

REVISTA NACIONAL DE

# EDUCACIÓN



Nº

92

REVISTA NACIONAL  
DE  
EDUCACION

NUMERO

92

AÑO IX  
SEGUNDA EPOCA

1949

REVISTA NACIONAL  
DE  
EDUCACIÓN

**Director: PEDRO ROCAMORA**

—  
**REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:**

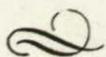
**ALCALÁ, 34**

**TELÉFONO 21 96 08**

**MADRID**

XI-IX  
SEGUNDA ÉPOCA  
1964

**IMP. SAMARÁN  
MALLORCA, NÚM. 4**



# SUMARIO



## EDITORIAL

*J. Paliard*: EL ANTIEXISTENCIALISMO DE MAURICE  
BLONDEL

*Guillermo Núñez*: FONETICA FISIOLÓGICA EN EL DISCURSO

*Félix Ros*: LA OBRA LITERARIA DE SANTIAGO RUSIÑOL

*Lillo Rodelgo*: LA LUNA Y LA AURORA EN POETAS  
DEL SIGLO XIX

## VENTANA AL MUNDO

EL RESURGIMIENTO DE LA PINTURA POST-NATURALISTA  
ALEMANA, por *Joan Knobloch*.

LA NAVIDAD EN LA LITERATURA HISPANICA,  
por *José Sanz y Díaz*

## HECHOS

UN RETRATO DE CERVANTES EN LA COLECCION CASA  
TORRES, por *Julia Mérida*

PREMIOS LITERARIOS EN 1949, por *Juan Sampelayo*

LOS PINTORES DEL AÑO 1949, por *R. Faraldo*

## NOTAS DE LIBROS

---

*España tenía razón*, por José María Dousinague.—Editorial Espasa Calpe.—Madrid, 1949.

*Biografía del Ateneo*, por Luis Araujo Costa.—Editora Nacional.—Madrid, 1949.

*Ensayos del Museo Imaginario*, por Pedro Rocamora.—Premio Nacional de Literatura.—Madrid, 1949.

*El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, por Francisco Vindel.—Madrid, 1945-1946.—2 vols. 13 1/2 x 10 inches. I: Cataluña, XIX, 258 pp. II: Salamanca, Zamora, Coria y reino de Galicia, XXXI, 306 pp.

## DOCUMENTACION LEGISLATIVA

SUMARIOS DEL AÑO 1949



# EDITORIAL

**C**ON profunda satisfacción se puede contemplar la perspectiva del año que acaba. En el orden cultural, España ha cumplido esta nueva etapa de trabajo sin desmayo y, a la vez, sin irreflexiva precipitación. El Régimen español vive ya las horas serenas de su madurez. Un ordenado equilibrio caracteriza todas las formas de su actuación. España escribe la historia de estos últimos años al compás del ritmo seguro con que se manifiesta, en todos los aspectos de la vida nacional, su asombrosa capacidad creadora. Y las jornadas de ese acontecer histórico se cumplen dentro de una armónica serie de realizaciones cuya contemplación ofrece al observador el espectáculo más halagüeño.

A nadie se le oculta el notorio renacimiento espiritual de nuestra Patria en los últimos años. Las figuras más destacadas del pensamiento español profesan aquí sus doctrinas, al amparo de los medios que el Estado les brinda para que puedan expresar libremente su pensamiento. La Universidad sigue cumpliendo, por otra parte, su noble cometido de transmitir la ciencia. Como complemento de la

*empresa docente, los Organismos dedicados a la tutela y fomento de la investigación científica, mejoran cada día sus medios en favor de los estudiosos. Por todas partes, en fin, se percibe como una alentadora resurrección intelectual, que es el mejor índice del grado de madurez a que ha llegado nuestra Patria.*

*En el año que ahora termina, la Universidad ha seguido cumpliendo su misión social, por la que la influencia universitaria es capaz de configurar el panorama de la comunidad española. Hoy como ayer, sigue siendo posible que el acontecer de la vida universitaria vierta su influencia más allá de sus claustros y de sus aulas. Ese criterio de unidad de ciencia católica, de espíritu moral, de disciplina y de servicio que la alientan, constituyen los elementos fundamentales que deben, a su vez, estructurar la fisonomía política del Estado al que aquella Universidad nutre y estimula. Así, cuando se trata de formar a la juventud para la vida humana y de prepararla para el ejercicio de la profesión, el régimen da a esa ambición universitaria una finalidad nacional: la de servir, con aquellos instrumentos, a los fines espirituales y al engrandecimiento de España.*

*La cultura que las jóvenes generaciones reciben, tiene ahora una razón teológica de carácter trascendente: servir las exigencias que se acotan en el plano del espíritu y contribuir a la grandeza de la Patria.*

*Nunca como ahora se ha inscrito la tarea del universitario en ese rango histórico por el que ahora se dignifica la función de estudiar. Rómpease así el viejo egoísmo que alentaba en la entraña de un mundo universitario concebido con miras exclusivas de profesionalismo individualista. El dar enseñanza en el grado superior y fomentar en la juventud el cultivo de la ciencia sería una misión demasiado estricta para que ésta llenase la ambición de las generaciones*

*contemporáneas. Era preciso que la Universidad se sintiese coordinada en la gran empresa nacional de un Estado que se sabe, a cada hora, forjador de la historia de la Patria.*

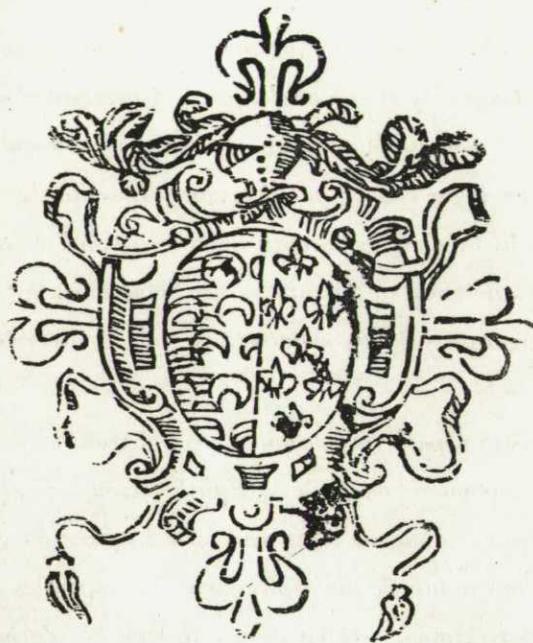
*Los principios fundamentales sobre los que se apoya la misión de la Universidad —docencia, investigación, formación profesional y humana— son entidades que se han concebido en la ley de ordenación de la Universidad española para ser ejercitadas coherentemente y con un criterio de subordinación jerárquica a los principios religioso y patrióticos que caracterizan nuestra hora presente.*

*De este modo, los nuevos horizontes de la docencia superior se enlazan con las líneas tradicionales de la Universidad clásica española, de aquel «ayuntamiento de maestros e de escolares que es fecho en algún lugar con voluntad e entendimiento de aprender los saberes». Todo lo que de auténticamente español y castizo tenían las viejas tradiciones de Alcalá o de Salamanca ha sido inyectado en la vigorosa y joven arquitectura de la Universidad contemporánea.*

*En ella, paso a paso, se consolida, con el transcurso del tiempo, la obra que encontró, en la ley de ordenación, su planteamiento dogmático. Que esta norma tenía una justa inspiración y que en ella alentaba lo más noble de las aspiraciones intelectuales que caracterizan nuestro Régimen, está en que el tiempo ha ido haciendo maduros aquellos preceptos. Así, la realidad de la vida ha ido cumpliendo la obra humana que un día se recogió con ambicioso afán de superación en un estricto precepto legislativo.*

*Como ha afirmado con admirable palabra el Jefe del Estado español, «frente a la incuria y a la indiferencia de los períodos somnolientos que precedieron a nuestra Cruzada, España ha continuado durante el año que hoy termina inyectando su entusiasmo y su fe en*

*aquellos Organismos en los que el Régimen concentra su voluntad creadora». Para España, la Universidad ocupa, en este orden de inquietudes, lugar de vanguardia espiritual. De su vida hacia el futuro nos da esperanzadora perspectiva la tarea cumplida en estos años últimos de trabajo fecundo.*



# EL ANTIEXISTENCIALISMO DE MAURICE BLONDEL

P O R J . P A L I A R D

**E**NTRE otros estudios sobre historia de la filosofía, debemos a Maurice Blondel dos artículos impresionantes que, bajo un título paradójico, tienden a poner de relieve dos verdades poco reconocidas: «El anticartesianismo de Malebranche» y «El antijansenismo de Pascal». Que se me permita dar también forma de paradoja a lo que creo ser también una verdad, hablando de un antiexistencialismo en Maurice Blondel.

Este filósofo remitió al Congreso celebrado en Roma en el año 1946 una comunicación sobre la inoportunidad de admitir la palabra «existencialismo» en el vocabulario filosófico. Bajo el título «El existencialismo, ¿es una filosofía una y legítima?», planteaba el problema en los términos siguientes:

«En cada generación, o incluso en cada espíritu nacional,

siempre en proceso de evolución, una especie de moda intelectual atrae las preferencias, y conquista, al menos verbal y temporalmente, a ciertos espíritus jóvenes, siempre dispuestos a creerse los descubridores de un nuevo vuelo de la actividad y el pensamiento humanos. En nuestros días de perturbación y múltiples escisiones, era, sin embargo, necesario encontrar un vocablo bastante nuevo, bastante impreciso, bastante equívoco, para permitir a la joven generación una diversidad que se resumiese bajo una denominación también nueva, debidamente altisonante, y de una elasticidad universal, para decirlo así: el existencialismo.»

Tuve el honor de leer en la sesión plenaria del Congreso esa comunicación, que en realidad no analizaba concretamente ninguna filosofía precisa, pero que, con esa perspicacia que alcanza más allá de la letra y con esa preocupación por las incidencias sociales de las doctrinas, advertía al pensamiento contemporáneo el peligro de ciertos aspectos y ciertas tendencias del existencialismo, que, para comprender más puramente la existencia, suelen representarla algunas veces en lo que tiene de más impuro, y le restan todo cuanto le da dignidad, valor y significado.

El autor concluía severamente con estas líneas:

«El sentido aceptable que se había dado a este vocablo de existencialismo no parece suficientemente preciso y claro para evitar los riesgos evidentes de una denominación que no trae a la *philosophiae perennis* ninguna connotación aclaratoria o saludable. Por este motivo, aun cuando pueda parecer injusto o excesivamente severo, será prudente y justo descartar este neologismo, que se presta fácilmente a confusiones e incluso a abusos peligrosos, no fuera más que porque puede parecer que elimina lo que hay de verdadero, profundo y

normativo en la idea de esencia, para atribuirlo todo a la ligera al dinamismo de una audacia dispuesta a todas las licencias.»

Si bien es imposible evitar completamente la multiplicidad de voces, si existe quizá en todo ello un complejo intelectual en el que se resumen varias orientaciones, más o menos vagas, del pensamiento contemporáneo, queda, sin embargo, cierto que es posible alcanzar en esta materia una precisión mayor, aunque esta precisión no produce tampoco la unidad de vocablo que es de desear.

Cuando Victor Delbos caracterizaba la filosofía biraniana por el afán de especificar exactamente unas modalidades irreductibles de la existencia antes que por el afán de determinar las condiciones de posibilidad de estos modos de existir y obtener una coherencia racional en la organización de las ideas, no estaba muy lejos de presentar al biranismo bajo una luz existencialista en una época en que esta palabra era casi desconocida en Francia, pero que hoy designa esta moda y esta ola. Pues lo que aquí importa no es tanto la forma, bien nocional o sugestiva, de un pensamiento, como el significado que da a la palabra *ser*. Si distinguimos el *ens* y el *esse*, la existencia y la esencia, podemos decir que el existencialismo conserva la existencia y descarta la esencia. Sin duda, se dirá que esta distinción, tomada literalmente, está llena de equívocos. Porque si por filosofía de las esencias se entiende una especulación sobre un mundo de ideas puras, es fácil observar que tal especulación, tradicional desde Platón y seguida a través e incluso en función de las doctrinas que se sitúan en oposición a las esencias, y esto en todo el pensamiento medieval y hasta Kant, se rompe en este momento desde el que el hombre empieza ya a encerrarse en lo hu-

mano. Pero aunque hoy, no obstante las renovaciones y las transposiciones, el esencialismo sea raro en los filósofos y no subsista más que en la mayoría de los teólogos, este esencialismo halla, sin embargo, un sustituto en muchas mentes en la idea de un orden racional o de una especificación legal, fuera de las cuales los existentes no serían lo que son. Es precisamente esta idea de orden de la que ciertas formas extremas del existencialismo parecen emanciparse, aun cuando no se trata de hacer depender esta idea de un universo de las esencias o de una sabiduría soberanamente ordenadora. Y una de las fórmulas que resumen y aclaran mejor el existencialismo puede quizá ser tomada de Hume: «Cualquier cosa puede producir cualquier cosa», lo que hace «sensible al corazón» uno de los trozos más nauseosos de la *náusea*. Esto debe relacionarse también con el angustioso acto de llegar a tener conciencia de lo posible, según Kierkegaard. ¿Qué queda entonces? Únicamente los seres o los *entia* en su presentación adventicia a la conciencia. Porque si se suprime todo el *esse* del *existere*, hay que cuidar de no entender éstos existentes en el sentido en que la ontología tradicional los tomaría como existentes en sí o fundados en el ser en sí, conceptos estos todos de los que el análisis existencial cree agotar el significado confuso, aparente, arbitrario, para descubrir el vacío bajo las palabras que lo disimulan. En este sentido, estos seres son seres que se aparentan con la fenomenología, es decir, no *en sí*, pero a título de presentación al *para sí* de la conciencia, ese *para sí* que no puede plantearse a sí mismo como *en sí*, y que, por esta razón, fué en un Maine de Biran el objeto de una inquietud sin calmar y de una especulación siempre reanudada sin interrupción. Es preciso reco-

nocerlo: hay aquí un problema que el Sr. Sartre ha visto con profundidad.

¿Es necesario hacer constar que esta disociación entre *esencia* y *existencia* no es en absoluto un carácter de la filosofía blondeliana, la cual, más y más al contrario, se ha dedicado a determinar lo que, fuera y por encima de las realizaciones subjetivas, constituye la esencia del pensar, la esencia del ser, la esencia del actuar? Su intención es, por el contrario, volver a encontrar una lógica secreta, un orden racional, no sólo en el desenvolvimiento normal de la acción y el pensamiento humanos en todos los grados de su ascensión, sino aun a través de las desviaciones que, aun cuando comprometen el orden, siguen refiriéndose a él y aportan testimonios en su favor; hay más, aun en aquello que no es todavía humano, pero que trabaja por el advenimiento de la conciencia.

Se deriva de esto que si en el proyecto de existir se ve una libertad pura, una creación *ex nihilo*, como si cada existente no fuera más que ese existente y absolutamente dueño de sí mismo, no teniendo que contar con ninguna esencia, ninguna naturaleza humana —y este parecer es quizá uno de los más característicos del existencialismo—, no hay nada más lejos de la concepción blondeliana de la libertad. Lejos de estar incorporada en una creación anómica, la libertad humana presupone la existencia de una primera voluntad esencial, y consiste en una alternativa moral que nos manda, o bien ratificar todas las exigencias de esta voluntad, dar hasta lo último lo que reclama de nosotros, o bien doblarla, pervertirla, sumirla en satisfacciones mezquinas que no corresponden a su verdadera grandeza.

La intención blondeliana de evitar el racionalismo seco y abstracto no es de ningún modo un antiintelectualismo. No

representa más que el aspecto negativo del deseo muy positivo de hacer crecer la razón, y asimismo volver a encontrar el orden en todas las cosas, volver a encontrarlo a través de los fallos, las imperfecciones, las incoherencias que nos presenta el mundo, y que adquieren un significado superiormente racional por el hecho de ser para nosotros el lugar y la ocasión de un *sursum*. El existencialismo, al contrario, es más bien un *sum*, que no pretende dar un sentido al mundo que lo supere en altura, pero que, situándose al nivel del mundo para mirarlo, se detiene ante las incoherencias que le ofrece, y sólo puede afirmar que es absurdo. No busca su inteligibilidad parcial y parcelaria con referencia a una inteligibilidad más allá. Al contrario, a favor de la existencialidad —entiéndase de lo existente en proyecto y en devenir—, rompe la imagen inmóvil del objeto, que no es más, para él, que la antigua ficción de los metafísicos. Destruye la noción de un determinismo de la naturaleza, que no es más que un artificialismo científico, una ilusión de una familiaridad entre el mundo y nosotros, cuando lo existente está ahí, en el mundo, pero extraño al mundo. Y la relación ilusoriamente objetivista que la ciencia establece entre el hombre y el mundo nos oculta nuestra libertad verdadera, total y pura, aquella libertad agobiante que va absolutamente a donde quiere, y finalmente a nada, a la muerte.

