller la Caballería son estas, así como quando el cavallero estoviese por mandado de su Señor en hueste o frontera, o vendiese, o malmetiese el cavallero o las armas, o las perdiese a los dados, o las diese a las malas mugeres, o las empeñase en Taberna, o si a sabiendas ficiesen cavalleros a omes que non debiese serlo, o si ussase públicamente el mismo mercadería o obrase de algún vil menester de mano por ganar dinero, no seyendo cativo.»

Bien sé yo que estas ideas sufrirán el anatema de la filosofía; pero ahora hablo como político: examino la antigua Constitución, sigo sus huellas y como no trato de hacer la guerra a la honrada aplicación, sino a la ociosa vanidad, uso gustosamente contra ésta de las mismas armas que tantas veces se han movido en favor suyo. Pero demos otro paso más hacia nuestro propósito.

En los tiempos en que florecía la Constitución que hemos descrito era

muy raro ver abandonada la nobleza como una cualidad gravosa, que, al mismo tiempo que imponía obligaciones imposibles de cumplir sin conveniencias, no permitía buscar las conveniencias como fruto del honesto trabajo. Los nobles a quienes la fortuna no había dejado salir de una suerte escasa, abdicaban una clase cuyas distinciones les servían de estorbo para enriquecerse, y buscando en la clase del pueblo el arbitrio de redimir su necesidad a esfuerzos de la aplicación, salvaban por este medio su reposo y su vida.

Es bien notable, pero muy oportuna, una ley del Fuero viejo de Castilla, que contiene la fórmula de esta abdicación: «Dos omes —dice— o tres o quatro o cinco nobres uno puede haber quinientos sueldos, otro trescientos sueldos, o ser hermanos de Padre e de Madre e de Abolengo. En esta manera si algún ome noble viniere a pobredat e non poder mantener nombredat, e viniere a la Iglesia e dixier en Concejo, sepades que quiero ser vostro vecino en infurción en toda hacienda vostra, e aduxere una aguijada e tovieren la aguijada dos omes en los cuellos, e pasase tres veces sobre ella e dixier dego nombredat e torno villano e quantos fijos e fijas tovier en aquel tiempo todos serán villanos.» (Libro I, título 5, número 16.)

Esta sabia ley prueba cuán bien supieron nuestros legisladores remediar los inconvenientes que envolvía en sí la misma Constitución; conocieron que siendo la nobleza una cualidad hereditaria, infinitamente multiplicable en la descendencia de los nobles, el empeño de conservarla como necesaria a la subsistencia del Estado sería funesto al mismo Estado, si no se señalase un límite a la excesiva multiplicación de sus individuos.

LA SOCIEDAD DEBE REFLEXIONAR SU DICTAMEN SOBRE ESTE PROYECTO  
ANTICONSTITUCIONAL

Por eso, al mismo tiempo que proveyeron a la conservación de la nobleza haciéndola propietaria y perpetuando en sus primogénitos el patrimonio destinado a la subsistencia de su esplendor, abrieron el paso a aquellos individuos que no pudiendo aparecer en la ociosidad con el decoro necesario a la nobleza corrían a confundirse con la plebe y a esconder en ella su necesidad y su miseria. Máxima respetable, a cuya vista apenas se podría sostener el empeño de retener en el centro de la nobleza a aquella porción sobrante de ella que la vicisitud de las cosas humanas y el bien mismo de la sociedad empujan hacia la circunferencia.

Mientras la Sociedad hace las reflexiones a que dan lugar las misteriosas palabras de esta excelente ley, yo me doy prisa para concluir este punto de mi discurso: deduciendo de todo lo que he dicho hasta aquí, *que un Montepío establecido para socorrer a los hidalgos pobres, dirigido a*

*conservar en la nobleza unos individuos que la Constitución excluye de ella, y empeñado en hacer compatible con la miseria y la necesidad unas Instituciones que la Constitución sólo quiso unir a la riqueza y al poderío, es el establecimiento más inconstitucional que ha podido imaginarse.*

#### LA TRANSFORMACIÓN DE LA NOBLEZA INÚTIL E INEFICAZ

Pero ojalá que de este establecimiento sólo se pudiese decir que no era análogo ni conforme a nuestra antigua Constitución. Este defecto, aunque grave, pudiera disimularse en un tiempo en que el estado de las cosas es ya muy diferente. La Constitución misma se ha alterado, y con ella la esencia y las funciones de la nobleza, sus distinciones y sus prerrogativas.

Ya la defensa del Estado está a cargo del soberano que la gobierna. El cuerpo de la nobleza ha crecido en tamaño, pero ha menguado mucho en fuerza y autoridad; varias clases antes no conocidas, o que vagaban fuera de él, se le han incorporado y se han hecho capaces de sus prerrogativas; todo es ya diferente de lo que fué en lo antiguo.

Pero no importa. Yo voy a demostraros ahora que el establecimiento de que se trata es enteramente inútil a la nobleza, cual hoy existe, a esta nobleza para quien se ha exigido y destinado.

A fin de convencer a esta verdad, hablaremos según las ideas de nuestro siglo, y subdividiremos la nobleza, no en aquellas clases que la antigua Constitución señala dentro de ella, sino en las que la opinión y la misma riqueza las dividen; este método dará la mayor claridad a mis ideas.

#### LA NUEVA DIVISIÓN DE CLASES DE LA NOBLEZA

En la primera clase pondremos no sólo a los grandes y señores opulentos, sino también a aquellos poseedores de mayorazgos que tienen lo necesario para mantener el lustre de su familia, y dar a sus hijos carrera, y establecimientos conforme a ella. En la segunda, a aquellos nobles que, o por la cortedad de sus mayorazgos, o por no haber nacido primogénitos, siguieron algunas de las carreras abiertas a la nobleza y buscaron en ellas un establecimiento proporcionado para vivir con comodidad y tal vez para criar y mantener con decencia una familia. Para la tercera dejaremos aquellos nobles que ni poseen mayorazgos ni se les conocen otros medios de subsistir a lo menos con la decencia de su clase.