La libertad blondeliana es radicalmente distinta, tendiendo, si queremos, a hacer florecer la parte de ser indestructible que ya llevamos dentro de nosotros. El equilibrio y la sabiduría de la doctrina nos obligan a desconfiar y no dejarnos arrastrar. Esta libertad también reconoce el artificialismo de las visiones que inmovilizan y, en relación con ello, la primacía de la prospección que arrastra hacia una actuación

nueva a los *στοιχεία τοῦ πράττειν* de la fórmula aristotélica, los ingredientes, los determinismos parciales, de los cuales la retrospección *fijista* y analítica no logra acabar el inventario, precisamente porque es una visión que descompone. Pero, al parecer de un Blondel, la objetividad es algo real de otro modo que una inmovilización de la existencia, una imagen fijativa. Simboliza para el sujeto pensador todo lo que hay por superar y, a la vez, todo lo que hay por conquistar. Pero esta superación no se hace solamente al nivel del devenir; no es sólo existencialidad, proyecto indefinido por el cual los existencialistas, empleando la palabra *trascendencia*, no entienden nada más que trascendencia de sí por sí en un movimiento de temporalización opuesto a toda eternización. La trascendencia blondeliana, por el contrario, es ascensional. Y sean cuales sean los temibles problemas que se plantean en relación con esto, se trata del deseo de nuestro ser de unirse con el *ser*, de la orientación hacia un objeto supremo. Deseo, y más que deseo, pues no se forma arbitrariamente en la superficie de nuestra conciencia; es nuestra actividad constituyente.

Sin duda, se hará observar que hay unas filosofías existencialistas que, lejos de nivelar la superación, haciéndola consistir en lo existencial en devenir, reconocen un existencial efectivamente intemporal y trascendente, a la vez en las profundidades de nosotros mismos y en el ambiente de nosotros mismos, como un *englobante*. Esto ocurre, contrariamente al existencialismo de Heidegger, con la filosofía existencial de Jaspers, cuya doctrina reconoce el misterio, conceptualmente inexpresable, y que no excluye la fe. Y se acerca bastante a esta posición la de Gabriel Marcel, cuyos análisis en profundidad de los sentimientos humanos se sujetan

al misterio ontológico y cuya adhesión a la fe religiosa es cierta. Sin embargo, aun en este aspecto, es preciso mantener una oposición entre la síntesis blondeliana y las filosofías existenciales. Pues lo que afirma Blondel no es solamente un misterio global y totalmente inexpresable por el pensamiento, como en Jaspers, y ni siquiera se puede decir que se trata, como en Marcel, del desvanecimiento de los problemas, de su transformación en misterios, como si en último término se abandonara la racionalidad. Se trata más bien de una dialéctica muy original, desconocida hasta entonces, en la que la inteligencia humana, lejos de detenerse ante las dificultades, no vacila en abrazarlas, en acentuarlas, en emplear todos los recursos de la razón, obligándola a superarse, por decirlo así, con miras a lograr, no una penetración total del misterio que resultaría en su desvanecimiento, sino una especie de aclimatación en la zona fronteriza entre ella misma y lo que la supera, una formación de conciencia lúcida, a la vez exigente y severa, audaz y prudente. He ahí lo que se encuentra en el examen minucioso de las aporias del Ser y las aporias del puro Actuar, y esta dilatación de la razón va más lejos aún en el *espíritu cristiano*. No es, repetimos, que el misterio sea sustituido por la razón. Muy al contrario, el acercamiento racional no marca nunca más respetuosamente la especificidad del misterio. Pero estando éste diversificado en los dogmas que propone la Revelación, se establece una correspondencia entre los misterios, por una parte, y, por otra parte, los enigmas en los que acaba una razón llevada al extremo de sus posibilidades; un lugar preparado, si no por la acogida efectiva que es la gracia, al menos por la posibilidad y la justificación racionales de esta acogida.

En tal especulación objetivista nada se parece al desvane-

cimiento de los problemas ni a su reabsorción en un abismo de subjetividad. No hay nada de la angustia existencialista. Y si en el pasado un sano afán pudo estimular la búsqueda y hacer más vivaz el problema del sentido de la existencia, en la actualidad, en este acercamiento del Ser o del Actuar trascendentes no hay más afán que el de la justa medida.

Puede existir posiblemente un existencialismo cristiano, que es existencialismo menos por la novedad de la solución dada al problema del sentido de la vida que por la manera de mirar este problema, por el clima de inquietud, por no decir angustia, pero que no priva de ningún modo a la existencia humana de su corona, ni la separa de la realidad espiritual que la jujeta y puede darle su pleno florecimiento, y que, incluso por los caminos de una marcha hacia la interioridad, recoge, al contrario, en la intimidad del sujeto, los signos de la realidad, ya no exterior y anónima, sino superior, del Bien en que espera. Ni Biran, ni Blondel ni Gabriel Marcel son extraños a esta orientación. Y puede haber, por el contrario, un existencialismo ateo, cuyo carácter de angustia está ligado principalmente a esta visión de una existencia carente de significado, privada de destino en el sentido fuerte y tradicional de la palabra. Pero entonces precisamente el esfuerzo dramático, que constituye quizá una de las características más notables del existencialismo —y así visto el existencialismo no es nunca cristiano—, consiste, tras tocar el fondo de la desesperación (o aparentar hacerlo literariamente), en intentar hacer resurgir de este abismo una nueva claridad, una nueva esperanza, específica y exclusivamente humanas. No se encuentra ningún sentido en la existencia; se pretende darle un sentido a pesar de todo, corresponder al *proyecto de existir* que se encuentra en todo existente, y tal vez sea

entonces cuando se deba escribir dinámicamente «Existencia» («Existance»), con «a», y no estáticamente «Existencia» («Existence»), con «e». Como se puede constituir una responsabilidad moral en una perspectiva estrictamente humanista y arreligiosa que no pretende relacionarse con ningún principio de regulación de las existencias, no entra en mi propósito exponerlo, ni criticar con tal motivo el pensamiento del Sr. Sartre. Pues no he perdido de vista mi preocupación, que es muy distinta: ¿Diremos o no al final que Blondel es existencialista? Pues bien, no dudo en afirmarlo: Blondel no es existencialista, ni siquiera en el sentido no necesario, pero tampoco no ilegítimo, en que se puede hablar de un existencialismo cristiano. Es más: si se quiere caracterizar la filosofía blondeliana en relación con esta tendencia contemporánea, hay que reconocer que, más allá de las primeras apariencias y las analogías fáciles, esta filosofía es un antiexistencialismo. Porque una de sus características más destacadas, que no he cesado de hacer resaltar a lo largo de este estudio, consiste en la exigencia de razón que la anima. Para un existencialista, la existencia no puede presentarse como objeto de una comprensión inmediata sino en cuanto se plantea expresamente o se supone implícitamente el primado del dato de conciencia, aun cuando, diferenciándose de Bergson, uno piensa someter este dato a un análisis, que finalmente revela su inconsistencia o niega su valor. Al final, toda existencia, incluso la existencia concienical, no es más que un brote ininteligible. Y no cabe plantearse un problema de inteligibilidad. El pensamiento blondeliano, al contrario, se apoya firmemente en los dos aspectos: es una filosofía de la existencia, porque lo es también del sentido de la existencia, y no separa la búsqueda de este significado del

problema de la inteligibilidad. Su antinacionalismo es una protesta contra el racionalismo estrecho que se encierra en ciertas formas y ciertas fórmulas de razón, pero que, por esto mismo, limita la razón en lugar de dilatarla yendo tan lejos como es posible en la exigencia de racionalización. Por cierto, al final, el encuentro con los dogmas de la Revelación, la conveniencia observada entre esta «onda exótica» y la voluntad fundamental o el primer amor, que son el fondo de la existencia humana, incluso la posibilidad para nuestro pensamiento de recoger algunos rayos del misterio esclarecedor y de ampliar estas claridades en meditaciones filosóficas, no implican de ningún modo la racionalización, es decir, la violación, del misterio. Es, al contrario, en la aceptación de una palabra cuya plenitud supera las posibilidades del hablar humano, que la vida humana acaba de racionalizarse. Acaba, pero ya en sus cimientos, lo mismo que en su coronación; un esfuerzo para analizar las condiciones revela el orden racional que se anuncia y se prepara. En su estructura actual, la conciencia humana no es más que un momento: el pensamiento la desborda por acá, por allá, y la sostiene. En esto la filosofía blondeliana, diferente en este aspecto de la biraniana, se niega a tomar como primado un dato de la conciencia, sea cual sea. Por tanto, y por una doble razón, no puede ser un existencialismo: porque la presentación existencial a la conciencia no es, para Blondel, sino un recorte artificial, y porque, en todos los grados de su ascensión, la existencia humana encierra una norma que es inmanente en ella, que la llevará más allá de sí misma, relacionándola con lo trascendente, y es tal, que nada, absolutamente nada, es puramente existente; toda realidad encierra ese elemento normativo que, de grado en grado, le da

un significado cada vez más sintético y recapitulativo de los significados parciales e inferiores. Así se constituye una ciencia del hombre concreto, lo que podría llamarse, en oposición con los antropomorfismos cerrados e idólatras, «un antropomorfismo consistente y en serie», pero que sólo puede ser así porque, aun antes del despertar y el desarrollo de la vida consciente, los cimientos y las etapas preparatorias de esta vida esbozan ya el orden racional que se expresa, sin poder aún estabilizarse en ella, en esta toma de conciencia, y que pone de manifiesto toda la grandeza de una razón a la vez crítica y exigente. Esta razón no puede acabar de contentarse con el hablar discursivo de que es capaz el hombre; se somete a un peso de luz y de gracia, en el que reconoce su bien. Y, conservando un derecho a contemplar aquello que es incapaz de darse a sí misma, llega a reconocer, en el último término de esta serie, que en un modo de experiencia que con justicia puede llamarse existencial, «el místico es el más razonable de los hombres».



# FONÉTICA FISIOLÓGICA EN EL DISCURSO

Por el Dr. GUILLERMO NUÑEZ

**E**L hecho de que entre los *elementos* que integran la Fonética figuren, al lado de los *psíquicos* y *físicos*, aquellos que destacadamente se refieren a la fisiología del órgano fonador, de vital importancia en la *mecánica* de la *palabra*, y el de que su estudio pertenezca a la *disciplina* que *cultivamos*, nos han sugerido el tema objeto de esta disertación, en la que pretendemos señalar, siquiera sea en forma breve, esquemática, algunos aspectos en relación con *la voz* como normal función laríngea y su mejor *aprovechamiento* en el *lenguaje hablado*. Tema que, independientemente de su interés científico, presenta para nosotros muy estimables facetas en el triple aspecto de «laringólogo, español y castellano», tiene extraordinario interés en el terreno de nuestra disciplina el estudio del órgano más noble de la economía humana: la laringe, cuya inimitable arquitectura, importan-

tes funciones y variados procesos patológicos inquietan siempre nuestra curiosidad.

Tiene interés como laringólogo español señalar, recordar o comentar la brillante aportación de tres ilustres compatriotas que en la evolución histórica de la Fonética figuran como los más insignes iniciadores o propulsores de su desenvolvimiento y progreso: Pedro Ponce de León, Juan Pablo Bonet y Manuel García.

Pedro Ponce de León, genial creador del método de lenguaje para sordomudos, ha dejado unos conocimientos fonéticos más acusadamente apreciados en el extranjero que en nuestro país. Varios e ilustres profesores de América hicieron de su aportación los más cálidos elogios.

El profesor Nager, eximio catedrático de la disciplina en la Facultad de Medicina de Zurich, nos mostraba con cierta emoción todas las publicaciones que escritas en nuestro idioma conservaba cuidadosamente en su bien nutrida biblioteca y pertenecientes al venerable monje benedictino.

Figura de mérito relevante en esta clase de investigaciones la hallamos en Juan Pablo Bonet, autor del primer tratado de Fonética.

Y, en fin, Manuel García, auténtico descubridor del laringoscopio, ingenioso instrumento que tanto ha contribuido al desarrollo de la Laringología. Así en su estadística como en su dinámica, merece cumplidamente un legítimo homenaje de gratitud y admiración, como el que en su día tributaron, en premio a su ingente labor, las más prestigiosas Academias científicas nacionales y extranjeras.

Pocos meses hace que un especialista norteamericano, percatado de la importancia del descubrimiento, recababa en un artículo la paternidad en favor de Babincton, haciendo caso

omiso de las concluyentes pruebas que garantizan la de nuestro compatriota.

Pruebas y hallazgos que en definitiva consideramos el mejor exponente de cómo y cuándo ha contribuído España al establecimiento de precisos y claros conceptos en el campo de la Fonética.

Tiene, por último, interés señalar cómo el idioma secular de Castilla, el que utilizaron nuestros sabios, con el que cantaron nuestros poetas, por el que en un siglo se expresó el mundo de la civilización y de la cultura, posee las mejores condiciones fonéticas, que se caracterizan por su ritmo feliz, viril y robusto, por su gracia y flexibilidad, que en el sentir de nuestro magnánimo césar Carlos V, es, de entre todas las lenguas cultas universales, el mejor instrumento para hablar con Dios.

La palabra es lo más humano que hay en el hombre, no sólo por el motivo antropológico diferencial, sino por cuanto supone de energía constante del espíritu. Es la palabra rico patrimonio de nuestra especie, que nos permite la relación con nuestros semejantes, pero además es, cuando se consagra al arte, deleite de nuestro espíritu.

Las inflexiones suaves de un timbre armonioso son la mejor caricia de nuestros oídos. Es, en fin de cuentas, la embajadora de sentimientos y pensamientos, la que hace los corazones y fija la inteligencia. Una voz dulce, armoniosa, ajustada de timbre y textura, produce viva y amable emoción. Por el contrario, la mal articulada, desentonada y con trastornos efectivos de la fonación, produce sensaciones acústicas desagradables.

Es cierto que hay personas que, naturalmente, tienen una voz agradable y otras desagradable; pero no es menos cierto

que mediante una cuidadosa e inteligente atención se puede mejorar de manera extraordinaria la impresión sobre el auditorio.

Los griegos y los romanos cuidaban escrupulosamente de mejorar su fonética, pronunciación y articulación.

Se dice que Gayo Graco hablaba en público teniendo a la espalda un esclavo que, mediante una flauta de marfil, le daba el tono para que la voz fuera armónica. Nerón exigía siempre a su lado el fonasco (maestro de declamación) o «artífices Loquenoí», que daban, también con un instrumento musical, el tono con que debía declamar.

Es lamentable que la enseñanza de la Fonética se halle hoy ciertamente tan poco desarrollada, que prácticamente no existe, pese a la importancia y atención que merece. Y es preciso, es necesario, romper lanzas en favor de su enseñanza y difusión.

La base de la Fonética es el *sonido*, que en fin de cuentas no es otra cosa que una *sensación* fisiológica, producida por la excitación del *órgano de corti*, recogidas por las terminaciones del nervio acústico y transmitidas por las vías coleares a la corteza cerebral.

El sonido laríngeo, que se produce por la vibración de las cuerdas vocales, se transmite al oído porque un medio elástico, susceptible de vibrar (en este caso, el aire atmosférico), pone en relación las cuerdas vocales del orador con el oído del oyente.

El sonido simple está representado en Física por una curva sinusoidal, en que la *altura* representa la *amplitud sonora*, y la *distancia* o longitud, su *duración*.

La voz humana no da jamás un sonido simple, sino conjunto, de estos sonidos, en los que las vibraciones son re-

gulares. En la voz humana se distingue un sonido fundamental y los armónicos.