Supongo que para la primera de estas porciones, esto es, para la nobleza rica y opulenta, nadie me disputará que es inútil el Montepío. Dijera

más bien que para las familias que comprende no sólo será inútil, sino también indecoroso tal establecimiento, si no hallase que los que se han adscrito a él no tanto siguieron el impulso del interés cuanto el de la caridad, *como quiera que sea señalar socorros a la abundancia y abrir a la riqueza un asilo, donde sólo se ha refugiado hasta ahora la necesidad. me parece una idea que hace bien poco honor a nuestro siglo.*

También el Montepío es inútil, o a lo menos no es necesario, para aquella porción de la nobleza que hemos colocado en segundo lugar. Para el socorro de estas familias el Gobierno ha erigido, dirige y conserva cuidadosamente otros Montepíos análogos, de cuya duración no nos deja dudar la confianza que tenemos en la piedad. En esta parte ha resplandecido seguramente el celo de nuestra administración en el presente reinado. Era muy justo que las familias de los honrados ciudadanos que habían derramado su sangre por la patria, que habían guardado fielmente el depósito de las leyes, o que le habían sacrificado su estudio y sus tareas en todo el curso de sus vidas, no quedasen expuestas a caer en la mendicidad. Los hijos de estos buenos patriotas eran los hijos del Estado, y cuando el Gobierno no los hubiese socorrido por este medio, estaría obligado a buscar otros de socorrerlos y ampararlos. Lo contrario contribuiría al desaliento en todos los corazones, ahogaría en ellos semillas de patriotismo, y la nota de injusticia y de ingratitud recaería infaliblemente sobre la administración que autorizase este abandono; tal es el apoyo de los Montepíos, con cuyo ejemplo se piensa autorizar el que examinamos. Es verdad que tales Montepíos no pueden precisamente decirse establecidos para la nobleza. El Gobierno se ha propuesto socorrer en ellos a los que sirven, teniendo consideración no tanto a las clases como a las personas. Disfrútanlos no pocas familias que no pertenecen a la nobleza, y es bien que así sea, puesto que la nobleza misma, esta nobleza pobre y desidiosa que ahora mueve tanto nuestra compasión, se deja arrebatar los empleos que debiera ocupar y que se reparten a miembros más vigilantes y menos perezosos, porque, al fin, estas ventajas son para los que valen y no para los que duermen. Mas como quiera que la nobleza empleada disfruta de los Montes, está socorrida en ellos, y esto basta, para concluir, que el nuevo Monte de que hablamos no es necesario para esta respetable porción de la nobleza.

Y por ventura, ¿lo será para la tercera y restante porción de esta clase? ¿Para aquellos nobles que no han servido al rey en la tropa, que no se han hecho capaces de entrar en la Magistratura, que no han sabido contraer ninguna especie de mérito que les elevase a alguno de tantos empleos como ofrecen las oficinas de la Corte? Parecerá, acaso, paradoja lo que voy a decir, pero ello es cierto y no tengo reparo en afirmarlo, que *para ninguna porción de la nobleza sería más inútil que para ésta el Montepío.* Vamos a demostrarlo.

#### DEMOSTRACIÓN DE LA VERDAD

El Monte está principalmente fundado para socorrer a las viudas y huérfanos de los nobles, ¿pero estos nobles dejarán tras de sí viudas y huérfanos? ¿Cómo es posible contar con este caso? Pues que, *¿quien no tiene lo preciso para mantenerse solo, buscará en el matrimonio la multiplicación de sus necesidades?*

Si un noble, cual aquí lo suponemos, encuentra una mujer rica dentro o fuera de su clase, se casará, seguramente; pero en tal caso no habrá de menester el Montepío y se estará en la segunda clase de nuestra división. La riqueza de su mujer asegurará, para después de sus días, su subsistencia y la de su familia.

Mas si este noble no encuentra una mujer acomodada, seguramente no se casará. *Los hombres, generalmente, arreglan sus ideas a la situación en que los puso la Providencia, o a que los conduce su misma desidia.*

*Se casa el que tiene esperanzas de poder mantener una familia. Quien no la tiene, huye del matrimonio;* esta verdad, demasiado confirmada con la experiencia, es más forzosa en los nobles, en quienes la necesidad de vivir con cierta decencia aumenta las dificultades y los celos de pasar al matrimonio. Un plebeyo pobre se *casará tal vez con la esperanza de hallar aplicación y en el trabajo de sus manos los medios de mantener una familia;* ¿pero el noble, el que cree injurioso a su distinción este trabajo, el que en medio de una clase ilustre vive pereciendo y lucha con la pobreza por no humillarse a trabajar, ¿buscará en el matrimonio nuevas necesidades, nuevos estorbos a la conservación de la nobleza. ¿Cuántos nobles vemos, y ojalá que no fuese tan frecuente este funesto ejemplo, cuántos vemos que poseyendo pingües mayorazgos y decentes empleos dejan todavía de casarse por temor sólo de no poder mantener en el matrimonio todo el esplendor que la vanidad y el lujo de los presentes tiempos exigen de su clase?

*Seamos, pues, consecuentes, no nos dejemos arrastrar de un falso impulso de caridad, conozcamos mejor los hombres y juzguemos de ellos por lo que comúnmente son. Los nobles de que vamos hablando viven y mueren en el celibato, y son seguramente los que tienen menos necesidades del Montepío. A su muerte no quedará quien les llore, y el olvido con que será castigada su memoria servirá de escarmiento a los que viven con ellos entregados a la ociosidad y la desidia.*

#### LA ANTIGUA Y FUNESTA OCIOSIDAD

Pero yo no quiero dejar efugio alguno a los que se obstinan en autorizar este Montepío. Les doy de barato que entre los nobles de esta última porción haya algunos que, arrastrados de la inconsideración o del capricho, pasen al matrimonio sin empleo y sin bienes: he aquí el único caso en que pudiera ser necesario el Montepío; pero a estos infelices el mismo establecimiento les ha cerrado la entrada, porque los socorros del Monte no se regalan, se compran; no se cobran después de la muerte si no se han pagado en vida. ¿Y qué? ¿Un noble cual aquí le suponemos, un noble sin empleo y sin bienes, un noble que no teniendo de qué vivir agrava su necesidad pasando al matrimonio, se hallará de repente con los medios de mantener una familia y con sobrante para comprar el socorro del Monte? ¿Sufrirá una necesidad presente y segura para evitar una necesidad remota y contingente? ¿No es esto un sueño? ¿No es esto negarse el conocimiento de unas verdades que confirma diariamente la experiencia?

#### LA ANTIGUA Y FUNESTA OCIOSIDAD

Pero concedamos también que estos nobles puedan comprar y compran, con efecto, los socorros del Monte. Confieso que en este caso no será Monte; confieso que en este caso no será un Monte inútil para ellos, pero será muy perjudicial para el Estado. El Monte les servirá de pretexto para *vivir en su desidia, para empeñarse en conservar las prerrogativas de su clase, en una palabra, para ser unos ciudadanos no sólo inútiles, sino también perniciosos.*

A fin de exponer estas consecuencias más en claro, sigamos por un instante a estos nobles y veamos cómo llenan el lugar que ocupan en el cuerpo social. De este examen debe resultar un nuevo convencimiento en nuestro favor.

#### CÓMO PROCEDEN Y SE COMPORTAN ESTOS NOBLES

Casados estos ciudadanos con una mujer pobre y necesitada como ellos, ¿cuál es el partido que deberán tomar? ¿Buscarían alguna honesta ocupación o seguirían en su antigua y funesta ociosidad? La razón pedía que

Ayuntamiento de Madrid

[www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es)

abandonasen su clase y que, sacrificando la vanidad de la hidalguía a los derechos de la humanidad, buscasen cualquiera medio honrado de mantener su familia, aunque fuese incompatible con la conservación de la nobleza. En efecto, su propia conservación, la de su esposa y la de sus hijos, son obligaciones demasiado sagradas para no merecer el sacrificio del título, que al cabo *no es otra cosa que una distinción accidental*. Así lo hacen no pocos nobles en las provincias septentrionales de España, y estos ejemplos, admirables a los ojos de la Filosofía, son ciertamente dignos de la aprobación universal. Son también dignos de que los aplauda la política, porque al mismo tiempo que sacan de la nobleza a unos individuos que sólo servirían para afrentarla y deslucirla, convierten *en útiles y honrados ciudadanos muchos miembros inútiles del cuerpo de la nobleza*. ¿Y se querrá que a nuestros ojos autorice el Gobierno un *Montepío cuyo único efecto sería conservar dentro de la nobleza un mayor número de estos miembros inútiles*? ¿Un Montepío que sea un nuevo apoyo a la desidia de estos nobles?

Observemos a un hombre de esta clase que cerrando el oído a la voz de la razón, y lo que es más, al grito de la humanidad, se obstina en conservar la nobleza en medio del hambre y de la desnudez de su familia; que en lugar de buscar su subsistencia en el trabajo, quiere vivir de trampas e invenciones, que se ocupa continuamente, en engañar al mercader y al artesano y en poner en contribución todas las clases para mantenerse en la suya. ¿Habrà quien diga que este monstruo es digno de la compasión de sus hermanos y de la protección del Gobierno? Abramos una vez los ojos y desterremos de entre nosotros semejantes ejemplos.

La nobleza, lejos de abrigar y socorrer, debe desconocer y arrojar de su seno estos individuos que la infaman y que acaso la hacen aborrecible. Sea noble enhorabuena el que, habiendo de sus mayores con el esplendor de su linaje los bienes de fortuna necesarios para conservarle, ha sabido aumentar uno y otro por su aplicación y sus virtudes. Séalo aquel que habiendo nacido de familia ilustre, pero pobre, ha sabido con su estudio y sus servicios obligar al Estado a que se encargase de su subsistencia y la de su familia; perezcan de necesidad y de miseria los que habiendo disipado la herencia de sus padres, o no sabiendo sacudir la desidia, quieran mantener todavía su esplendor por todas partes de la miseria. Sirva el espectáculo de estos infelices, abandonados a un tiempo por su clase, que los desconoce, y por las otras, que desconocen ellos, sirvan, digo, de ejemplo y de terror a sus iguales y ofrézcanles un provechoso escarmiento para que nunca la vanidad sirva de fomento a la pereza, ni se crea que el lustre de la nobleza es compatible con la infame ociosidad. Tres o cuatro familias nobles, reducidas a mendigar por la desidia o mala conducta de sus jefes, serían más provechosas al Estado y a la nobleza que un millón de Montepíos derramados por el reino.

## NO PUEDE COMPARARSE EL MONTEPÍO DE HIJOSDALGOS CON EL DE ARTESANOS

He oído alegar el ejemplo de los Montepíos de artesanos y veo con poca admiración que han servido de modelo al que vamos examinando. Yo no me inclinaré a analizar estos establecimientos que han debido su origen a principios muy recomendables; conozco que han sido protegidos por el Gobierno con sanísimas miras y los respeto por lo mismo. Pero basta reflexionar que una familia reducida a la miseria por la muerte de un artesano honrado y laborioso pudiera servir de desaliento a todos los de su clase, fomentar su manía, demasiado arraigada en ella, de sacar a los hijos a otras profesiones y aumentar este temor natural del pobre al matrimonio, que tanto multiplica cada día el número de los estériles celibatos. Pero tales ejemplos en los nobles producirían efectos enteramente contrarios hacia el bien público; porque siendo la nobleza una cualidad estéril, y la profesión de artista productiva para el Estado, supuesta la necesidad del individuo, el Estado ganará siempre en que se abandone la primera y perderá en que se deje la segunda. Por lo mismo, los Montepíos de artesanos servirán siempre al fomento de la aplicación, los de nobles al de la pereza; aquéllos animarán la industria, éstos la ociosidad; unos aumentarán el número de los vecinos útiles, otros el de los perjudiciales, y, finalmente, unos serán dignos de la vigilancia y otros de la aversión al Gobierno.

## DILEMA DE PROFUNDA Y VIOLENTA HOSTILIDAD

Réstame una reflexión que pondrá el sello a mis ideas, a saber: que, aun cuando los Montepíos de nobleza fuesen útiles en alguna parte, siempre serían perniciosos en Madrid. La curiosidad, las diversiones, los pleitos y la ociosidad misma, atraen a las Cortes un número increíble de nobles que, empezando por perder primero su sencillez y luego sus costumbres, acaban por fijar su residencia en ellas, rendidos a cierta especie de encantos que no les permiten salir de estas poblaciones. Cuanto pierdan en esto las provincias y sus ciudades, cuanto concurra a la ruina de sus familias, cuanto a la corrupción de las costumbres y cuanto, en fin, al desdoro de la nobleza misma, es bien notorio y bien sentidamente llanado por el patriotismo ¿Cuál, pues, sería el efecto de nuestro Montepío con respecto a este abuso? ¿Quién es tan topo que no columbra las largas y funestas consecuencias que produciría? ¿Quién no ve que el Monte llamará a este centro común toda la nobleza pobre de las provincias? ¿Que aumentará el cuerpo

de los hidalgos de la corte con las heces de la nobleza forastera? ¿Que confundirá la clase primera con la última, la grandeza con la hidalguía proletaria, los más altos títulos con los más humildes empleos y, finalmente, la riqueza, el esplendor y el poderío con la pobreza, la oscuridad y el abandono? ¿Y qué? ¿La nobleza de Madrid, la que encierra en sí los primeros nombres del reino, la que debe servir de modelo a la nobleza de provincias, ¿será la que autorice un establecimiento de esta clase? ¿Un establecimiento que siendo inútil a la mayor y mejor parte de sus individuos sólo pueda producir alguna utilidad a la porción menos recomendable de ellos, y aun esto con desdoro de toda la clase y con perjuicio de los demás?

¿Y la Sociedad, este cuerpo benéfico que reúne en sí tantos amigos del bien público y tantas máximas que le sirven de apoyo, no tendrá reparo en autorizar un establecimiento que conspira a menoscabarlo?

*Yo someto gustoso a su censura todas sus reflexiones; pero si el Montepío de Hidalgos es como yo creo y me parece haber demostrado un establecimiento repugnante a la idea constitucional que debemos tener de la nobleza, inútil a la nobleza misma y perjudicial al Estado, lo debe informar así al Consejo o tomar la providencia que fuere de su agrado.»*

\* \* \*

Como luego en la ley agraria, las influencias de los obcecados nobles y el deseo de adular a los poderes en los más hicieron ineficaz el luminoso informe, y por no haber escuchado al sabio poliglota, España tiene sin resolver sus problemas básicos.