Podemos esquematizar la formación mecánica fonética en la siguiente forma:

La *expresión aérea* respiratoria determina la formación de un tono fundamental en la laringe; tono que se modifica en las cavidades resonadoras y que se transforma en fonema merced al mecanismo que llamamos articulación. En su consecuencia, cuatro elementos fundamentales intervienen en la producción de la palabra: respiración, emisión del tono laríngeo, resonancia y articulación.

*Respiración.*—Los pulmones representan el fuelle del órgano fonador.

Bien conocidos son los movimientos que caracterizan la respiración, inspiración o penetración del aire, espiración o expulsión. La primera es rápida, silenciosa, y debe realizarse siempre a través de las fosas nasales, que *filtran, calientan y humedecen*. Está regida por los músculos inspiradores intercostales, que, elevando las costillas, aumentan el diámetro transverso de la cavidad torácica, al mismo tiempo que la contracción del diafragma aumenta el diámetro vert.

La presión negativa que estos movimientos determinan sobre la cavidad pleural proporciona la dilatación de los alvéolos pulmonares y, en su consecuencia, la penetración del aire.

*La espiración.*—Es fenómeno debido a la elasticidad de la pared torácica. El relajamiento de los músculos inspiradores da al tórax su volumen primitivo, y la contracción de la pared abdominal se traduce por elevación del diafragma.

*Tipos de respiración.*—Pueden distinguirse tres principales tipos respiratorios: *Costo abdominal profundo*, tipo pre-

ferido ordinariamente usado. *Con predominio costal*, más frecuente en la mujer. Tiende a elevar el pecho, en razón a la forma de su caja torácica, para ganar una cierta capacidad pulmonar. La costal superior tiene el grave inconveniente de elevar la espalda, y con ello la contracción de los músculos del cuello y laringe, perturbando la fonación. *Con predominio abdominal*, dando la impresión de que en los movimientos se hace de abajo arriba. Los aparatos destinados a medir la capacidad respiratoria se llaman espirómetros; todos tienen un mecanismo semejante.

El más sencillo y de fácil aplicación es el de Pescher, llamado también de la *botella*.

Cuenta Pescher que de niño se entretenía con sus amiguitos soplando con una caña dentro del agua contenida en un recipiente, comprobando quién tardaba menos en desalojar el líquido; un día se encontró sorprendido: había sido fruto de un cuidadoso entrenamiento; lo que demuestra cuánto puede el ejercicio para el mejor aprovechamiento del aparato respiratorio, ampliando la capacidad y regulando el aire según las necesidades de la palabra.

II.—EMISIÓN DEL TONO LARÍNGEO.—Dos factores intervienen en su determinación: la vibración de las cuerdas vocales y la vibración del aire supraglótico, que recibe los impulsos rítmicos transmitidos por la oscilación horizontal de dichas cuerdas; quizá este último sea el más importante.

La laringe es un órgano fonador inimitable; como hecho por Dios, está dotado de la más exquisita perfección.

Inútilmente se ha pretendido compararle con diversos instrumentos musicales, y siempre se demostró, con toda elocuencia, la superioridad enorme sobre todos y cada uno de ellos.

Así, por ejemplo, y entre los que sirvieron de modelo, se encuentran la flauta, el órgano, el oboe y el clarín.

Veamos sus características:

*La flauta.*—Mencionado por Galeno, entre otros, como el instrumento más semejante al órgano fonador humano, presenta diferencias bien características. La nota fundamental se produce por pequeñas cantidades de aire que actúan sobre bordes estrechos. Las cuerdas vocales se hallan inclinadas hacia arriba, de tal modo que la corriente de aire no puede actuar sobre sus bordes. Por otro lado, nada encontramos en el aparato fonador del hombre que asemeje a los diecisiete orificios que la flauta presenta en la columna del aire y que precisa para los cambios de tonalidad.

*El órgano.*—Los tubos del órgano, por medio de su altura y diámetro fijo, recogen la nota fundamental engendrada, reforzándola o aminorándola. Así, cada tono requiere especiales tamaños de tubo.

Además, para que el aparato fonador se pareciera al órgano y para dar la nota más baja, necesitaría para éste un tubo de un metro y cincuenta y dos centímetros.

*El oboe.*—Varios fisiólogos, y aun laringólogos, han pretendido ver en el oboe el instrumento que posee un mecanismo fonético más parecido al del hombre, habida cuenta de que la columna de aire vibrante actúa sobre dos elementos, comparándolos con las cuerdas vocales.

El hecho de que algún muy hábil oboísta ha simulado muy bien la voz humana, ha llegado a impresionar a algún fisiólogo, y tanto se ha dicho en este aspecto, que el corno inglés, oboe que transporta el sonido a un quinto más bajo, se le ha llamado la «voz humana».

Es verdad que el instrumento puede variar los tonos den-

tro de extensos límites merced a las variaciones de presión aérea.

*Como es verdad* que en el hombre los cambios son maravillosamente complejos gracias a la acción del músculo tiroaritenoso, que capacita al orador y al cantante para producir a voluntad cada una de las notas de dos octavas de la escala cromática, mientras que para obtener estos cambios en los rígidos tubos de madera del oboe se requieren dieciocho elementos suplementarios en la longitud de la columna de aire, así como en las variaciones de la presión, que exigen, por otra parte, enorme cantidad de trabajo del músculo tiroarritenoideo, que lo realiza con pequeña ayuda en la amplitud de la columna aérea.

*El clarín.*—Instrumento sin lengüetas, válvulas ni llaves, debe su fonación a la intervención de los labios del músico, que permiten, con sus movimientos, las condiciones precisas para emitir los sonidos.

En resumen: la laringe tiene características de los instrumentos de viento y de cuerda, sin que permita parangonarla con ninguno de ellos.

Esquematizaremos el *mecanismo* de producción del *sonido*, como lo hicimos en la función respiratoria. Las cuerdas vocales *se aproximan* a la línea media por la acción de los músculos *constrictores*, y, aproximadas y tirantes, *vibran*. Al influjo del aire espirado: vibración que da el sonido; la *altura*, según el grado de contracción muscular, que, en último término, regulan: *tensión, anchura, espesor, longitud de la cuerda*.

Otros elementos coadyuvan a este mecanismo, que son los *músculos prelaríngeos*, que *fijan* la laringe para mejorar la *vibración*. Y si convienen, *elevan* o *descienden* el órgano,

con lo que al acortar o alargar la cavidad resonadora, se produce la mejor emisión de los sonidos, *agudos* o *graves*, respectivamente.

Es condición fundamental para que vibren las cuerdas que el aire espirado llegue a ellas con suficiente presión. Si es *excesiva*, lo que se llama *empujar*, *apoyar* o *intensificar* el *sonido*, la fatiga vocal se produce invariablemente.

El volumen del aire deberá dosificarse con presión.

III. CAJA RESONADORA. TIMBRE DE VOZ.—Sin duda alguna, el *arte* del orador consiste en utilizar lo más adecuadamente posible, la *resonancia*, que añade al *sonido fundamental* las notas accesorias, llamadas *armónicas*, que son las que proporcionan el *timbre* y *matiz* característicos.

Mediante el sistema *resonador* adquiere la voz humana su *personalidad* y *armonía*, al extremo que, *metafóricamente*, ha llegado a decirse que una *voz* rica en armónica es *voz caliente*, *coloreada* o *timbrada*.

La *caja resonadora* está representada en el hombre por una zona *fija* y otra *movible*.

Pertencen a la primera las *fosas nasales-rinofaringe* y *paladar óseo*, y se llama fija por su estructura y porque no es posible modificar voluntariamente su forma y adaptarla a las diferentes sonoridades.

Podríamos comparar estas paredes óseas con los tabiques de la sala donde se habla. Si las paredes son lisas y la mucosa que las tapiza normal, la resonancia, en consecuencia, es buena y la voz adquiere el timbre y colorido adecuado.

Si, por el contrario, son *desiguales*, *espesadas* y *revestidas* de mucosa *hipertrófica* o *enferma*, se presentará el fenómeno semejante al de la sala en que los cortinajes, colgaduras o excesiva tapicería *enguagen* completamente sus pare-

des, *entorpeciendo*, en mayor o menor grado, la resonancia.

Los mejores oradores y cantantes son aquellos que presentan una arquitectura facial de cavidades *amplias, espaciaosas, bien ventiladas*.

En la caja resonadora existe otra zona de gran movilidad, blanda, ampliamente flexible, constituida por paredes músculo-membranosas, que están representadas por la región *supraglótica, faringe, velo o paladar blando, istmo de las fauces, mejillas, lengua y labios*.

Esta zona sí está sometida a la acción de nuestra voluntad, ya que podemos hacerla cambiar de forma y de capacidad de acuerdo con los sonidos que deseamos emitir.

Como quiera que está integrada por músculos, fácilmente se comprende que mediante el trabajo de entrenamiento puede desarrollar, fortalecer o corregir cuanto sea preciso en favor de la más correcta emisión de la voz.

Tiene, además, esta zona solidaridad con los músculos extrínsecos de la laringe, como fácilmente se aprecia cuando después de los ejercicios de entrenamiento sonoro se obtienen más amplios movimientos desplazadores del órgano fonador. Es por ello que cuantos se encarguen de la enseñanza de la dicción ponen especial cuidado en recomendar determinadas posiciones de sus elementos para llegar a la mejor emisión de los sonidos, que sólo por este medio se alocionan y amplifican, como bien elocuentemente se ponen de manifiesto con un sencillo experimento.

Si hacemos vibrar un *diapasón* y nuestro oído percibe el sonido con dificultad o no lo percibe, nos sorprende cómo al apoyarle sobre una caja de madera las vibraciones se refuerzan en sonoridad y amplitud, a semejanza de lo que ocurre en la guitarra o en el violín, en los que las notas produ-

cidas en las cuerdas solamente adquieren amplitud, colorido y timbre mediante la caja resonadora, que alcanza su perfección en el Stradivarius.

Canutt, cuando nos habla de la sordera de Beethoven, cuenta cómo el músico famoso utilizaba las cajas resonadoras para mejor percibir los tonos.

Como último elemento en la formación de la palabra tenemos

IV. LA ARTICULACIÓN.—Elemento valioso del lenguaje hablado, que da a la palabra la claridad y nitidez tan fundamental en el discurso.

Si hablando en público se articula mal, las vocales se comen a las consonantes y el sonido a la palabra. Una correcta articulación proporciona al orador fuerza, pasión, energía y vida.

En las Facultades de Teología, en las escuelas de dicción, en los seminarios, se preocupan más de enseñar a preparar un sermón o un discurso, en ordenar bien un período, que en averiguar si la voz del alumno está bien o mal situada y si es correcta la articulación.

La corriente de aire que llega a la parte alta de la cavidad resonadora se transforma distintamente en fonemas, según se trate de vocales o consonantes.

En otros tiempos se consideraba que las vocales debían al refuerzo de las diferentes armónicas en la cavidad resonadora. (Teoría de los resonadores de Helmholtz.)

Hoy se ha podido demostrar que este fenómeno juega un mínimo papel y que las vocales se determinan en la boca por el choque de la columna aérea contra las paredes bucales, distintamente configuradas, según las diferentes actitudes. (Teoría de las formantes de Hermann.)

Así vemos cómo en los afónicos, en los que falta el tono fundamental laríngeo, las vocales se mantienen característicamente, e incluso se puede obtener un sonido vocal percutiendo exteriormente la mejilla siempre que la boca esté en la posición adecuada para la pronunciación de la vocal correspondiente.

Siquiera sea muy esquemáticamente, ha quedado expuesto cuanto puede interesarnos en relación a la voz discursiva, que podríamos resumir así:

Hay que aprender la técnica de la respiración mediante los ejercicios de educación y gimnasia respiratoria.

Hay que cultivar el mecanismo vocal mediante articulación, dicción y pronunciación.

Hay que respetar la puntuación: distribuir el tiempo entre las palabras y las frases.

Hay que variar la cantidad de aire expulsado, adquirir el sentido del ritmo, de la modulación; poseer todas las inflexiones vocales para variar los matices y adaptar el timbre y la calidad de la voz a los sentimientos que haya que expresar.

En cuanto a las alteraciones de la voz, debemos recordar que el máximo rendimiento fonético exigirá conocer el estado del aparato respiratorio, fonador, resonador y articulador, mediante una cuidadosa exploración, que en manos del técnico denunciará, si las hubiese, las alteraciones o anomalías que comprometan o dificulten su normal función.

Como debe saberse que en buen número de casos la intervención médica o quirúrgica puede aliviar la situación.

Así como el arquitecto dispone de técnicas que le permiten mejorar las condiciones acústicas de los locales, teatros o salas de conferencias; del mismo modo que los artífices de Cremona proporcionaron a sus instrumentos de cuerda la sonori-

dad y brillantez gracias a la perfección de sus cajas de resonancia, aún no superada a los Stradivarius; con más razón el laringólogo tiene a menudo en su mano la posibilidad de corregir la arquitectura fonadora en los casos en que obstáculos, deformaciones o alteraciones en los órganos impidan la resonancia o la articulación normal.

La extirpación de unas amígdalas enfermas; la supresión de crecimientos linfoides o deformaciones nasales; la corrección de un velo del paladar defectuoso, tienen con frecuencia precisas indicaciones quirúrgicas, y la práctica de la intervención va seguida de los más halagüeños resultados en beneficio del orador o cantante.

La voz es un tesoro que debemos conservar. No en balde se ha dicho, cuando es perfecta, que es voz de oro, y esta riqueza se cuidará con avidez y se gastará con parsimonia.

En su consecuencia, y fuera de las actuaciones profesionales, es muy recomendable el reposo vocal. Reposo vocal que ha de tener el carácter de riguroso o absoluto en presencia de estados catarrales, resfriados y disfonías, en evitación de desagradables y, a veces, duraderas consecuencias.

Y en todos los casos, y dada su extraordinaria importancia en relación con el buen estado de salud, observaremos con la máxima escrupulosidad los preceptos higiénicos generales. Bien conocido es el famoso proverbio: *Mens sana in corpore sano*. Y en nuestro caso podríamos aplicar el de: *Vox sana in corpore sano*.

Veamos a continuación qué influencia tienen algunos elementos en las perturbaciones fonéticas fisiológicas:

LA VOZ Y EL FRÍO.—Se ha insistido mucho, y ciertamente es poco exacto, en que uno de los principales enemigos de los oradores es el frío, y con más propiedad debiera decirse que

es la sensibilidad al frío la causante de seguros trastornos laríngeos.

Muchos oradores viven en perpetuo temor de enfriarse, de hallarse en una corriente de aire, etc.; error y precauciones injustificadas y lamentables.

Un hecho bien demostrativo se ha registrado durante nuestra última guerra: los hombres de la ciudad, los burócratas y los burgueses, que sufrían frecuentes catarros en su medio ambiente, fueron absolutamente refractarios a ellos después de la permanencia en trincheras y campamentos.

Quienes viven al aire libre, duermen con el balcón abierto, se abrigan poco y realizan ejercicios físicos, se desensibilizan para el frío con estos u otros medios aún de mayor eficacia, entre los que se encuentran la gimnasia respiratoria, la hidroterapia (baño o ducha fresca), el deporte, etc.

Habida cuenta de la estrecha relación del aparato digestivo con la laringe, ha de vigilarse con todo cuidado sus funciones con alimentación sana y no copiosa.

Se halla asimismo la laringe influenciada por las variaciones del equilibrio endocrino vegetativo. Basta recordar la acción de la hormona testicular en los púberes, determinando la muda de la voz.

La detención del desarrollo laríngeo en los castrados prepuberales.

La voz infantil y la voz del falsete en la hipo-evolución genital.

Los trastornos que aparecen en el apicalismo o insuficiencia epifisaria total.

Las alteraciones del timbre de la voz femenina durante el período menstrual y en la menopausia, son buenos ejemplos de la influencia endocrina sobre el aparato fonador.

Y en cuanto a las actividades genitales en relación con la laringe, se ha llegado a demostrar que la voz pierde, con la impureza, pureza y brillo, y que los excesos sexuales son nocivos en alto grado.

«He escuchado—dice un famoso laringólogo de Estrasburgo—numerosas confidencias a este respecto, y recuerdo el caso de un tenor, ídolo de las mujeres cuando cantaba «El barbero de Sevilla» o «La dama blanca», que, desgraciadamente, si llevaba la amabilidad hasta el grado de la dedicación más completa, comprobaba cómo al siguiente día le era sumamente difícil alcanzar los pianísimos y las notas prolongadas.»

La laringe, por último, es exquisitamente sensible a la acción de los tóxicos, figurando entre los más nocivos el alcohol y el tabaco; hechos que comprobamos cada día en la clínica, y cuyo mecanismo, así como los anteriormente señalados, son de fácil explicación en el terreno de la Patología, y que no describimos por exigir un tiempo del que no disponemos.

Falta solamente una breve alusión a los factores morales. Una buena salud, como requiere una buena voz, exige una buena moral. Las preocupaciones, las inquietudes, la envidia, la ambición desmedida, trastornan el normal equilibrio psico-somático y, en consecuencia, la fonética. Ciertamente que la vida moderna es complicadamente angustiosa, y tan vivas las emociones, que fácilmente se produce este desequilibrio; pero es tan cierto que la cordura, la prudencia y la razón nos liberarán de la influencia de los factores nocivos y permitirán dar a las cuestiones materiales tan sólo el valor que realmente merecen, y con ello llegaremos al más perfecto equilibrio, tan necesario para el cuerpo como imprescindible para nuestro espíritu.

# LA OBRA LITERARIA DE SANTIAGO RUSIÑOL

P o r F E L I X R O S

SÓLO alcancé a tratar a Santiago Rusiñol por el verano de Arbucias; él, en sus postreros años, y yo, niño. Un chófer muy frescales que tuvo entonces solía conducirle el auto hasta un molino abandonado, carretera de Viladrau, donde pintaba cada atardecer. No en una ni en dos ocasiones cargué yo con sus trebejos, con sus telas de olorosa pintura, hasta el coche de nuevo: era el cotidiano remate de la tarea. Por contra, D. Santiago me enseñó a jugar mal al billar. El puso su enseñanza; el «mal» lo puse yo, y no adrede. Sentábase sobre el paño verdisucio, al fin; con su eterna, apagada, pestilente, pipa, su sonrisa dulce y su sombrero deforme. Doña Luisa, la esposa, andaba siempre detrás para que no bebiera.

Rusiñol pertenece al último desgaje de la *Reinaxensa* catalana, y, dígase lo que se diga, a la última promoción con resonancia peninsular. Hablamos del escritor ahora; del com-

pañero de Ignacio Iglesias, de Narciso Oller, de Apeles Mestres. Cuanto posteriormente haya pesado en la Literatura de aquella región incumbe a minorías; y no sólo por el porte de cada mentalidad, sino incluso por cierta unánime manía de las más altas hacia lo poético. El cuadrunvirato que menciono, al revés—salvo tentativas de Iglesias y estrofas abundantes, sí, pero de estirpe muy popular, del autor de *Margaridó*—, aborda géneros de comprensión mayoritaria. Y será estúpido quien niegue que la salud del Arte para capillas dimana de la exultante robustez del Arte para coliseos.

He llamado a nuestro hombre «Don Santiago» porque así, contra las normas del alquimial catalán al uso, gustaba él le llamasen, en detrimento del obligatorio «*Senyor Santiago*». (Y no hablemos ya de que «Santiago» ha sido sustituido *urbi et orbe* por su equivalencia *Jaume*...) Tampoco transigía con que le convirtieran el Rusiñol del apellido en *Rossinyol*, grafía contemporánea de su significado = ruiseñor. Recuerdo la preocupación de Mestres, paralela: conservar «Apeles», según siempre firmara, y «Apel.les» con los demonios. Era un grupo sin prevenciones—al revés: desprevénidos—: gracia, generosidad, amplitud, en todas sus cosas. Quizá tal cual de ellos conoció, en pequeña escala, hechos diferenciales; pero ninguno los provechos diferenciales que sobre aquel fardo se escondían.

Al leer con tanto gusto hoy estas *Obras Completas* que Editorial Selecta lanza (1), evoca uno, sobre cualquier otro considerando, el de la ligazón íntima entre la obra de Rusiñol y su propio vivir. Ello ha sido agudamente subrayado

---

(1) Santiago Rusiñol: *Obras Completas*. Prólogo de Carlos Soldevila. Biblioteca Perenne, Barcelona. Un vol. de 2.272 págs., en 4.º menor, encuadernado en piel.

por Carlos Soldevila en el prólogo a la edición. En una u otra forma, las páginas de Rusiñol son siempre autobiográficas o autoclimatéricas. No sólo en sus deliciosos relatos periodísticos—*El poble gris, Del Born al Plata, L'illa de la calma, el Glossari...*, o *Impresiones de Arte, Desde el molino*—, sino también en sus novelas y comedias. Para él lo que vale siempre es el mundo inmediato, circundante. Lo que aprende de la vida sin demasiado esfuerzo, pero asimismo sin demasiado desdén. El justo que corresponde a un señor, que eso es, por estirpe y por calidades, «Don Santiago».

Inmemorialmente, sin esfuerzo... «A título de hipótesis (escribe Soldevila), podemos, como me tienta a mí, opinar que Rusiñol concebía sus novelas y sus comedias de una manera rápida, fresca, sin la menor prevención. Casi afirmaríamos que muchas de ellas parecen nacidas de un choque casual con una anécdota, con una sola anécdota, como nacen los artículos de los periodistas por lo común. Me parece verle, una pierna sobre la otra, en cualquier tertulia de café, cuando, tras oír contar determinado episodio culinario, exclama: «Toma, ahora escribiré un sainete contra el vegetarianismo...» Y otro día, asistiendo a una discusión sobre el conflicto de Verdaguer: «Toma, ahora haré un drama...» Y, ante la moda de nombrar reinas o *misses*: «Toma, voy a meterme en una comedia que se titule *Miss Barceloneta*...» Y así sucesivamente. Se hace cuesta arriba imaginar a nuestro autor meses y meses preocupado, obseso por un tema, por una sensación. Aún más, suponerle meses y años—a lo Flaubert—puliendo el estilo de cualquiera de sus novelas. Sobre este último extremo, sin pecar de temerarios, podemos afirmar categóricamente que Rusiñol no padeció el suplicio del estilo. No. El estilo rusiñolesco es el de la conver-

sación—el de su conversación, ni más ni menos—. Escuchar la lectura de *El poble gris*, donde hay páginas excelentes, o de *L'illa de la calma*, donde las hay aún mejores, es como escucharle a él cuando abordaba un tema que le apeteciese...»

Hombre completo, y, por tanto, amigo de la circunstancia, a sus contemporáneos, a quienes me venía a pluma llamar contertulios, les pareció que su facultad interna se decentralizaba y fechaba en exceso, hasta convertirse en Arte adjetivo sólo. ¡Incauta miopía! Cuanto más concreto, más eterno resulta nuestro hombre. Su capacidad esencializadora era, sencillamente, genial; más trascendente, él, cuanto más mimificado. El que suscribe—verbigracia—presume de conocer Mallorca, donde, Dios mediante —y, a ser posible, en tiempo remoto—, le enterrarán. De mi conocimiento no han protestado ni los mallorquines, lo que exhibo con tanto orgullo como mis frecuencias allá. Pues bien: en manejo de casi toda la literatura clásica sobre Mallorca, a partir del astuto Cortada (1845) especialmente, ahora he leído, por primera vez, esa *Isla de la calma* con que el de *El místic* la bautizó. ¡Qué buidez, Dios eterno; qué entrañable exactitud sobre, o bajo, seres, climas y cosas! Rusiñol consigue lo más difícil y lo que en rigor sólo un catalán puede conseguir: adorar aquello de lo que se burla. Nuestros paisanos, en efecto, revelan especiales matices para lo familiar, para lo que amamos con tolerancia más guasona y cómplice. Véanse capítulos como «El tramvia de la prudència», «Botigues de repòs» y los dedicados a Valldemosa. ¿Es posible chancearse de algo o de alguien con más gracia, también con más elegante ternura?

Edifica él con su consistencia, la universalidad de su Arte, sobre esos cimientos de lo efímero. Meticuloso cronista de

un tiempo—jamás filiado por efectos exteriores, sino por causas internas—, de las hormonas de éste alimenta su indeclinable porvenir. Porque dudo que, pese a la desmadejada sencillez de su estilo, se creyera Rusiñol un circunstancial precisamente. Todo era en él menos juego de lo que parecía. No porque, como Soldevila rechaza, «crease con dolor»; pero es que el que se ahorra al escribir no se lo había ahorrado viviendo. Y quien reprocha al autor de *Llibertat!* no encaminarse más que por donde no le costara esfuerzo, no olvide que esos son los caminos que conducen de veras. *L'auca del Senyor Esteve*, que, tanto en novela como en su versión teatral, es una maravilla, debió de producirse con la velocidad indispensable para serlo—habida cuenta de su tono super espontáneo, popular...—. Pero ¡qué juveniles tristezas no le ocasionaría a Rusiñol el asunto, tantos años adelantado a su desarrollo! No era otra que la propia aquella historia de *Ramonet*, el inesperado artista en una genealogía de comerciantes. Huérfano muy niño, efectivamente, quedó bajo la tutela de su abuelo paterno, *Don Jaume*, emprendedor y activísimo, que encarama al rapaz a un alto pupitre, dedicándolo a los números sin otra previa consulta que la del calendario. Las rebeliones del mozo, correspondía a su carácter, resultaron internas. El iba a lo suyo, a pintar—lo de escribir vino más tarde—; pero actuó como cajero, muy obediente, hasta estipularse la de cierto cumpleaños del abuelo fecha oportuna para mostrarle el primer óleo. Aquella desahogada posición de la familia cobijó sus triunfos, qué duda cabe. Así lo reconoce él. En la penúltima escena de *L'auca...*, su padre, moribundo, se lo recalca a *Ramonet*, incipiente artista: «Date cuenta siempre, y a todas horas, de que tuviste un padre que no fué nada en el mundo para

que pudieses serlo tú; que se dedicó a hacer dinero para que no te faltara; que actuó como tierra pobre, para que tú la heredases ufana sólo; que no se movió del nido a cambio de que pudieras volar... Y que si en este camino que hoy emprendes haces alguna buena obra, sin mí no la habrías hecho.»

Muy catalán es puntualizar todo favor que se otorga. Al beneficiario, siendo catalán asimismo, no le ofende. Rusiñol concreta los términos, agradece según es de rigor; pinta, escribe, y de un salto, desde el empinado taburete de su escritorio, cae en París.

Esos años, que se inician junto a Zuloaga, Uranga —modesto pintor vascón— y el periodista barcelonés Jordá, no equivalen más que a comienzo de muchos prósperos, y no egoístamente, para él. Sitges, en los terminales, podrá hablar con amplitud del munífce Rusiñol. Cuadros, libros, viajes, comedias: la actividad proteica de este «perezoso por oficio» nos entretendría más de lo que aquí conviene. Si en Pintura, por un indiscutible concordato con el gran retratista Casas, no abandona el paisaje, en las Letras, en cambio, aborda archidiversos géneros —salvo la Poesía, antípoda de su afán confortablemente atomizador de las cosas—. «... En la Cataluña de la *Renaixensa*, a la cual pertenece aún de lleno la figura de Rusiñol (anota Soldevila), los terrenos por cultivar eran innumerables, y la tentación para abordarlos, irresistible.»

Vida fácil, pues, en principio, mas con tal gracia que todas las dificultades que luego el artista se procuró evaporáronse al leve giro del ala del ángel. Releyendo sus páginas ahora, leyendo tantas por primera —que no será única— vez, evoca uno aquella humanísima actitud del desaparecido,

ante las apetentes velocidades de quienes sólo chapotearon en la dificultad. ¿No conviene que, de vez en cuando, los hados le concedan a alguien *todo*? ¿No conviene que haya señores de nacimiento, flexibles profesores para la equitación, en alta escuela, de la vida? Si ellos saben cumplir su deber, son infinitas las cosas que se salvan...

Y quedan otras que sólo la gente en aquellas circunstancias, cuando —además...— le tocó algo de talento, nos puede decir. Véase, en *Del Born al Plata*, ese capítulo, prodigio de intuición y gallardía, en que nos cuenta quién es el porteño, consciente y sonriente, expoliado entre la frenética rebatiña de mil intrusos. ¡Cómo nos plantea Rusiñol su primordial afán por el conocimiento del Viejo Mundo, tras «la ranciedad de las cosas poéticas la locura de decadencia que la civilización trae, el aroma de las flores del Arte, todo lo que desea y no alcanza a obtener su austera Argentina...»!

«Y un día se va. Y cuando, allá en el mar, se cruzan de noche dos grandes barcos: el que viene brilla de ambición, el otro sonrío de gozo. En el uno se acercan inmigrantes, a hacer dinero, cueste lo que cueste; en el otro se van los emigrantes, a gastarlo, sea como sea. Trae el uno lágrimas de Europa; el otro, sonrisas de la Argentina.»

Esta es el *auca*, las aleluyas, de Rusiñol. Muchas generaciones de trabajo, para una mano que trace en lo eterno. Así se llegó a la buena Música, a la buena Cocina, a la Civilización —que acaba de mencionarse—, claro está... Lo malo, cuando el ya inapelable heredero, el de lujo, no cumple su difícilísimo deber de fin de raza.

# LA LUNA Y LA AURORA EN POETAS DEL SIGLO XIX

Por LILLO RODELGO

**A** CASO aquellos poetas del décimonono —poetas de sí mismo— tejieron sus versos a la alta noche, buscando así cantar a la luna. Noche y luna, en ellos, van fuertemente unidas. Y desde el gran taciturno Pastor Díaz —«la noche anhelo para vivir contigo», dice a la luna—; desde el duro Espronceda —«esa noche y esa luna—las mismas son que miraban—indiferentes tu dicha,—cual ora ven tu desgracia», pinta en *El estudiante de Salamanca*— hasta la amable ingenuidad de Fernández Grilo —«luego vendrá la noche;—la blanca luna—verterá sus reflejos sobre la tierra», describe sencillo en *La chimenea campesina*—, todos ellos fundieron en sus versos a la luna y a la noche. Buscaron, sí, la noche para amar u olvidar. Pero siempre, casi siempre, es la noche lunada: llena de su luz. Así, Joaquín Francisco Pacheco, en ansia de olvido de la amada ingrata, escribe sus

tristes versos, que titula *En una noche de ausencia*. Busca y canta a la noche —«del infeliz bálsamo suave,—madre del amor, de plácida dulzura»—; pero es una noche encendida por la luna clara:

*Mirad, mirad. Elévase al corriente  
el astro de benéfico sosiego:  
raudal copioso de ondulante fuego  
semeja su esplendor.*

*Miradle arder en la áspera colina,  
vedle inundar el ámbito del Polo,  
ved, si su frente a la ribera inclina,  
llenarla su fulgor.*

Noche, luna, amor. Entre los tres se mueve la poesía de de aquel siglo. Pero ¿qué es la móvil luna para el poeta? ¿Qué significa en su canto y en su vida?

#### LA LUNA, CONFIDENTE Y AMADA

Muchas cosas es la luna para el poeta. La mira y la contempla desde muchos ángulos. He aquí unos cuantos:

a) *La luna es imagen de la propia amada*.—Le sirve al poeta para diálogo y consuelo en los días ausentes. Ve en la luna las perfecciones y rasgos de aquella que ama. «Y tú, luna argentada —dice el duque de Rivas en su *Lamento nocturno*—, —que blanca resplandeces,—húmeda, y silenciosa, y sola, y fría,—en tu rueda elevada,—y la nieve esclareces —de las cercanas cumbres de Fonfría;—tú, que a la diosa mía—lánguida te asemejas...»