No se molestó Jovellanos por el desaire; como hombre superior, laboraba por el presente y por el porvenir, y sabía que el porvenir le haría justicia.

Por eso, cuando el 18 de diciembre de 1784 tomaba posesión del cargo de director de la Matritense, podía decir, entre otras cosas: «Haced, pues, que mis esperanzas no sean vanas. Redoblad desde ahora vuestra aplicación al desempeño de las obligaciones de nuestro Instituto; vuestro celo por el bien y la felicidad pública, y vuestros desvelos por la prosperidad y la gloria del Cuerpo de que somos individuos. Reunamos todas nuestras luces, nuestras tareas y nuestro patriotismo para el logro de tan importantes fines. Estrechemos más y más este vínculo de caridad que nos une y desterremos de entre nosotros toda división, toda mala avenencia, todo espíritu de partido, que son los más temibles enemigos de nuestra Sociedad. Nuestras obligaciones son unas, y uno debe ser también el impulso que las dé movimiento, uno el objeto a que todos se dirijan, uno la volun-

tad y uno el deseo de conseguirlo. El público lo espera de vosotros, y la *gloria con que sabe recompensar a los honrados ciudadanos que dedican a su felicidad sus útiles tareas será nuestra corona y nuestro premio en más remota posteridad.*»

Y siempre optimista, siempre mirando al porvenir, continuó, impávido, sus tareas, mirando por el bien común y procurando librarle de toda mala semilla, como lo acredita cuando el 23 de enero del 82, censurando acremente un opúsculo que tenía la liviana intención de publicar D. Pedro Francisco Sotelo, el hermano del fraile legitimista, se oponía a su autorización diciendo: «Por todo lo dicho, aunque reconozco que la Sociedad debe contar entre sus máximas *la libertad de prensa, juzgo también que debe cuidar de que el público no gaste su dinero en obras que, lejos de instruirle y deleitarle, puedan llenarle de ideas perjudiciales y erróneas.*»

Gloria al gran Jovellanos.

MIGUEL TATO Y AMAT.

## VARIEDADES

---

### Las faltas leves de disciplina escolar

Un momento de capital importancia para la vida universitaria es el período comprendido desde 1845 a 1860; pues, además de la frecuencia con que escolares y aun profesores sienten la necesidad de intervenir en los pintorescos vaivenes políticos, con el inevitable colofón de expediente disciplinario, es, en realidad, una etapa reformadora en cuanto a planes de enseñanza y regímenes universitarios.

Si el plan de 1845 había modificado las materias que debían cursarse y logrado un aspecto menos conservador de tradiciones extemporáneas, continuaban en cambio vigentes una serie de disposiciones que se conservaban desde las aulas de Alcalá y Salamanca.

Poco después de la reforma universitaria, los rectores, impotentes para contener de un lado la natural tendencia al bullicio por parte de los escolares y de otro las cada día más frecuentes intromisiones de la política en las galerías y aulas universitarias, hubieron de reclamar una ampliación a los poco claros términos en que se expresaba el reglamento disciplinario, ampliación que Pidal, ministro de Fomento del Gabinete presidido por Istúriz, se apresuró a comunicar en debida forma, con lo que tuvieron estado legal las medidas.

Castigábanse en la citada disposición (real orden de 24 de noviembre de 1846) como faltas leves de disciplina escolar la desaplicación, los actos de «*inquietud o travesura*», las faltas de «*decoro y compostura*», la muy frecuente e inevitable de insubordinación contra bedeles y empleados, símbolos siempre de la paciencia, las injurias y ofensas leves entre estudiantes y las, también frecuentes, palabras deshonestas, en que a veces cooperaron brillantemente (aunque no lo reconozca la real orden) los bedeles y aun algún profesor malhumorado. Detalladamente se exponen los castigos a que se hacían acreedores los que hubieren incurrido en una de estas faltas leves, y las penas impuestas, que la disposición señala meticulosamente, son las contenidas en los siguientes apartados del artículo 3.º de la referida orden:

- «1.º *Aprender de memoria, copiar o traducir cierto número de páginas de los autores que sirvan de textos.*

Ayuntamiento de Madrid

[www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es)

- 2.º *Estar de plantón en la clase, pero sin postura violenta o ridícula.*
- 3.º *Reprehensión privada por el Jefe del Establecimiento.*
- 4.º *Reprehensión ante el Claustro de Catedráticos.*
- 5.º *Encierro dentro del edificio, no pudiendo pasar de tres días, y siendo en paraje claro, aseado y con buena ventilación.*
- 6.º *Recargo en el número de faltas de asistencia, no pasando de cinco; esta pena no podrá imponerse cuando el recargo complete el número de faltas necesarias para perder curso.»*

Es curiosa la primera punición, pues dado el carácter que la enseñanza tenía en todos sus grados, se aplicaba como castigo lo que en realidad era el método pedagógico que la mayoría de los profesores empleaba, y esto lleva consigo la consecuencia de que, quienes tales procedimientos utilizaron, comprendían perfectamente la tortura espiritual que significaba seguirlos. Más pintoresca aún es la segunda pena, en que, sin duda, quiso darse una estricta verticalidad al paciente, y evitar tal vez que con papeles hábilmente recortados se fingiese una prolongación de apéndices auriculares, con el natural regocijo de los compañeros de la víctima.

Las penas tercera y cuarta, más humanas y lógicas, hubieran sido quizá suficientes para los casos leves, pero esta reprimenda *sin efectos académicos* se modifica notoriamente al tratarse de una mayor importancia, puesto que, con inquisitorial tradición, se hace públicamente en los casos graves.

Reminiscencia también de las universidades clásicas, queda en la pena quinta, como un vago recuerdo de la «Cárcel del Rector» salmantina, el castigo de encierro que, si bien aparece en 1846 limitado a tres días y con precauciones higiénicas, pronto habría de reducirse más aún con la orden circular del rector Corral, en 11 de octubre de 1856; a todos los centros de enseñanza, en la que se disponía que inmediatamente se avisase por el bedel a los familiares para «evitar la zozobra que les infunde el ignorar el paradero de los cursantes cuando no regresan a sus casas, concluidas las horas de clase». Poco tiempo después, en 16 de marzo de 1857, el secretario general Mariño, en nombre del rector, ordenaba que «el alumno salga del encierro antes del anochecer, antes de cerrarse las puertas exteriores del edificio».

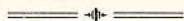
Más importante aún la pena sexta ha subsistido hasta hace pocos años en manos de catedráticos que preferían emplear un medio coactivo directo y personal a esperar pacientemente la intervención de las autoridades académicas. Arma que, no obstante las restricciones a que quedaba limitada, podía causar graves perjuicios que ninguna otra conseguía, solamente pudo ser desterrada por las disposiciones que reconocían la asistencia voluntaria a las cátedras.

Como falta, menos leve tal vez, considerábase una que ha subsistido por inexplicable tradición, y a ella se refiere la orden de Secretaría general, fechada en 10 de octubre de 1851, falta que no aparece consignada en

la disposición gubernamental a que hacemos referencia, pero sí se encuentra contenida en el reglamento de estudios (artículo 339). Según la orden de Secretaría se conmina a los bedeles, bajo amenaza de suspensión de destino, a que se apoderen de los alumnos que encontraren fumando «*para presentarlos a S. E. (el rector) en la Sala Rectoral*».

No sólo a los escolares había de preocupar la disposición de D. Pedro José Pidal a que aludimos, pues sin duda por el deseo de acabar con castigo consagrado por el hábito y sancionado por pedestres aforismos de origen romano, adviértese en el artículo 4.º la prohibición de «*toda pena de golpes o malos tratamientos. El Gefe o Catedrático que cometa este exceso incurre en responsabilidad, y se formará acerca de ello expediente gubernativo, para que S. M. resuelva lo conveniente*». Sabia disposición que anulaba los procedimientos docentes con que dómines de palmeta subrayaron las travesuras de Pedro Antonio de Alarcón y de Mesonero Romanos en el más espacioso lugar de sus infantiles personas.

LUIS DE SOSA.



## La tirana: su familia y su resurrección

Es la tirana una de las canciones danzadas que mayor boga obtuvieron en la segunda mitad del siglo XVIII. Se cantaba suelta por las gentes del pueblo, y asociada a otras obras, en los coliseos públicos madrileños. Basta repasar, en efecto, la música cobijada en la Biblioteca Municipal de Madrid para convencerse de que fué así.

La tirana creó leyendas que los historiadores más veraces repiten hoy con excesiva credulidad, por lo mismo que parecen bien admisibles. Tal, por ejemplo, aquella de que María del Rosario Fernández, la famosa actriz retratada por Goya, y conocida con el sobrenombre de «La Tirana», había obtenido ese apodo por su gracia y picardía cantando y bailando tiranas. Y, sin embargo, «La Tirana» nunca perteneció al grupo de «damas de cantado», sino al de «damas de representado», siendo actriz trágica de celebridad inmensa. ¿Por qué se la conocía de tal modo, pues? Sencillamente, por haber contraído nupcias con un actor que hacía «tiranos», según el lenguaje teatral de la época.

Hubo un fugaz período en la literatura tonadillesca que dió particular interés a la tirana, merced a la introducción escénica de Mambrú —*Mal-brú*, como dicen los manuscritos de entonces — y de su canción. Ello acaeció en 1785. Y esta materia ha sido tratada por mí con cierta extensión en el primer volumen de mi obra *La tonadilla escénica* (páginas 188 y siguientes).

tes), reproduciéndose en apéndice los textos literarios respectivos (páginas 427 y siguientes). Estrenóse a la sazón la tonadilla titulada *La cantada vida y muerte del general Malbrú*, con música de Valledor, que produjo un revuelo extraordinario. Y durante no pocos meses, a partir de aquel acontecimiento teatral, diversas tonadillas presentaban a la Tirana —es decir, la personificación de la danza popular—, a vueltas con ese contrincante suyo, que quiso arrinconarla, ni más ni menos. Aluden a ello, entre otras obritas tonadillescas, las tituladas *Los payos del Malbrú*, *El señorito tonto*, *El desengaño*, *El Malbrú*, *El hospital del desengaño* y *El genio de los hombres*. Las referencias a *Malbrú* se hallan incluso en obras menores de otra índole, como el sainete *El sombrerillo* o *El sombrerito*, de D. Ramón de la Cruz, que tiene un número musical anónimo, aunque probablemente de Esteve, y licencias para la representación fechadas a comienzos de 1786. Tal aspecto no pudo ser olvidado, como es natural, en mi contribución a la obra *Mélanges de musicologie offerts à M. Lionel de la Laurencie*, donde tracé un artículo —para atender a la petición que me hicieron los iniciadores de este homenaje al prestigioso presidente honorario de la Sociedad Francesa de Musicología—, artículo cuyo título es *Les influences françaises dans la tonadilla madrilène du XVIII<sup>e</sup> siècle*.

\* \* \*

Ahora bien, la popularidad de la tirana era bastante anterior. Y ello dió nacimiento a una curiosa tonadilla, con música de Laserna, representada cuatro años antes de aquel en que Malbrú invadiese las escenas de los coliseos madrileños, es decir, en 1781. Trátase de una tonadilla a cuatro, cantada por Polonia Rochel, Tadeo Palomino, María Pulpillo y Mariano Querol. Siendo a la sazón aires populares de canto y danza la tirana, el fandango y el caballo, Polonia, Tadeo y Mariano hicieron la personificación respectiva de esos aires, en tanto que la Pulpillo no tenía otra personificación que la de expresar la *vox populi*.

Esta tonadilla ofrece interés documental no despreciable y por eso la reproduciremos tal como está en el manuscrito, es decir, poniendo al margen el nombre de los actores y no el del personaje que cada uno encarnaba. He aquí la letra de la misma:

•POLONIA. Mosqueteros, esta tarde  
os pretendo entretener  
con una tonada nueva  
de una idea a la reley.

Ayuntamiento de Madrid  
[www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es)

Orquesta mía querida,  
tu ayuda es fuerza me des,  
y con tus pianos y fuertes  
hagas conmigo tu aquel.

A ver si estamos templados.  
Parece que estamos bien.  
El oboe está un poquito alto.  
Las trompas no suenan bien.

¡Oh, qué cosa tan molesta  
aquesta de templar es!  
Mas ya que estamos acordes,  
daremos principio, pues,  
y con unas seguidillas  
el asunto empezaré.

Ya saben, según dicen  
las malas lenguas,  
que murió la Tirana.  
¡Oh, qué gran pena! (1).

Pero es el caso,  
pero es la jerga,  
que aunque la lloran  
y la lamentan,  
a ir a resucitarla  
no hay quien se atreva.

Mas ya discurro  
el poder esta tarde  
volverla al mundo.

Tengan cuidado.  
Silencio tengan.  
A ver si acaso  
logro mi empresa.  
Y entre tanto, señores,  
tengan paciencia.

PULPILLO.	Murió la pobre Tirana.
TAD. Y MAR.	Su fin la vino a llegar.
PULPILLO.	¡Oh, guadaña inexorable, que a nadie dejas en paz!
LOS TRES.	Lloremos, pues que no hallamos quien nos pueda consolar.
MARIANO.	Yo, el Caballo tan nombrado, fuí su padre natural, y me preservó la Parca para verla a ella expirar.

---

(1) Por imposición de la censura este verso substituyó al que decía: «Requiem eterna».