A veces la *amada* es la propia Patria. El poeta entonces

ve su evocación en la luna y a ella le dedica sentimientos y palabras. «Tú eres la misma que miré en el cielo—de mi patria lucir», escribe Pastor Díaz. «Es tu semblante pálido y suave—cual las beldades de la patria mía», canta Bermúdez de Castro en su poema *La noche*.

b) *En otras ocasiones es la luna la amada objeto mismo de los amores del poeta.*—Así sucede en Pastor Díaz. «Y de la luna el célico semblante,—¡y el triste mar amé!», dice. La luna, amada del poeta. «Tú sola mi beldad, sola mi amante», escribe. Y se desata por eso en halago y en palabras de caricia: «sí, tú mi amor, mi admiración, mi encanto».

c) *Se hace la luna confidente del poeta.*—A ella le dice sus cuitas. El, con su profunda vida interior, necesita buscar diálogo con las cosas y el mundo inanimado. Tiene el alma —pensamiento y corazón— en carne viva. Y los hombres y la vida cotidiana y la tierra áspera no le entienden. El antropomorfismo, en suma, no es sino desconfianza del medio en que vive cada uno. «Amo más a un árbol que a un hombre», decía Beethoven. Y ese mismo amor —amor que tuvo su origen en la injusticia de los otros, en la insensibilidad, en lo frívolo o en lo bárbaro de lo que rodea y ata—, de ese ácido amor están transidos los poetas aquéllos. «Ay, triste el que el al mundo sensible nació», escribe Larra en un verso de *El doncel de Don Enrique el Doliente*. Y como les faltase a muchos la ígnea inquietud —don Alberto Lista dijo del romanticismo que era antimonárquico, antirreligioso y antimoral—, no conocieron la santa huída por elevación: vuelo del alma, cargada de lágrimas o de herida, que busca al único Corazón que todo lo oye y lo ampara.

Y se entregaron, en diálogo, a buscar al árbol, al río, a la nube fugitiva, a la estrella. Y sobre todo, a la noche y a la

luna. Así, por ejemplo, Salas Quiroga, en su fina composición que titula *A la luna*, desátase en caricias y en emoción hacia el astro nocturno: «la luna, con su faz hermosa», dice él. Y el poeta contempla el astro con arrobó. Le sirve de ánimo y aliento en la vida. Incluso en la zozobra de los viajes, en alta mar: «al verlo yo olvidaba mis pesares,—al verlo no temblaba ante el abismo». En la luna quiere adivinar el dolorido poeta los ojos de la amada que ya pasó:

*Mira, ¿no puedes descubrir conmigo  
sus ojos retratados  
en el astro testigo  
de sus amores lánguidos pasados?*

Pasados amores. Le llenan el ánimo de infinita tristeza. La propia luz espléndida de la luna empújale al llanto. Por eso pide el poeta al acabar su verso: «cúbrete, oh luna, con tu triste manto,—que tu belleza al lloro me convida».

Y en la confidencia, la luna, a veces, habla con los poetas. Se teje así un diálogo entrañable y callado, sin palabras. Escribe Pastor Díaz, dirigiéndose al astro: «Párase a veces a escuchar mi llanto,—y descende en tus rayos, amoroso,—un espíritu vago, misterioso,—que responde a mi voz.»

d) *La luna es imagen de la inocencia, de la castidad, de la modestia.*—Unas veces es ella misma esa imagen. Otras es su claridad y su luz, como en el romance de Espronceda *A la noche*: «Mas ya el pértigo de plata—muestra naciente la luna,—y las cimas del otero—de *cándida* luz inunda.» «Tierna y casta deidad», la ha llamado Pastor Díaz. «Astro de inocencia y de consuelo», le dice Salas Quiroga. Y Fernando Velarde, en su composición *De noche. En las playas*

de Chile, canta: «¡Ved la luna en los cielos azules,—cristalina, fantástica, plena—cual la casta inocencia serena,—rebosando inmortal juventud.» Todavía ahonda más Julián Romea en su poema *A la luna*, cuando escribe: «cierra la rosa su encendido broche—al rayo de la luna virginal». «Virgen pudorosa», la llama también el Duque de Rivas. En ese orden, miran siempre los poetas a la luna como espejo de serenidad —«yo soy de la alta luna—la luz tibia y serena», dice Bécquer en su rima *Espíritu sin nombre*—; como expresión de modestia —«la luna de argentinos reverberos,—modesta, vaporosa», describe el Duque de Rivas en su poesía *Retracción*—; como símbolo de la paz —«que me inspira sagradas emociones,—me presenta la imagen de la paz», pinta Bermúdez de Castro.

e) *La luna vista con mirada religiosa*.—No es precisamente en ese concepto —desde ese ángulo— en el que más se distinguieron los poetas del XIX. El intimismo, que es acaso la más acentuada dimensión de aquella poesía, pone al descubierto la negación, el extravío o indiferencia religiosa de sus autores. Sin embargo, como ejemplo de modo de ver la luna con manera alegórica —alegoría teológica—, anotamos dos autores representativos: uno, Juan Arolas, en *La muerte del Redentor*, que al describir el cuerpo del Crucificado evoca a la luna, cuya blanca luz tiene su nacimiento en la carne blanca del cuerpo de Jesús, «los cabellos tendidos como un velo—ocultan una faz pálida y triste,—do tenían los ángeles un cielo,—y la luna ese nácar que se viste»; y otro, Zorrilla, que en *La Virgen al pie de la Cruz*, va dándonos rasgos y alusiones de la Virgen Madre, dolorida y llorosa, y habla así: «¡Tú, de estrellas coronada,—del ardiente sol vestida,—y de la luna calzada...!»

## LA LUNA EN EL PAISAJE

Los poetas ven la luna en función del paisaje. Sobre un fondo de naturaleza —la montaña, los árboles, el mar, etc.— destácanla como central figura activa y personalizada. Se asoma a veces entre los árboles y las plantas. Pero en ese poema de la noche es siempre ella la heroína. Dice así Bécquer en la rima *¡Cuántas veces al pie de las musgosas!*:

*¡Cuántas veces trazó mi triste sombra  
la luna plateada,  
junto a la del ciprés, que de su huerto  
se asoma por las tapias!*

Canta Luis de Usoz y Río —situando también a la luna frente al ciprés— en los versos primeros de su composición *En la noche de diciembre*: «Luz opaca, entre nubes, la luna —comenzaba en los campos a dar,—reflejando la escarcha que cubre—el ciprés do la tórtola está.» Gil Carrasco, en *La violeta*, pinta al astro acariciando a la sencilla flor:

*Y me apartaba, al alumbrar la luna,  
de ti, bañada en moribunda luz,  
adormecida en tu vistosa cuna,  
velada en tu aromático capuz.*

Colócanla a veces junto al río o junto a la alta montaña: «Ya asoma la luna—por la cumbre del monte vecino», dice el Duque de Rivas en *El canto de las sirenas*; «Déjame ver en tu apacible seno—rodar la luna, fúlgido topacio,—dando esplendor a las heladas cumbres», escribe en su *Contemplación*

*nocturna* (desde una altura de los Alpes); y Fernando Velarde, en el poema *De noche* (en las playas de Chile), ha escrito así: «¡Ved la luna detrás de los Andes!—Yo me exhalo en suspiros al verla—cual inmensa, fantástica perla—coronada de etéreo fulgor.»

Pónenla, sobre todo, asomándose al mar, como antorcha o faro o reina o diosa. Así escribe Espronceda en su *Canción del pirata*:

*La luna en el mar riela,  
en la lona gime el viento,  
y alza en blando movimiento  
olas de plata y azul.*

Gertrudis Gómez de Avellaneda, en *La pesca en el mar*, ha cantado de este modo: «Del líquido seno la luna—su pálida frente—allá en occidente—comienza a elevar.» Y en contraposición—ya que dice la poetisa su verso a la luna naciente—, pinta Pedro Antonio de Alarcón, en *El amanecer*, la luna en el instante que muere: «La luna—ya descende, durmiéndose al mar.»

Dentro de esa zona lírica, miraron a veces los poetas la luna con *mirada científica*, evocando en sus versos algún aspecto de astronomía. Así, por ejemplo, hablan algunos de la luz lunar: «es luz de ajena luz tu brillo puro», canta Pastor Díaz; y Zorrilla escribe en su composición *A la luna*: «bendita mil veces la luz desmayada—que avaro te presta magnífico sol»; aluden otros a las fases lunares: «y las estrellas, contra mí sañudas,—y la luna menguante—iluminan mi pálido semblante», escribe el Duque de Rivas en su poesía *A los marqueses de Santa Cruz*; y otros, en fin, refiérense a anun-

cios e influjos del astro nocturno: «y la tarde es avanzada—y lluvia anuncia la luna», ha escrito Antonio García Gutiérrez en *Las dos rivales*; y el Duque de Rivas, por último, evocando el influjo de la luna sobre el mar, dice en *A las estrellas*: «y, ¡oh tú, lánguida luna!, que argentada—las tinieblas presides, y los mares—mueves a tu placer».

Cada poeta —según su temperamento— ha dado de la luna la versión que más rima con su sentimiento y su espíritu todo. En este modo de ver y de cantar hay diferencias esenciales. Y aun contrapuestas. Como sucede, por ejemplo, con el Duque de Rivas y Nicomedes Pastor Díaz, dos grandes cantores del astro de la noche.

#### PSICOLOGIA Y ESTILO

La visión de la luna en estos dos poetas (el Duque de Rivas y D. Nicomedes Pastor Díaz) responde, como es natural, a su propia estructura interior. Uno es fuerte, extravertido, dinámico. El otro está transido de dura, inseparable melancolía. Siempre es así: se escribe al dictado del propio temperamento. Cada estrofa es abreviatura de la más íntima psicología. Leer versos, por eso, es entrar para palparle en un corazón recóndito y herido: táctil sensación de leer y leer poesía, igual que si recontásemos en delectación los pétalos —aterciopelados, húmedos o rotos—de las rosas en la estación floreal.

Poesía y carácter. El estilo es el hombre, decía Buffón. (Lo dijo de más ancho modo aquel Fox Morcillo nuestro en su *De imitatione seu de informandi styli ratione*: «Por el estilo —lo recogemos de Menéndez Pelayo— es tan fácil conocer la naturaleza y costumbre de cada uno como por su rostro y su

retrato.») Poesía y temperamento. Así, el Duque de Rivas, mirando a la luna, pintándola con su fácil poesía ligera y cantadora como el correr de un arroyo, nos la muestra siempre espléndida, gozosa y fuerte. Y es para él «una argentina llama» (*A D. José Zorrilla*), una «blanca luna» (*A los marqueses de Santa Cruz*), «luna de argentinos reverberos» (*Retracción*), «argentada luna» (*Una noche de verano*), etc. En cambio, Pastor Díaz, con su filosofía triste, su ácida melancolía desventurada y su sensible ánimo doliente —«Tú sola enciendes en una *alma fría*»—, sólo ve en la luna símbolos y formas de signo sombrío. Así, aunque nos la insinúa como mostrando «ardorosa frente», y hasta con alusiones a su refulgencia —que «deslumbre tu brillar», dice—, en lo que más insiste y se recrea el poeta del canto *A la luna* es en cierto aire tétrico y neblinoso. La ve Pastor Díaz como imagen de la muerte, amarilla, pálida y fría:

*Ora sumida en palidez profunda  
Te mire el cielo desmayada y yerta,  
Como el semblante de una virgen muerta.*

Y a la luna, «lámpara solitaria», pídele el poeta que ilumine y bese y acaricie la tumba aquella que guarda los restos de una mujer amada, «que yo vi expirar»: «Yo solo oré sobre la yerta losa—Donde no corre ya lágrima alguna...—Báñala al menos tú, pálida luna,—Báñala con tu luz.» El poeta, luego, entra francamente en la esfera pesimista —«y en esta tierra de aficción guardada»— para pedirle al astro, que es quien sólo comprende y escucha, correspondencia a su pura pasión: «tú mi amor, mi admiración, mi encanto», le dice, como a una

tierna amada. Pastor Díaz, en fin, ve en la luna reflejo y símbolo de sus propios dolores y desencantos, mirándola, por último, como «un peñasco que rueda en el olvido» y también como el cadáver de un sol que, endurecido, «yace en la eternidad».

Son dos modos temperamentales de ver la luna y de cantarla. Dos modos distintos y opuestos, aunque a veces haya coincidencia exacta entre pensamientos, formas y adjetivaciones. El Duque de Rivas —*A D. José Zorrilla*— y D. Nicomedes Pastor Díaz —*A la luna*— llegan a fijar en el astro de la noche iguales representaciones y análogos sentimientos. Los dos, por ejemplo, en esas poesías, evocan en la luna el noble recuerdo de la patria amada. Dice allí Pastor Díaz: «Tú eres la misma que miré en el cielo—De mi patria lucir.» Y escribe el Duque de Rivas, desde Nápoles, contemplando a la luna que luego «va a darle su luz a la Giralda»:

*¡Ay, si a mis ojos míseros en ella,  
Por fuerza prodigiosa,  
De mi mirada ansiosa  
Les fuera dado el estampar la huella!*

En las mismas poesías, *A D. José Zorrilla* y *A la luna*, uno y otro poeta juntan en la luna el recuerdo y la imagen de la «virgen». Frente a la luna, el Duque de Rivas lleva su pensamiento a una «virgen» adolescente, vigorosa, espiritual, que huye por eso de humanos y rudos amores: «Es virgen pudorosa,—Que huye de los profanos amadores.» Pastor Díaz, al contrario, piensa en una virgen muerta olvidada y sola: «Como el semblante de una virgen muerta—¡Ah!... que yo

vi expirar.» «Diosa» le dice uno. «Deidad» le llama otro. «Tan hechicera y *blanda* y *deliciosa*», canta el Duque de Rivas. «Sólo el *blando* lucir de tu semblante», escribe Pastor Díaz.

Pero cada uno, sin embargo, cada poeta, pone en sus versos el tono de su hondo sentimiento, como dicen que los pintores dan en sus cuadros, en cromatismo dominante, el color del iris de los propios ojos.

### UN CROMATISMO INTENSO Y MULTIPLE

No se crea que en la escuela romántica y en una gran pléyade de poetas del XIX todo es mirar las cosas con pupila lívida. Podrán, sí, coincidir unos poetas en el sentimiento y hasta en el ácido tono —rasgándose interior herida— con que contemplan y cantan el teatro del mundo y, sobre todo, su íntimo y sensible estado de alma. Pero cada uno, luego, sabe poner en sus versos, según su aptitud cromática, brillos y color, a veces con intensidad y con matices profundamente extraordinarios. Fuera de Zorrilla, que es el poeta refulgente, queremos traer a dos bien significativos: Gil Carrasco y Gustavo Adolfo Bécquer.

Enrique Gil —*Una gota de rocío*— ve en torno suyo un mundo de color. La pupila del poeta —hundirse en sí buscando a las cosas verso y lágrima— viaja inquieta para traerle vestiduras al rocío. Ciertamente que a Gil Carrasco, al final de su verso, todo se le hace alado signo, enseñanza y ejemplo. Como al alto Góngora frente a la rosa. Uno y otro temen y avisan con igual zozobra amarga: «No salgas, que te aguarda algún tirano», pide Góngora a la rosa en su soneto; «No caigas, no,

sobre esta tierra impura», dice Gil a la gota tenue. Pero lo que de veras prevalece y sobrenada en *Una gota de rocío* es, sin duda, su físico paisaje reverberante, bellas fulguraciones, que cifra y centra el poeta en torno a la alada gota.

Así Gil Carrasco, con sutil mirada de miniaturista, va pintándonos el océano mínimo de la leve gota: como un mundo encendido y cromático. «La brisa de la mañana—Blandamente—Como lágrima temprana—Transparente—Mece tu bello arrebol—Vaporoso—Entre los rayos del sol—Cariñoso.» Canta el poeta, recreándose, toda aquella fiesta palpitadora de luz, que goza y adivina en el rocío leve: «Misterios y colores, y armonías,—Encierras en tu seno, dulce ser.» Colores que, unas veces, retrátalos de modo genérico («Te llevó una noche umbría—En sus alas de colores»), y otras, en escalas múltiples, sabe darles autonomía y adjetivación: lo mismo en la gama fría, «si reflejaste el celestial azul», «que recoja en su pico tu *zafir*», que en la gama caliente, «tu púrpura y oro suaves», «a unos labios de rubí», «que es un vapor tu púrpura vistosa», etc.

Paleta abarcadora y compleja, al modo becqueriano. Bécquer, sí, es el poeta del éter. Un éter cargado de colores, como en la rima *Sentimiento extraño*:

*Colores, que fundiéndose  
remedan en el aire  
los átomos del iris,  
que nadan en la luz.*

Eter dorado y rubio, palpitante de cósmica alegría. Véase, en testimonio de la sutilidad de Bécquer, de su fina y sagaz

pupila captadora, este trozo de su rima *Cuando miro el azul horizonte*:

*Cuando miro el azul horizonte  
perderse a lo lejos  
al través de una gasa de polvo  
dorado e inquieto,  
me parece posible arrancarme  
del mísero suelo  
y flotar con la niebla dorada  
en átomos leves  
cual ella deshechos.*

Pero Bécquer, como su hermano en la intimidad y melancolía, Gil Carrasco, sabe ver los múltiples colores. Así, en una sola rima en la que empieza *Porque son niña tus ojos*, da el poeta la paleta entera: desde el blanco («nevada cumbre en que el día»), («que un blanco armiño sujetan») hasta el amarillo («crespo el oro en ancha trenza»), («que entre las rubias pestañas»), hasta el rojo («rosa de escarcha cubierta»); «en tu boca de rubíes—púrpura granada abierta»), hasta el *verde*, que es el que con más insistencia reitera («Porque son niña tus ojos verdes como el mar, te quejas», etcétera; «verdes los tienen las náyades—verdes los tuvo Minerva»).