- TADEO Yo, el Fandango, su marido,  
sin ella vine a quedar  
llorando su desventura  
en mi triste soledad.
- LOS TRES. ¡Ay, qué pena, qué tormento!  
¡Ay, ay, ay, ay! ¡Ah, ah, ah!
- PULPILLO. Las gracias que ella tenía  
es lo que hay que lamentar,  
pues supo por toda España  
hacerse tanto lugar,  
de tal modo, que al instante  
que ella llegaba a sonar,  
se ausentaba la tristeza  
y huía la seriedad.
- LOS TRES. ¡Ay, qué pena! etc.  
*(Sale Polonia a escena representando a la Tirana).*
- POLONIA. Cesen los desconuelos,  
cesen las ansias,  
porque ha resucitado  
ya la Tirana.
- LOS TRES. ¿Pues cómo fué eso?
- POLONIA. Tomen esos papeles  
y haya silencio.
- LOS CUATRO. A la Tirana, señores,  
ya la dieron sepultura,  
y después viva la hallaron  
el enterrador y el cura.
- PULP. Y TAD. Tiririririray *(tres veces)*
- POL. Y MAR. Tiriririray *(tres veces)*
- LOS CUATRO. ¡Ay, tin, tin!
- POL. Y PULP. Tirana, tirana.
- LOS CUATRO. ¡Ay, tin, tin!
- POL. Y PULP. Tirana y andar.
- LOS CUATRO. La Tirana la enterraron  
y ha vuelto a resucitar.  
Tin, tin, tananá *(bis)*.  
Viva la Tirana,  
pues que viva está.
- LOS CUATRO. La Cibeles y el Apolo  
no pueden sufrir la escarcha,  
y para quitarse el frío,  
piensan bailar la tirana.
- PULP. Y TAD. Viva, viva la idea,  
viva la trama,  
y la Tirana viva,  
que está resucitada. »

Tras esto explica la Tirana que murió por la falta de lluvias, puesto que no le gustaban las sequedades. Y expone que volvía al mundo con la condición de que nadie abusase de ella como hasta entonces. El diálogo intercala esta consulta:

«TAD. Y MAR. Y dinos, ¿cómo quieres  
que aqueso sea?  
POLONIA. No empleando mi gracejo  
en desvergüenzas.»

Se ve, por lo dicho, que la sátira de la tonadilla se encaminaba a censurar las licencias y abusos introducidos en las coplas de tirana. Tal condenación, aunque más suave y menos trascendental, era análoga en cierto modo a la que anteriormente había pesado sobre zarabandas y chaconas, según he referido al por menor en mi conferencia, ya publicada, *Música folklórica y erudita: sus entronques*. (Valladolid, 1933).

JOSÉ SUBIRÁ.



## Un “complot,, en 1854

El día 19 de septiembre de 1853 era llamado a formar un gobierno más el conde de San Luis. Su principal misión era servir de tolerante velo que ocultase el escándalo formado en torno a las concesiones en los ferrocarriles, cuyas salpicaduras alcanzaban a las camarillas palatinas.

Un ambiente de liberalismo se adueñaba de la península como protesta contra las medidas del Gobierno Sartorius, y la vuelta de Narváez, la limitación con que se aplicaban las normas constitucionales y las medidas de represión producían un ambiente de protesta, reflejado claramente en el imponente cortejo que acompañara el cadáver de Alvarez Mendizábal, el gran reformador de la hacienda española.

En diciembre la situación del Gobierno había llegado a ser insostenible. La cuestión de los ferrocarriles se planteaba en las Cortes, y el Gabinete era derrotado por ciento cinco votos de la oposición contra sesenta y nueve de sus adictos. La situación se había hecho insostenible, y el conde de San Luis apelaba, para prolongar su vida ministerial, a los recursos acostumbrados en estas ocasiones. Mediatizada la libertad de prensa, una serie de

periódicos protestaban, en los primeros días de enero, contra las medidas antiliberales, y todas las clases sociales sumábanse a la enérgica protesta.

El día 16 de enero de 1854 se encargaba de la cartera de Gracia y Justicia interinamente el ministro de Hacienda D. Jacinto Félix Domenech, que habría de desempeñar sus funciones ministeriales hasta el 17 de julio del mismo año. Había sido el nuevo encargado de la enseñanza pública catorce veces diputado y más tarde senador, lo que hacía esperar que un criterio templado y comprensivo presidiría sus decisiones; pero pronto hubo de demostrar sus condiciones de desconocimiento en cuanto a sus más numerosos y discolos subordinados: los estudiantes.

Descontentos éstos con las medidas adoptadas por el Gobierno, publicaban una carta, sin más importancia que la de haber sido escrita por alumnos de Medicina y firmada por ellos, en *El Clamor público*, periódico abierto a toda manifestación de este linaje. El documento contenía una serie de conceptos declamatorios en que nada categórico se afirmaba, pero al que ciento treinta y seis firmas de alumnos daban una importancia grande como reflejo de la opinión pública. Decía así:

«Muy señores nuestros: Los que suscriben, alumnos de la Facultad de Medicina de la Universidad Central, vienen observando desde hace mucho tiempo con la más viva satisfacción la constancia y energía con que la prensa liberal española ha defendido hasta este momento la integridad de nuestras instituciones. Y como el estado en que los asuntos del exterior se hallan pudiera llegar a tener un día influencia sobre estas últimas, nosotros, llevados de nuestra íntima convicción de que sólo ellas son las capaces de desarrollar el progreso en que deseamos ver a nuestra nación, hacemos presentes nuestras simpatías por la causa liberal que en su periódico defienden. Ellas son la expresión de nuestras inteligencias, las cuales, aunque de excaso valer, las ofrecemos a su disposición.»

No decía más el manifiesto: ni una amenaza, ni siquiera una algarada en ciernes, sino la expresión de una simpatía y el ofrecimiento de sus inteligencias, «de excaso valer». ¿Qué pudo ver en ello el celoso ministro don Jacinto Félix Domenech? Tal vez una aparatosa revolución, quizá hasta la ruina política de España, pues por el hecho de encontrar peligrosas estas inocentes manifestaciones de simpatía demostró sobradamente su imaginación.

Un oficio, de fecha 21 de enero, esto es, el mismo día en que *El Clamor* publicaba la carta, daba orden terminante al rector de la Universidad, marqués de Morante, de proceder contra los alumnos que firmaban el documento. Tan alta autoridad académica reunía la Junta de decanos en Consejo de Disciplina, y fué tal la actividad que, según oficio del día 24, pudo muy bien haber acabado allí la pintoresca historia.

Comenzaron, según el referido documento, las indagaciones en el edificio de la Facultad de Medicina, y resultó, según afirma el rector, *«que el complot se fraguó en el cuarto de descanso de los alumnos internos en el citado edificio en donde se firmó encima del sombrero del de dicha clase D. Valentín Mayorga y Castro, y que éste, principal agente y promovedor del escrito, no sólo había arrancado a los demás sus firmas con amenazas, sino que había cometido la perfidia de retirar la suya para que no apareciera en el Clamor, según el mismo Mayorga lo confesó todo en mi presencia sin variación alguna cuando compareció de mi orden.»*

Una vez que el rector comprobó el que llama «*criminal propósito*» de Mayorga, decidió la separación de los firmantes, aumentada al inductor con la de pérdida de curso, de sus plazas de alumnos internos, y se oficiaba al tiempo al gobernador de la provincia para que buscara a cinco de los firmantes que habían «*usurpado el nombre de alumnos de Medicina*», y una vez encontrados quedasen a disposición de los Tribunales ordinarios.

Pronto trascendió al público la determinación, y el expediente se complicaba merced a la oficiosidad de los bedeles y conserje de Medicina que recogían de manos de un repartidor callejero un manifiesto firmado por Sixto Cámara, el conocido revolucionario, en que líricamente se abordaba el problema de la libertad de imprenta y se aludía a la vuelta de Narváez con toda claridad en las palabras que ponían fin al pintoresco engendro: *«Los viejos ídolos, restaurados, vuelven en procesión a sus altares; ayuda a colocarlos y... la libertad se salva. ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! Pues, señor, bien, bien, esto marcha.»*

Tanto el manifiesto de Cámara como el excesivo celo del conserje de Medicina apenas aumentaron el voluminoso expediente, que pronto alcanzaba piadosas rectificaciones. El vicedecano de Medicina, D. José María López, más discreto o menos apasionado, intervenía con éxito para lograr la reposición de los alumnos internos separados de sus cargos, y pronto conseguía tan sensato empeño, auxiliado eficazmente por el director del Museo de Ciencias Naturales, D. Mariano de la Paz Graello, que logra sea indultado el interno colector Isern y Batlló con la ingenua defensa que de su patrocinado hace, y en la que reconoce, en oficio dirigido al rector, que *«es tal su inexperiencia que en los dos años y medio que lleva en Madrid de estancia son varias las estafas que le han hecho los estudiantes y burlas más o menos pesadas abusando de su credulidad y honradez.»*

Tal fué, bajo el signo de Sartorius, el «*complot*» que el «*criminal propósito*» de Mayorga había forjado, y al que únicamente el pánico ministerial pudo prestar relieve, equivocando lamentablemente las esferas privada y universitaria, como más tarde había de hacer frecuentemente. El movimiento revolucionario del mes de julio de 1854 inquietaba ya con exceso a quienes habrían de ser en él derrotados.

LUIS DE SOSA.

## RESEÑAS

---

HAUTMANN, MAX.—*El Arte de la Alta Edad Media*. Barcelona, Editorial Labor, 1934. 924 páginas, + 51 láminas. Tomo VI de la *Historia del Arte*.

Es la Editorial Labor una de las casas editoriales más o menos españolas que mayor número de libros exponen al mercado del año. Libros casi siempre de excelente contenido y siempre de presentación irreprochable, apresurémonos a decirlo. Pero libros... *un poco fríos*. La cultura alemana consume dos tercios de la labor de esta Editorial. Y el resto la cultura española, sólida, es cierto, pero precisamente la porción de cultura española cuyo paradigma y señuelo ha sido el culto intelectual germánico. El crítico más suspicaz y chinchorrero, ganzúa de archivos, polilla de infolios, no podría poner *pero* a esta síntesis que del *Arte de la Alta Edad Media* escribió Max Hautmann, reduciendo a píldoras fáciles de tragar el inmenso comestible artístico de mil años febriles, preñados siempre de maravillas. El artista, el curioso lector, acaso echen de menos en ella ligereza de exposición, amenidad de ilación, garbo..., cuanto suelen poner en sus obras, *menos serias quizá*, los investigadores latinos. Y el *quid* de la lectura y del aprendizaje de la sabiduría no está —valga el símil vulgar— en tragarse las píldoras, sino en saborear el caramelo. Si la Editorial Labor —por tantos motivos justamente alabada— mezclara diversas culturas en su esfuerzo vulgarizador... el *coctel* resultaría inmejorable.

En el prólogo de la obra Hans Karlinger y Peter Halm, colaboradores obligados de Hautmann —fallecido en 1926 sin haber terminado su obra *El Arte de la Edad Media*—, salen al paso de cuantos reparos se pudieran poner a su calificación de *Alta Edad Media*, partiendo de un período paleocristiano.

«Resulta feliz el enlace de lo occidental... con lo paleocristiano, que constituye un punto de partida mucho más exacto que el arte de la época de las invasiones o el carolingio, los cuales se encuentran a menudo a la cabeza de una exposición del primitivo arte de Occidente, pero divorciados de sus naturales relaciones. Puede, empero, parecer a otros poco afor-

tunada, toda vez que el hecho de ceñir ese período al perfil histórico del cristianismo obliga a reducir los siglos de la baja antigüedad al mero papel de una prehistoria, de un signo inicial demasiado tenue frente a lo occidental primitivo, siendo así que en realidad se halla frente a él como algo más grave, como el fulgurante colorido de una puesta de sol que se hunde frente a la luz concentrada e intensa de otro nuevo que aparece.» En el prólogo quedan igualmente determinadas las partes de la obra debidas a cada historiador. De Hautmann son el capítulo referente al arte paleocristiano, la primera parte del capítulo «Bizancio» y muchas páginas sobre la arquitectura y escultura románicas. De Hans Karlinger la época de las invasiones, la pintura y las artes industriales románticas, el complemento de los capítulos incompletos de Hautmann. De Peter Halm el catálogo crítico «que Hautmann deseaba fuese lo más detallado posible para que sirviera de complemento al texto...»

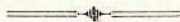
El texto no es largo. Ocupa de la página 1 a la 146. Y como es casi lógico en una obra alemana, el arte en España no cuenta. El horizonte de la cultura alemana es sumamente inmediato. La cultura alemana ahonda y ensalza, pero jamás se alarga.

La Editorial Labor ha creído salvar el olvido de Hautmann y sus colaboradores encomendando al Sr. Torres Balbás un *Arte de la Alta Edad Media y del período románico en España*.

Los capítulos del Sr. Torres Balbás —de la página 149 a la 216— ya resultan más amenos, más literarios, pero quizá resaltan demasiado en ellos las teorías e impresiones del malogrado Lampérez y Romea. Desde luego el Sr. Torres Balbás no se apoya en las admirables páginas de Peter, que reivindicaban para el románico español cierta independencia del románico francés y aun cierta inspiración para éste.

En lo que no cabe sino alabanzas es en la parte gráfica de la obra reseñada. 605 láminas en el texto y 51 en color fuera de él forman una colección, cronológicamente dispuesta, como jamás hemos conocido semejante. Láminas finamente seleccionadas, que enseñan casi más con sus reseñas que la obra del propio Hautmann.