#### EL CANTO A LA AURORA

Como compensación a la noche —y a la luna— entregáronse muchos a la poesía del amanecer. Un amanecer vigoroso y cromático. Como corresponde a una fogosa fantasía atada antes a las oscuras y azules coloraciones nocturnas.

Ven unos la aurora con pupila física. Una aurora que, como Venus, nace casi siempre de las espumas y el mar. Miguel de los Santos Alvarez describela así al comenzar un soneto: «¡Cuán bella sale la naciente aurora—del fresco seno de los claros mares!» Y el Duque de Rivas, en *¡A Olimpia!*, cuenta: «Ya la aurora esplendente—sale del mar sagrado—ostentando su manto y gallardía.»

Representativa de aquel modo de ver la aurora es la composición que sigue, no de tipo analítico y descriptivo, sino sirviendo de antesala y escenario a conceptos anatorios. Es de Antonio García Gutiérrez y lleva por título *La Aurora*:

*Ya brilla la aurora fantástica, incierta,  
velada en su manto de rico tisú;  
¿por qué, niña hermosa, no se abre tu puerta?  
¿por qué cuando el alba las flores despierta  
durmiendo estás tú?  
Llamando a tu puerta diciendo está el día:  
—Yo soy la esperanza que ahuyenta el dolor;  
el ave te dice: —Yo soy la armonía;  
y yo, suspirando, te digo: —Alma mía,  
yo soy el amor.*

¿Qué colores ponen en la aurora los poetas? La gran mayoría sólo habla de su claridad y fulgor: «La fresca aurora con fulgor divino—el Oriente esclarece, preparando—al sol radiante el eternal camino», se lee en *El paso honroso*, del Duque de Rivas. Otros, en cambio, detiéndense en señalar colores y matices, que van desde Javier de Burgos, por ejemplo, en su canto *A los progresos de la Industria*, «De Calpe a do la aurora,—de la noche eclipsando los fanales,—en ná-

car y arrebol inunda el cielo»; hasta Selgas en *La cuna vacía*, «De la aurora *pálida*—la luz fugitiva,—alumbró a la mañana siguiente—la cuna vacía»; hasta los tonos rosa de Alberto Lista en su himno *Al sueño*, «Para ellos nace el orbe colorando—la *sonrosada* aurora»; hasta la policromía, en fin, de Reinoso en su canto *Las artes de la imaginación*, «Entre velos de gualda y amaranto—sube la aurora, sobre ruedas de oro».

A veces nos ofrecen la aurora en personificación. Así, Reinoso píntala como una radiante joven: «Y bella joven desparciendo rosas,—por el confín aéreo—sube la aurora.» Y a veces, por último, la aurora tiene un claro y hondo sentido moral, como en Bécquer: «Yo sé un himno gigante y extraño—que anuncia en la noche del alma una aurora.»





VENTANA  
AL MUNDO



# EL RESURGIMIENTO DE LA PINTURA PRO-NATURALISTA ALEMANA

Por JOAN KNOBLOCH

**D**ESDE el final de la guerra la pintura alemana ha estado luchando para surgir de nuevo a la luz. Visitando ahora, a los cuatro años de acabada la guerra, los estudios y las pocas galerías de arte que quedan en Berlín, parece advertir algo así como un resurgimiento. Artistas bien conocidos, como Hofer Pechstein y Schmidt-Rottluff, están creando obras bellas de imaginación, y existen pintores jóvenes que empiezan a producir ensayos muy apreciables.

Todos ellos están trabajando con dificultades; la vida para la mayoría de los berlineses es dura lucha, y los artistas no pueden escapar a las adversidades de esta hora. Muchos han perdido sus estudios, con todo lo que contenían; las primeras materias son difíciles de adquirir, costosas y de no buena calidad; el alumbrado y la calefacción son problemas arduos, y se presentan pocas oportunidades de ver las producciones de otros países. La única Exposición importante que

Berlín ha presenciado desde el fin de la guerra ha sido una de pintura moderna francesa. El reciente bloqueo ha hecho imposible la exhibición de cualquier gran colección de pinturas extranjeras.

Carl Hofer, probablemente el pintor actual más importante de Alemania, ejerce el cargo de presidente de la Academia de Arte de Berlín. De joven pasó muchos años en Francia e Italia, y visitó la India dos veces. Ahora tiene setenta años, y es un pintor fecundo, que pinta principalmente grandes composiciones de una o dos figuras. Las pinturas más tempranas de Hofer son líricas en sentimiento y muestran al mismo tiempo la influencia de Cézanne, tanto en profundidad como en solidez. En esta etapa ya se han formalizado sus figuras, y en su desarrollo van haciéndose más y más simplificadas, ganando sus composiciones en fuerza lo que pierden en emoción. Ahora, en su madurez, se han reducido a formas esenciales. Sus figuras son abstractas en diversos grados, brillantes de colorido y fuertemente lineales, para hacer resaltar el modelo. Esta simplicidad es fruto de mucha disciplina y larga experiencia, que demuestran la gran fuerza de colorido y diseño de Hofer. No puede uno menos de apreciar que se ha prescindido de todo lo innecesario, y ahora, claros y despojados de emoción, estos lienzos cumplen la intención del pintor.

Max Pechstein y Karl Schmidt-Rottluff, también conocidos internacionalmente antes de la guerra, son de la misma generación de Hofer y enseñan en la Academia. Pechstein estudió en Dresde y viajó mucho. En 1906 se unió al grupo conocido como los «Brücke», cuyos miembros admiraban a los grandes maestros, así como a las esculturas de la India y de las islas de los mares del Sur, y también a Munch y Van

Gogh. Visitó los mares del Sur antes de la guerra del 14, y trabajó durante algún tiempo en Palau. No es de sorprender que sea un gran admirador de Gauguin, con el cual se puede comparar en cierto modo, aunque muchos de sus dibujos, grabados y paisajes muestran la gran influencia de Van Gogh, tanto en los temas como en su manera de tratarlos. Pinta muchas naturalezas muertas con girasoles, y sus dibujos a pluma de labriegos al trabajo están ejecutados con gran vigor de líneas. Sin embargo, no se limita Pechstein a un estilo determinado. Traslada al lienzo el mundo que le rodea, valiéndose de técnica y medios variables, pero sin distorsión ni abstracción de ninguna clase. El lugar o la persona vistos directamente constituyen una inspiración suficiente para su trabajo. Se ha trasladado desde un precoz expresionismo a una pintura más representativa, dentro de la manera impresionista. En su conjunto, la obra de Pechstein es desigual; algunas pinturas ostentan un colorido más bien crudo, y la factura contrasta con otras de dibujo sutil y sensitivo. Como Hofer, perdió muchas de sus obras por consecuencia de la guerra, y otras le fueron robadas, si bien algunas de éstas se han podido recobrar.

Karl Schmidt-Rottluff es el tercero de este trío de viejos pintores. Su desarrollo artístico también comenzó en el grupo de los «Brücke». Schmidt-Rottluff ha hecho considerables aportaciones al arte gráfico en Alemania. En sus grandes naturalezas muertas y paisajes, que están reducidos a formas esenciales, expresa pasión por la Naturaleza. Sus matorrales luminosos a la luz del mediodía y sus fríos lagos al anochecer, están pintados con un estilo libre y suelto, de colorido sutil. Como medio utiliza muy ampliamente la acuarela, y, a semejanza de la mayoría de los acuarelistas de Berlín, prefiere

trabajar en papel seco. Sus acuarelas, de tamaño superior al natural, en las cuales se han empleado líneas fuertes, negras, brillan de color. Schmidt-Rottluff no siente simpatía por el arte abstracto, que encuentra seco y repetición de cosa muerta, mientras que para él son fuente constante de inspiración los aspectos eternamente cambiantes de la Naturaleza.

Un pintor de primera línea de la generación más joven es Paul Strecker, el cual recientemente celebró una exposición de sus cuadros en la Galería Redfern, de Londres. En la actualidad tiene cuarenta y ocho años, y ha pasado la mayor parte de su vida de trabajo en París. Su casa y jardín, llenos de encanto, a la orilla de uno de los lagos de Berlín, son el motivo de muchos de sus lienzos. La obra de este pintor tiene una cualidad gozosa, que no puede reflejar la reproducción de la misma en negro. Uno de sus mayores encantos es el color, aunque el artista usa una paleta quizá demasiado pequeña. Los colores más frecuentes son el amarillo, el gris y el verde, con los cuales logra una gran variedad de efectos. A menudo el cuadro no es más que una simple siembra de colores, como en «Lluvia» y «Noche de luz», entremedias de los cuales se distingue el blanco del lienzo. Strecker está constantemente experimentando, y sus lienzos sólidos tienen una deliciosa calidad luminosa. Ha desarrollado una técnica propia al óleo en papel, que tiene la apariencia de algo entre litografía y aguada, pero con una contextura interesante. También es muy conocido Strecker como escenógrafo, cuya modalidad de «ballet», principalmente, él cree ofrece un amplio campo para los artistas. Londres va a tener pronto la oportunidad de ver algunas de sus decoraciones en un nuevo «ballet» de Ashton.

De la misma generación de Stracker, pero de muy dife-



K. Schmidt-Rottluff, «Naturaleza muerta con bola verde». Acuarela.



rente temperamento, es Werner Heldt. Su tema favorito son las calles de Berlín, que muestra en toda su desolación. Son a menudo poco acogedoras, porque la gran ciudad es indiferente a la solitaria figura que pasa entre sus altos muros. Sin embargo, la repetición constante de un tema, por muy grande que sea el número de variaciones, está expuesta a degenerar en monotonía, y Heldt no ha podido evitar por completo este peligro. Ultimamente ha introducido una nota abstracta en su labor, pero por lo general en sus composiciones se encuentran siempre en alguna parte los ladrillos y la argamasa. Ante sus pinturas no puede uno menos de pensar que son como dibujos coloreados, porque su estilo es esencialmente lineal y sus mejores obras son las hechas a pluma.

Entre los pintores más jóvenes, los más interesantes son Cornelia Ruthenberg y Katya Meirowsky. La primera sufre todavía la influencia de Max Kaus, que fué profesor suyo en la Academia de Arte de Berlín, aunque es indudable que está empezando a formarse un estilo propio. Los recuerdos de los años de guerra son quizá responsables de los temas trágicos que se reflejan en los temas de sus obras. En las caras de sus modelos refléjanse la pobreza y la tristeza. Sus litografías son particularmente fuertes y están bien compuestas; por lo general, de una a dos figuras muestran buen dibujo, equilibrio y un contraste interesante de tonos. El fondo, las manos y los brazos forman un modelo y subrayan el carácter de sus pinturas.

Katya Meirowsky es una artista polaca joven que estudió en Berlín. Como Cornelia Ruthenberg, tiene veintitantos años, y posee un estilo personal y seguro. Está completamente libre de la influencia de otros pintores, y su estilo surge espontáneo de su fantasía imaginativa. Sus cuadros están ins-

pirados en recuerdos de la vida de su pueblo, tratados de un modo abstracto.

En estos momentos sería muy difícil, si no imposible, dar ni siquiera un corto sumario de las corrientes artísticas de Alemania. Durante los últimos diez o quince años la pintura alemana estuvo separada de la corriente principal del arte europeo. Es inevitable que en éste, como es otros campos, se vayan restableciendo gradualmente contactos e intercambios mutuos. Ya se ha empezado mostrando arte no alemán a espectadores alemanes. Poco se sabe todavía, sin embargo, fuera de Alemania del arte contemporáneo alemán. Los pintores de que se habla en este artículo no son los únicos pintores de nota que trabajan actualmente en Berlín, que en la actualidad consideramos representa toda Alemania. Nos hemos limitado aquí a aquellos artistas que ya han adquirido una reputación fuera de las fronteras de su patria.



# LA NAVIDAD EN LA LITERATURA HISPANICA

Por JOSE SANZ Y DIAZ  
C. de la Academia Nacional de la Historia de Venezuela

**E**L Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo es, desde todos los puntos de vista, el mayor y más sublime acontecimiento en la Historia de la Humanidad. Nada tiene de extraño, por tanto, que desde los primeros balbuceos de nuestra Literatura ocupe para el tema navideño lugar preeminente en la lírica arcaica, en el «mester de clerecía» y en la poesía popular.

Ya en el siglo VI, según cuenta Pelagio, San Prudencio de Armentia halló a unos pastores y les instruyó en la doctrina de Cristo, enseñándoles a cantar coplas alusivas a la Natividad.

Por alusiones de viajeros remotos que cruzaron o escribieron de España en aquellas centurias, parece que en los siglos VII y VIII los régulos árabes, instigados por los judíos, que odiaban en su mesianismo cuanto se relaciona con el



Nacimiento del Redentor, perseguían ferozmente a los cristianos peninsulares por celebrar y cantar loores descriptivos de la noche de Navidad.

A finales del siglo IX ya tenemos referencias concretas de algunas manifestaciones literarias que narraban el Nacimiento y la Adoración de Jesús, diálogos dramáticos basados en aspectos navideños de la leyenda bíblica de Belén.

Este primer paso literario de teatro dramático lo dieron las instituciones monásticas, las que desde la novena centuria formaban una especie de federación para escribir y representar «tropos» dialogados, germen del teatro litúrgico de Navidad y Reyes. Los tropos navideños se convirtieron pronto en poemas dramáticos más completos, con representaciones sacras tradicionales en Nochebuena, teniendo por asunto casi siempre el Nacimiento, el Portal de Belén, el Ángel, la Estrella, los Magos y los Pastores.

El florecimiento de este teatro litúrgico abarca un período de casi cuatro siglos, desde fines del IX hasta el último tercio del XIII. La mayor parte de las composiciones primitivas en lengua romance eran coplas o villancicos («canciones de villa», según Menéndez y Pelayo) cortos, para cantar en los majadales y en las aldeas, con acompañamiento de gaitas y de rabeles; canciones transmitidas de viva voz de generación en generación, por lo que es lógico que no se conserven.

Testimonios escritos de que existían tenemos en el *Libre dels tres Reys d'Orient* y en la *Crónica de Alfonso VII*, siglos XI y XII.

En el siglo XIII Gonzalo de Berceo cantó en varios pasajes de su obra el tema de la Natividad; en las famosas *Partidas* de Alfonso X el Sabio, escritas a mitad del siglo XIII, se dice que las representaciones desembrinas se llevaban a cabo en

los pórticos de los templos, y que estas obras eran «la nasçencia de Nuestro Sennor Jesu-Christo».

Tenemos el célebre *Auto de los Reyes Magos*, que data de mediados del XIII; es un documento interesantísimo de la literatura hispánica, pero hasta nosotros sólo ha llegado un fragmento de 147 versos, divididos en cinco escenas. En el siglo XIV continuó cultivándose la literatura de temas navideños, con nervio teológico y ropaje sacro en los eruditos; en coplas de magnífica ingenuidad en el pueblo.

El siglo XV nos legó muchísimos cultivadores ilustres del tema navideñista, y entre ellos los nombres ilustres de Ambrosio Montesino, Gómez Manrique, Alvarez Gato, Juan del Encina e Iñigo de Mendoza.

Y llegamos al XVI, donde alcanza su plenitud gloriosa en las letras hispánicas el tema de la Navidad, culminando en los villancicos de Góngora, Lope y Santa Teresa de Jesús.

La forma más corriente de los temas de Navidad y Reyes en la literatura hispánica, lo mismo en la metrópoli que en Hispanoamérica y en Filipinas, es la de los villancicos, canciones a lo rústico o villano, con un estribillo que se repetía coreado al final de cada estrofa.