S. DE R.



ALTOLAGUIRRE, MANUEL. — *Garcilaso de la Vega*. Col. *Vidas extraordinarias*, vol. 10. Espasa Calpe (S. A.), 223 págs. Madrid, 1933.

Confesamos ingenuamente que nuestra extrañeza no reconoció igual cuando comenzamos a leer esta vida, la más extraordinaria de la colección, si no por el personaje que intenta biografiar, al menos por la estructura inexplicable que el autor ha dado a su *romance*, y de intento quede el vago

Ayuntamiento de Madrid

[www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es)

sentido de la palabra *romance*, entre gusto clásico de Castilla y pseudo-galicismo.

Anuncia el Sr. Altolaguirre en una nota que hizo esta obra «*olvidando la sucesión costumbrista de materiales muertos que le sirvieron en un principio. No son memorias. Este libro es una vida*»; y aunque al comenzar la lectura nos pareció su declaración un tanto despectiva para anteriores biógrafos de la misma colección — Pfande, Ravage, Belloc, Villa-Urrutia—, más tarde, en páginas dedicadas a esta vida, encontramos la solución de lo que no es, en el fondo, sino una necesidad de declarar textos oficiales para biógrafos (Bernheim, Xenopol, A. y P. Ballesteros, García Villada, Carlyle...)

El autor ha declarado categóricamente el linaje de su libro: «*No son memorias*». Ninguna biografía puede ser un libro de Memorias, pero en un contrasentido frecuente en la literatura, el autor nos habla con gran frecuencia de su propia vida, acaso interesante, pero no relacionada con la del poeta; y llevando más allá las características de sus propias «Memorias» hace parecer la figura de su amigo Jaime, cazador de zorzales y jilgueros, con lo que da entrada en la obra a cuantos practicaron el noble arte de la cetrería y a quienes pudo muy bien haber citado.

Con un estilo literario, pulcro —acaso lo más acertado de la obra—, el autor ha sabido dar visiones, no por fugaces menos certeras, de la vida de Garcilaso, inquietud y dolor. Personaje que apenas llena cincuenta páginas de una biografía, ha sido necesario que D. Manuel Altolaguirre tuviese positivo talento para construir este volumen, de gran amenidad, aunque llevado de afán evocativo llegue a veces a graciosas consecuencias, como buscar un niño en Toledo para evocar su héroe, inspirado en una frase de Juan Ramón Jiménez: «Todas las rosas son la misma rosa», sin pensar que todos los niños no son Garcilaso. Ni Plutarco.

L. DE S.



PAZ, JULIÁN. — *Catálogo de manuscritos de América existentes en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Imprenta de Archivos 1933. 724 páginas, + 2 hojas, 8.º mayor.

Únicamente —gran desidia de todos los días— unos cuantos *iniciados* saben todo el trabajo, toda la paciencia, todo el fervor que hay que poner para redactar un catálogo. Parece a los profanos manía de coleccionista. 1.000 papeletas, 10.000 papeletas, 100.000 papeletas. Un montón de medio metro. O de un metro. Y la última papeleta, que es como la especie rara que completa la chifladura.

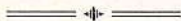
El falso concepto resulta desconsolador. Menos mal que el investigador consciente no se desanima con facilidad. El caso del erudito D. Julián Paz lo prueba.

D. Julián Paz ha publicado una obra monumental y necesaria: el *Catálogo de los manuscritos americanos existentes en la Biblioteca Nacional*. 1.372 papeletas sumariadas al detalle, con delectación de sacerdote de la cultura.

D. Julián Paz se ha especializado en el difícil y *poco agradecido* trabajo de dotar de guías a cuantos departamentos del Estado —Archivos o Bibliotecas— ha estado adscrito. Mientras estuvo en el Archivo de Simancas sumarió los papeles de Diversos de Castilla, Secretaría de Estado, Patronato Real y Las demandas privadas del Consejo de Flandes. Después ha examinado, clasificado y descrito los documentos que componen la colección de inéditos para la historia de España, los españoles que se conservan en el Ministerio de Negocios Extranjeros en París y los autos sacramentales referidos por Alenda. Cada catálogo, una obra admirable.

Todos ellos, como los buenos vinos, ganarán con los años la estimación que hoy le concedemos unos pocos, *los iniciados*, los que estamos en el secreto de todo el fervor, de toda la paciencia que se llevan estos catálogos monumentales.

S. DE R.



*Trabajos de la Cátedra de la Historia Crítica de la Medicina*, publicados bajo la dirección del profesor García del Real. Tomo I. (Curso 1932-1933.) Madrid, 1933. Imp. y Enc. de los Sobrinos de la Sucesora de M. Minuesa de los Ríos; 594 págs.

Como una muestra material del esfuerzo renovador en la Universidad madrileña es el volumen en que los alumnos y colaboradores del catedrático D. Eduardo García del Real han reunido, bajo su sabia dirección, una serie de cuarenta y tres trabajos, algunos de los cuales es, si no en extensión sí en intensidad, más que un artículo monográfico.

Precede a la obra una «Introducción» del profesor que ha logrado dar tan completa muestra de laboriosidad, «Introducción» en que, con ejemplar modestia, se proclama el único propósito de que los autores se asomaran «un momento a las ventanas de la investigación personal». Iniciación de un trabajo hasta ahora no comenzado sistemáticamente, el intento ha logrado un rotundo éxito que avalan trabajos, no ya dirigidos, sino personales, del Sr. García del Real. Tal son el bello estudio de la figura, siempre interesante, de S. Alberto Magno o las palabras en el centenario de Mutis.

Figuras tan interesantes para la historia de la ciencia como para la de España, Arnaldo de Vilanova y Gimbernat, han sido estudiados en sucintas biografías debidas, respectivamente, a D. Carlos Ferret y a D. Victoriano Fernández, en colaboración con Senet Zuloaga. Paracelso, Pasteur, Turró, Juan de Aviñón, médicos, botánicos y experimentadores, desfilan por esta obra llena de interés y amenidad, en la que destacan, por su universalidad, dos bellas monografías: la que señala la relación entre Leonardo de Vinci y los estudios médicos y la «Relación de la vida, milagros y martirio de los santos médicos Cosme y Damián (con breves comentarios iconográficos)», por D. Vicente Navarro de Vergara, que es una sólida promesa de futuras obras en el inexplorado campo de la historia de la Medicina.

Apenas puesto en circulación, desgraciadamente limitada, el volumen primero de estos *Trabajos*, el profesor García del Real anuncia ya la publicación de un nuevo volumen en que algún capítulo será tal vez verdadera revelación para las más interesantes páginas de la historia de España.

L. DE S.



---

ARTES GRÁFICAS MUNICIPALES

Ayuntamiento de Madrid  
[www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es)