En el siglo XVII decae notablemente el tema navideño en la literatura de los pueblos hispánicos; no obstante, tiene algunos cultivadores ilustres, como Gómez de Tejada y otros poetas, incluso juglares anónimos.

En el siglo XVIII el tema tratado se hace bucólico y profano, niebla romántica y liberal, convirtiéndose en narración folklórica y en oda anacreóntica, hueca y confusa, al estilo de Meléndez Valdés.

El siglo XIX enfoca el asunto por cauces varios, de solidez artística y de mejor gusto literario. La crónica de Larra, el

canto de Tassara, el ensueño de Alarcon, la elegía de Querol y el romance de Velarde, todos ellos composiciones muy conocidas, son páginas navideñas admirables.

En el siglo actual también se ha cultivado con éxito el tema, lo mismo en España que en el resto del mundo hispánico.





HECHOS



# UN RETRATO DE CERVANTES EN LA COLECCION CASA TORRES

P O R J U L I A M É L I D A

**E**NCLAVADA en esa recogida calle madrileña que titula el santo monarca castellano Don Fernando III, se halla una mansión cuyo aspecto peculiar de casa antañona se ha remansado perenne, sin seguir la corriente de los modos constructivos actuales. Franqueado el umbral, hemos retrocedido a otra centuria, y al quedar rezagados del tiempo, se aquietó en el espacio un fatigoso trepidar de vida moderna.

Penetramos en un zaguán ya en penumbra de atardecer. Se ofrecen a nuestra contemplación formas quiméricas que diríanse producto de la fantasía. Sin embargo, nos hallamos ante unas auténticas armaduras de torneo, que varios siglos atrás cubrirían a caballeros dispuestos en la liza a combatir por su dama. Esta proyección retrospectiva nos sitúa a cien leguas de esta época empinada por altura de rascacielos, cuando ya ese hierro que tornaba invulnerables a los paladines de un ideal, se ha convertido en armazón de vigas utilitarias. Nos acechan por la escalera más espectros del pa-

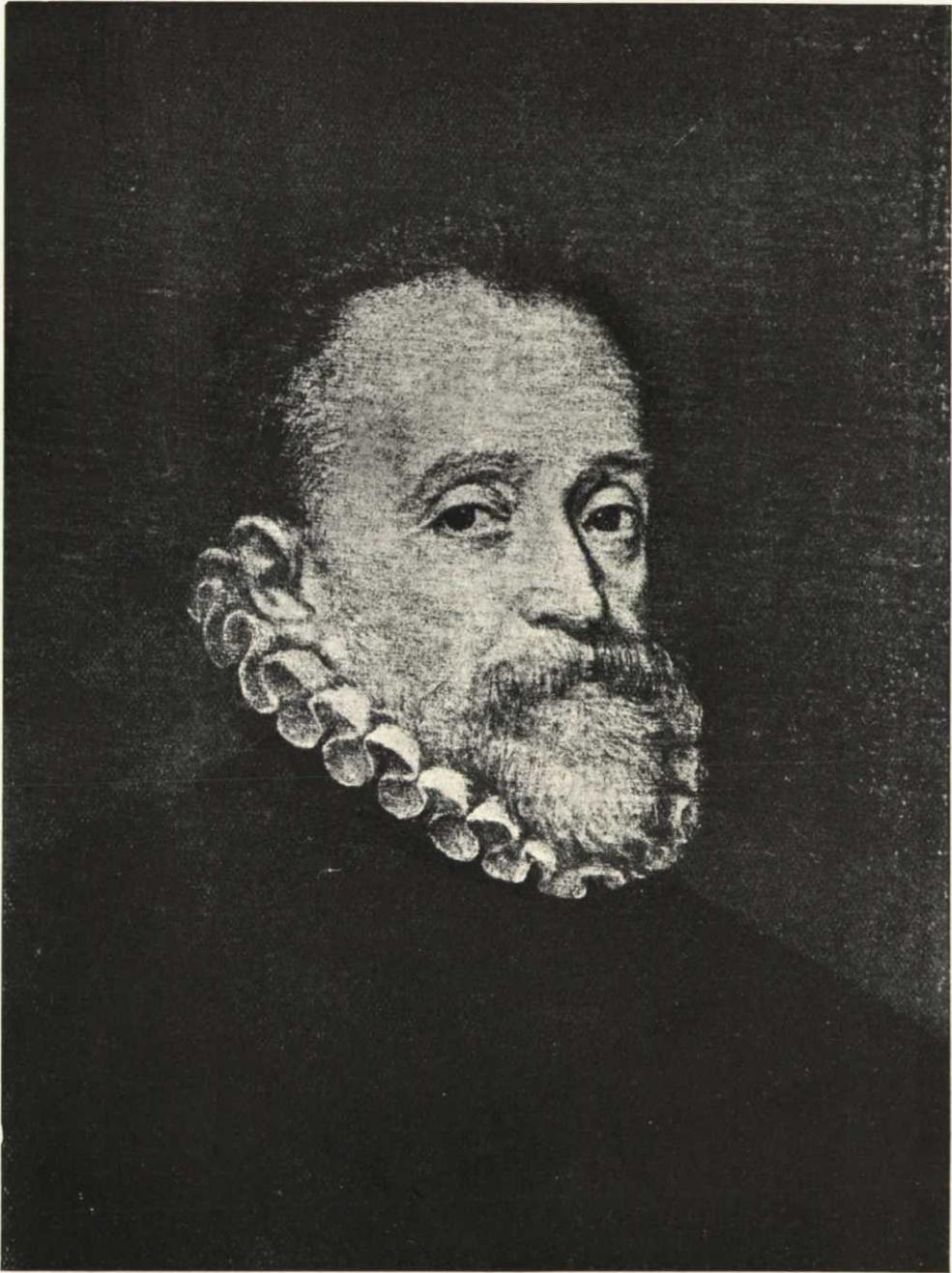
sado glorioso, cual si esos imaginarios guardianes forrados con las cotas de malla defendieran el tesoro de unos cuadros de Velázquez, el Greco, Zurbarán o Goya.

Estamos ante la asombrosa galería que pertenece a D. Cesáreo Aragón, marqués viudo de Casa Torres, el más esforzado coleccionista de objetos de arte. A esa magna tarea de acumular cuanto encerrara belleza de forma o de valor histórico dedicó todas las fases de su existencia, octogenaria ahora, este benemérito caballero español.

Adolescente todavía Cesáreo Aragón, con el entusiasmo de sus bríos juveniles, comienza a formar una colección de armas, la cual viene a sustituir sus últimos juguetes. Estudia y se apasiona al instruirse en los anales del vestir de la Humanidad, lo cual va marcando a su celo de investigador surcos de descubrimientos. Se inicia en el saber de esas particularidades que daban hechura a los cascos de guerra o armaduras de combate medievales. Recorre afanoso puestos de hierro viejo, y adquiere trozos de aspecto inservible que, después de bruñidos en el taller de fragua instalado en su casa, le reservan a veces sorpresas inefables: una pieza del guantelete férreo que ciñó la mano de un Austria poderoso, y rastros de la celada que cubrió el rostro de Alejandro Farnesio.

En el año 1892, al celebrarse en la Biblioteca Nacional la Exposición Americana, conmemorativa del IV Centenario de su Descubrimiento, el Gobierno español invita al Marqués de Casa Torres a que exhiba su ya famosa colección de armaduras y tapices. Figuraban en ella la cota del caballero penitenciado Marqués de Pozas, cuya triste leyenda repercute en los ámbitos de Valladolid con siniestros reflejos de un auto de fe, y armaduras que cubrieron a los cortesanos de Felipe IV para justar en las fiestas de la plaza Mayor madrileña.

Al propio tiempo que esa armería de tan singular valor histó-



Retrato de Cervantes, perteneciente a la colección del Marqués de Casa Torres.



rico, D. Cesáreo Aragón ha ido agrupando en su morada muebles y pinturas, miniaturas y porcelanas de extraordinario mérito. No sólo se recrea en su posesión como sibarita del buen gusto, sino que contribuye con ellas a fomentar el esplendor de Exposiciones organizadas por el Gobierno español, enviando a ellas sus mejores cuadros. Atiende asimismo al requerimiento de entidades extranjeras, y en un certamen internacional celebrado en Londres, envía sus lienzos, obra de Velázquez, como embajada de Arte patrio que proclama la excelsitud de esa pintura nuestra.

En las soberbias estancias del palacio, en el que se han verificado memorables fiestas de sociedad, se ha llegado a reconstruir una época requerida con todos los accesorios de su estilo genuino. Por ello, en la sala de los Goyas, cuanto se contiene allí responde a inalterable unidad de conjunto, apreciable en todos sus detalles. Las telas que tapizan sillerías y cortinajes, el decorado de las puertas, un clavecino, la lámpara, el reloj, las porcelanas, reúnen la autenticidad coetánea del reinado de Carlos IV. Bajo el retrato de la reina María Luisa se ve una cómoda que bien pudo amueblar su cámara del Palacio de Aranjuez. También ha conseguido reunir el Marqués de Casa Torres, tras no pocas y laboriosas búsquedas, el más completo epistolario de autógrafos de Goya. Supo renunciar este gran patriota las fabulosas ofertas de editores extranjeros que ambicionaban publicarlas por su cuenta.

Ahora D. Cesáreo Aragón va a lograr su vehemente deseo de divulgarlas bajo los altos auspicios del Estado español. En Zaragoza se han dado ya a la imprenta del Instituto de «Fernando el Católico» esa recopilación de cartas, que reconcentran el mayor interés de psicoanálisis sobre el mago de nuestra pintura. Con el epistolario se insertan doctos comentarios del Sr. Sambricio, tan versado en estas materias culturales.

Otros salones alhajados con obras de Velázquez, Memling, Moro,

Watteau, Eugenio Lucas, Vicente López, Corot, Fortuny y Rosales, donde se exhiben asimismo tapices de Flandes que evocan a la infanta española Isabel Clara Eugenia, sirven de pórtico al santuario artístico en el que D. Cesáreo Aragón suele recogerse en eruditas soledades cervantinas. Al penetrar en él cualquier devoto del escritor máximo, no puede por menos de recitar la letanía del Señor Don Quijote, que compuso Rubén Darío, ante un cuadro pintado por Juan de Jáuregui. Fué éste poeta de altos vuelos que lució su ingenio en la Corte de los Felipes. Obtuvo la misma fama que en la lírica al manejar los pinceles, motivo de que solicitaran sus retratos los más encumbrados personajes de esa época de los Austrias. Era tan amigo de Cervantes, Lope de Vega y Góngora, censores de sus rimas, como del Greco, Velázquez y Pacheco, encomiásticos jueces de su pintura.

Es sumo deleite espiritual velar al príncipe de las Letras españolas junto a su efigie perpetuada por Jáuregui. Bajo el foco de luz que pone su aureola a esos rasgos sin retocar de su hechura primitiva, los labios del retratado parecen modular estas palabras, dictadas a la inspiración del pintor y prólogo de las *Novelas Ejemplares*:

*«Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y nariz curva, aunque bien proporcionada, las barbas de plata, que no ha muchos años que fueron de oro...»*

Ante la rigurosa similitud entre lo que copia el retrato y esa descripción que de sí mismo hizo el retratado, experimentamos la deslumbrante certidumbre de hallarnos frente a Miguel de Cervantes Saavedra, quien encargó ese retrato a Jáuregui a fin de que sustituyera el prólogo de sus *Novelas Ejemplares*.

En esa misma sala tiene el Marqués otro cuadro pintado en aquella época: retrato del padre Palavicino, una de las mejores obras

del Greco. Se traduce su impresionismo con anticipada influencia de lo que será la pintura española de allí en adelante, por reminiscencias del genio de Domenico.

Grabados de Alberto Durero y Morgan. Después, la visión madrileñísima, captada en un lienzo del XVIII, de la romería de San Eugenio, en El Pardo, y tantas muestras de arte exquisito que la falta de espacio nos impide enumerar.

Por ese recorrido sentimental, que nos proporcionó las más puras emociones estéticas, damos rendidas gracias al ilustre prócer D. Cesáreo Aragón, tan incansable en la generosidad de poner a nuestro alcance las maravillas de su museo particular, como en el tesón de reunir esta colección impar, orgullo de un gran señor español.



# PREMIOS LITERARIOS EN 1949

Por JUAN SAMPELAYO

**E**s diciembre el mes de los Premios literarios, como el de octubre es aquel que marca el renacimiento de la vida del espíritu. Mes de la literatura en Francia y en nuestra tierra española, que en el año de 1949, con el que acabamos de echar la llave a medio siglo, se ha abierto con el Premio de más vieja solera entre todos los muchos, antiguos y modernos, hoy existentes para premiar al mérito y la valía literaria.

El Premio Nacional de Literatura, en este año convocado para galardonar una colección de ensayos sobre temas artísticos con carácter inédito, ha sido otorgado con voto unánime por un altísimo Jurado, que se ha encontrado con obras de valía singular, a don Pedro de Rocamora y Valls, que había acudido al concurso con un libro —aún no nacido cuando fué a él—, *Ensayos del Museo imaginario*, en donde la tarea crítica alcanzaba gran altura y en donde el estilo literario —finura y casticismo— rayaba a la misma. Pero como éste no es el lugar de hacer la debida crítica de esta obra, señalemos tan sólo al Premio y al premiado, que de este modo ha visto justamente valorados sus méritos de escritor y su entendimien-

to reciamente español de nuestro arte pictórico y de sus más altas figuras.

El accésit del Premio, el Jurado lo otorgó a D. Julio Trenas, joven escritor y periodista, que en la crítica diaria del arte goza ya de un evidente y sólido prestigio, de un nombre que, más que promesa— cual pudiera serlo por su edad—, es una realidad.

La Subsecretaría de Educación Popular ha otorgado también en los días finales de diciembre sus ya seculares Premios «Francisco Franco» y «José Antonio Primo de Rivera», así como el «Miguel de Cervantes», creado este año para fomentar la vocación novelística española bajo el egregio nombre del creador de la más genial novela que vieran y verán los siglos en la tierra toda.

En la mañana del 23 de diciembre, en el despacho del Director general de Propaganda, D. Pedro de Rocamora y Valls, se reunían D. José María de Pemán, D. Melchor Fernández Almagro, D. Pedro Mourlane, D. Manuel Cardenal, D. Adriano del Valle y D. José Rus Lucenillas, en calidad de secretario del Jurado. Habían de discernir estos jurados sobre los Premios «Franco» y «José Antonio», que el año de 1949 estaban convocados para premiar el Ensayo y el Verso.

Más de treinta libros de ensayos, ya políticos o literarios, ya artísticos o filosóficos, se habían presentado al Premio que lleva el alto nombre de nuestro Caudillo; al de poesía lo hacían otras tantas obras, y entre ellas, junto a los nombres ilustres de académicos, figuraban otros de jóvenes escritores que hacían sus primeras armas con los libros presentados y no pocas poetisas.

Tras de una larga deliberación, el Jurado concedió el Premio «Francisco Franco», con una idéntica categoría literaria, a D. Jesús Pabón y Suárez de Urbina, por su libro *Literatura y bolchevismo*, y a D. Rafael Calvo Serer, por el suyo *España sin problema*. Si sus autores son figuras prestigiosas de la presente hora intelectual de España, sus libros son piezas singulares en su hondura de pensamiento y en su belleza literaria. Pero de uno y otro quedará en breve hecha la crítica debida dentro de la Sección de Libros de esta Revista.

El Premio «José Antonio Primo de Rivera» se dividió, en el honor y en la plata, entre los poetas Sres. Montaner y Valverde. A aquél, por su libro *Missisipi*, gran poema heroico; a éste, por sus *Versos líricos*.

Pocos días más tarde, el 29 del mismo mes, se reunían en el mismo despacho de D. Pedro de Rocamora, D. Agustín González Amezúa, D. José Martínez Ruiz «Azorín», D. Wenceslao Fernández Flórez, D. Luis Morales Oliver, D. Xavier de Echarri y el secretario, Sr. Rus Lucenillas, para otorgar el Premio «Miguel de Cervantes», al que optaban más de treinta novelas, tanto de escritores españoles como de hispanoamericanos. Otra ocasión en que los ilustres miembros del Jurado hubieron de pensar largamente, ya que un buen número de obras merecían muy cumplidamente el alto galardón que lleva el nombre del Príncipe de los Ingenios.

Fué concedido éste a D. Enrique Larreta, por su gran novela *Orillas del Ebro*, si bien el Jurado, en un acta modelo del género, dice cómo, si se premia con el «Miguel de Cervantes» a una novela, también, y más aún, se da tal distinción a toda una vida llena de fervor y amor a la Madre Patria.

El gran escritor argentino D. Enrique Larreta va a crear un Premio en nuestra Patria, con gesto que le honra; gesto semejante ha tenido D. Pedro de Rocamora y Valls al ceder el importe monetario del suyo a la Asociación de la Prensa de Madrid para su fondo de socorro de viudas y huérfanos de periodistas, para así honrar la memoria de su padre, el que fué indiscutible maestro de periodistas D. José de Rocamora.

Como término de este resumen de los Premios literarios de 1949, recojamos el «Nadal», de novelas, otorgado a la obra inédita del Sr. Suárez Carreño *Las últimas horas*, y de la cual en su día también hablaremos en nuestra sección de crítica de libros.

# LOS PINTORES DEL AÑO 1949

Por RAMON D. FARALDO

**S**i yo digo que la actual coyuntura del arte de filiación madrileña me da derecho a un comentario esperanzador, no creo formular nada excesivo, nada apasionado, nada que los hechos no razonen. Estoy muy lejos de proclamar la madurez de un estilo, pero muy cerca de creer en una germinación sugestiva, prometedora, en la que los artistas y hasta el llamado público —un público, es cierto, más sustancial por su calidad que por su número— empiezan a contribuir a partes iguales.

Por lo demás, también comprendo que los «hechos» —el amplio incremento de los locales de exposición, el cuantioso número de expositores, las recompensas, la afición creciente e ineducada, todo esto— no iban a sacarnos de dudas. Ni mucho menos. Los hechos de la vida artística madrileña son bastante azarosos, no significan nada definitivo. Esos ciclos de exposiciones de nuestras Galerías siguen siendo como fueron. Sea cual sea mi optimismo a estas alturas, no se me oculta que las razones comerciales y personales son todavía fuerzas temibles, activamente despiertas y beligerantes en nuestros medios artísticos.

Pero aparte de esos hechos, tantas veces desdeñables, hay una realidad alegre, más atractiva aún por su carga de posibilidades que por otra cosa. Me refiero a la existencia de un grupo o promoción de artistas nuevos, cada vez más coherentes en su voluntad, más orgánico en su línea de acción. Este grupo se ha propuesto algo de excepcional trascendencia para el arte español, algo, en fin, dentro de la temperatura del tiempo en que vivimos. O en que deseáramos vivir. La característica profunda de este grupo, frente al arte caótico de la preguerra y de la postguerra, sería tal vez el dar comienzo allí donde el arte llamado museal termina, atribuyendo a éste el respeto que le es debido, pero dando por definitivamente e incomparablemente realizados los principios que lo nutrieron. Prefiriendo la modestia, el oficio esencial y la dicción genuina a la antigua grandilocuencia, al preciosismo y a la domesticación académica.

En cuanto a su punto de partida, diríase que los viejos residuos grecolatinos de que se abastecía —desde siempre— nuestra pintura empiezan a ser suplantados por elementos de aparente filiación francesa o de primaria ascendencia ibérica. Claro que tal solera «francesa» viene a ser más aparente que real. Porque lo curioso es que los hombres que desde París han dado origen al fenómeno de las nuevas estructuras artísticas procedieron en su casi totalidad —desde luego, en sus nombres más ilustres— de España. De manera que, en todo caso, nuestros artistas de última hora no usurpan, sino que rescatan lo que es nuestro, lo que nos pertenece, mal o bien que nos pese.

En fin, nuestros artistas —o algunos de ellos, los más sanos y sagaces de entre ellos— han comprendido que, o nuestro arte se enfrenta decididamente con el hombre nuevo y con su sistema emotivo peculiar, con su retina y su corazón ávidos de estímulos y hallazgos a la cadencia de su fiebre y de su vida, o bien debe resignarse a un ostracismo de consecuencias mortales a corto plazo. A un ostracismo en que muchos hombres habilidosos, desaprensivos —no siempre carentes de talento, desde luego—, podrían vivir regaladamente de la pintura, de algo llamado pintura, pero tan dis-

tinto de ésta, a pesar de parecerse tanto, como un ser vivo de un cadáver. Que también se parecen.

El grupo a que me refiero ha preferido la «Vida». Para bien del arte de España.

#### LOS INICIADORES

Fueron Gutiérrez Solana, intuitivo prodigioso, brote salvaje y violentamente vivo de un medio artístico inerte, y Daniel Vázquez Díaz, los primeros que alentaron y presintieron el riesgo y el remedio. Aquél con su insólita fuerza, capaz de hacer sana y feraz una paleta pútrida en gran parte y una mentalidad divagatoria, ingenuamente insana y adorable. Y el andaluz, con su voluntad de actualidad y de enseñanza, con su explicación —una explicación que absorbe una vida— de lo que ocurría en el mundo cuando éste inventaba un nuevo dogma plástico, del que él nos trajo, en primer lugar, los rudimentos.

#### LOS MAESTROS

Benjamín Palencia y Pancho Cossío me parecen ser, hoy por hoy, las dos grandes certidumbres. Palencia llega ahora a su apogeo, un apogeo inaudito. Sus últimas obras prestigian los dones excepcionales, los hallazgos de mucho saños de trabajo tiránico, las obtenciones más audaces del arte actual del universo, instrumentando un presupuesto inexorable de fidelidad a la raza y a la tierra nativas. Su obra y su esfuerzo se dirigen hacia la formulación de una suerte de Renacimiento ibérico, una vez demostrada la ineficacia de la solución «pintura del Renacimiento italiano», a cuyos problemas está ya dando feliz término la cámara oscura. Su valor reside en su lenguaje universal, en la fiereza y el peso que le prestan la antigüedad de una raza de dólmenes al sol, de fresquistas milenarios y plásticos modernos, que amasan el cerúleo y la arcilla machacada, incorporándolas al ser, al animal y al paisaje ibéricos.

Pancho Cossío se me dibuja como la otra personalidad lograda y trascendente de la nueva promoción en su línea más madura por la obra y por la edad. Sus maravillosas naturalezas muertas lo son

en un grado casi lapidario, como exquisitos testamentos de lo que fué creado, parados, fosilizados todos sus elementos en un mito de mármol y silencio, sobre escrituras de sugerencias tumulares. Sus retratos se han cargado con tal lastre de eternidad, con tal reducción a calidades perpetuas de lo que debe sucumbir, que una suerte de serenidad legendaria, de orden no corruptible, parece impregnar las siluetas, siluetas de destinos y de espíritus más que de criaturas perecederas.

#### LA PROMOCION «INTERMEDIA»

Rafael Zabaleta, José Frau, Juan Antonio Morales, Pedro Bueno, Pedro Mozos, Ortega Muñoz, Francisco Mateos y Francisco Lozano integran el grupo de edad intermedia; un grupo éste escasamente unitario, nutrido por hombres de apetencias y objetivos muy diversos, pero identificados por el mismo arranque noble y por la misma inminente madurez.

Rafael Zabaleta envuelve en nimbos cegadores de consistente frescura un humor muy aldeano y un estudio muy serio del arte moderno. En él se mezcla cierta enredosa ironía de cepa andaluza con una dignidad de oficio y de concepto que define perfectamente el estilo del hombre, la intensa, ardiente y apartada existencia del solitario que firma estas telas centelleantes.

Si Palencia es el cantor jerárquico de Castilla y Rafael de las jaras andaluzas, yo no veo en torno nuestro quién podrá discutir a José Frau —hoy con residencia en el Plata— la potestad gráfica y lírica del paisaje celta, al que ha conferido estado militante en la pintura española.

Ortega Muñoz y Francisco Mateos cultivan dos originales maneras de expresionismo: aquél, lírico, ingenuo, con seductoras sugerencias infantilísticas; éste, de orden onírico-fantasmal, creando apocalipsis y mascaradas de punzante sentido elegíaco.

Francisco Lozano continúa su apasionante lucha por hallar un rigor y una osamenta rítmica de la luz mediterránea, tan deplorablemente deshecha y embastecida por promociones plásticas anteriores.

Con ellos coexiste otra dimensión de pintores con elementos también sugestivos. Se trata de una dimensión posromántica, con sus típicas gamas térreas y plomizas, la impregnación literaria y la elegancia lánguida de los modelos sabiamente estilizados, según normas que nos sugieren, junto a otros aglutinantes de menor consistencia, las enseñanzas del Goya más acariciador y hasta del más mórbido Esquivel.

Juan Antonio Morales ha prestado a esta tendencia su máximo empaque, extremando el refinamiento tonal y la gracia aristocrática de sus retratos, confiriendo a la elegancia dignidad plástica, elevando los aterciopelados de sus penumbras, las sedas y las epidermis a un verdadero prestigio neoclásico. En este terreno, singularmente difícil, Morales ha obtenido una maestría cierta y deslumbradora, con exquisitos juegos de gamas y pincel. Con este trabajo simultanea una obra de bodegonista y paisajista urbano, en la que sus medios habituales conviven con simbolismos y decorativismos de una extraña magia, de una soledad y una calma impresionantes.

El cordobés Pedro Bueno arrancó de la misma línea décimonónica, a la que ha ido agregando, a través de una tarea incesante y profunda, una suerte de prestancia sajona a la que un Whitsler, por ejemplo, no se nos antoja ajeno. Sus últimos trabajos han ganado en salud, en honradez y en alegría.

Pedro Mozos es un enigma para el que escribe. Yo no sé lo que busca este inquieto pintor con sus revisiones grequistas, su extraña manera de componer, sus simbolismos legendarios y su voluntad, «al margen de nuestro tiempo». Lo que sí sé es que su obra no es vulgar ni innoble, y que a algo puro y bello acabarán llevándole —seguramente— sus pinceles.

## LOS JOVENES

En torno a este grupo de pintores más hechos se mueve un núcleo de jóvenes, muchachos más bien, unidos por una misma conciencia de responsabilidad y de seriedad, por la misma comprensión heroica de la profesión plástica, vivida y sentida como acto de amor, no como acto de lucro: como testimonio de fe desintere-

sada en el destino de las formas y en su grave servicio. Luis García Ochoa, Menchu Gal, Alvaro Delgado, María Teresa Sánchez Gavito, Martínez Novillo, Francisco Arias, Francisco San José, Vicente Clavo, Barandiarán, Redondela y algún otro le otorgan cierta densidad numérica, aunque su preponderancia resida más en la cohesión del esfuerzo y en la seriedad de sus realizaciones.

Luis García Ochoa trata con una sensibilidad casi musical, con una ternura casi cruel, sus originales temas de vegetaciones alucinantes, de pájaros y piedras que, en verdad, requieren un gran talento para ser reducidos a equivalentes plásticos. En Martínez Novillo la fuerza es de índole instintiva, biológica, galvanizando un oficio lleno de humildad y de aspereza, a la par de una intuición para lo plástico que no se engaña casi nunca, que se apodera ferozmente del tema hasta vaciarle su último sentido.

Alvaro Delgado, con una extraordinaria capacidad realizadora, resuelve los temas más arduos sin titubeo, apoyado en su fuerza dibujística y en su natural inteligencia de la forma. Sobre esta sagacidad de mano y de visión busca ahora su verdad a través de experiencias que son ya poderosas realizaciones. El interés de esta obra crece cada día, acrecienta incansablemente su lucidez y su vigor.

Menchu Gal, la pintora eúscara, intenta aquella «reconstrucción de Poussin sobre el natural» que soñaba Pablo Cézanne. Su intensa pintura, de un colorismo macizo y solemne de voltaje emotivo muy alto, flúida y profunda, contrasta vivamente con el verbo seco y ávido de los pintores de la meseta. Su técnica actual acusa una ciencia creciente, junto a una frescura de visión que el trabajo y el incremento técnico no marchitan.

María Teresa Sánchez Gavito es otro ejemplo de artista dotada, exigente consigo misma, escrupulosa con lo que quiere y con lo que no quiere. Su tentativa es de las más difíciles y de las más nobles: esta tentativa pretende conjugar las calidades coloristas modernas con los conceptos clásicos de composición y de oficio. De ella va naciendo una personalidad plástica vigorosa, clásica y contemporánea a un tiempo.

Francisco San José es otra personalidad de primer interés. Una

vocación indomable, una especie de voluptuosidad técnica, puestas al servicio de una auténtica idolatría por la naturaleza ibera, confieren una apasionante sugestión a la aventura plástica de este entrañable, áspero pintor.

Recuerdo, en fin, algunas otras fuertes individualidades: Clavo, Barandiarán, Arias Redondela, pintores incuestionables todos. Y el grupo de excelentes pintores al aceite y a la acuarela —cuyo renacimiento es un hecho de bulto entre nosotros—, en el que cuento a Lago Rivera, a Guerrero, Valdivieso, Palazuelo, Capuletto y algún otro, que trabajan, a su vez, con fe y con energía sobre supuestos más o menos personales, pero absolutamente plásticos.

En fin, no debo dejar de mencionar la presencia activa, entre nosotros, de un gran plástico argentino, el pintor Ernesto Scotti, cuyo trabajo en España —sólo parcialmente exhibido en Madrid— puede significar algo de cuantiosa trascendencia en el arte de los últimos años. Con la natural complacencia de que esa obra tan rotunda, tan amplia de ámbito y de fuerza auroral, se haya producido por estímulo de los paisajes y los maestros de nuestros siglos áureos.





NOTAS  
DE LIBROS.



# LOS LIBROS

**"ESPAÑA TENIA RAZON"**, por  
JOSE MARIA DOUSINAGUE.—Editorial Espasa-Calpe.—Madrid, 1949.

En tanto que en el mundo europeo y americano surgen memorias y documentos en los que no siempre florece la verdad o, al menos, no se destaca, también aquí en nuestro país salen a la luz interesantes documentos. Ahora es un documento diplomático, cargado de razones y pletórico de verdades, el que lo hace. Un libro el de José María Dousinague, diplomático e historiador, lleno de valentía y eficacia. Un libro en donde, sin descubrir aquellos secretos que aun el tiempo no permite hacerlo con toda la gran amplitud que esto podrá realizarse dentro de veinte, de cincuenta años, está toda esa profunda razón, que España tenía en las horas de guerra, esa razón firme y honda que dijo tantas veces y que tantas otras se le ha negado, negado por aquellos a quienes en el fondo más favorecía.

«1939-1945» es el subtítulo certero del gran —escribo el vocablo en todos sus sentidos— libro de José María Dousinague. El tiempo de graves azares por el que el autor nos lleva, descubriéndonos infinidad de cosas que hasta hoy habían quedado en el secreto de los archivos y las cancillerías, es el que reseña el historiador-diplomático. Noticias que sólo se tradujeron en las breves líneas de un co-

municado oficioso y que ahora cobran toda una larga y gran importancia, y en donde está hasta el aire aleve, pero encantador, de lo anecdótico. Son esos años horribles de Europa los que el autor va analizando en relación con el gran papel internacional que en ellos jugó España. Papel de nobleza y de neutralidad pocas veces igualada, y es a través de sus páginas, apoyadas siempre en documentos a los que nadie quitará valor, donde está la valiente actitud española frente a las intemperancias de los que en un cierto momento eran amos, que no señores, de Europa.

Nuestro altivo orgullo es pieza convincente que mostrar a todos, que se puede gritar bien alto y proclamar así a todos los vientos del cuadrante. Orgullo frente a éstos y aquéllos, sin distinción de matices ni credos.

Todas las sinceras razones de España, aquellas que no se quisieron ver, todas las que hoy muchos continúan en tal actitud de ceguera, se desprenden de las páginas de este volumen a medida que avanzamos en él. Y a medida que vamos hacia su fin, que es a la vez término de la segunda conflagración mundial, comprendemos nosotros, comprenderá el lector, cuántos fueron los graves errores que se cometieron al no tener en cuenta las sugerencias y las voces de alarma españolas.

La voz y la sugerencia, de modo principalísimo, de nuestro Jefe del Estado, que no fué debidamente escuchada; que si lo hubiera sido, algunos graves males que hoy imperan no lo serían para la civilización occidental.

Si los españoles ya sabíamos cuál fué nuestra razón en las horas que el mundo combatía, ahora, en las páginas del sereno libro de José María Dousinague podemos darnos más firme cuenta de toda aquélla, ver con cuánto valor e inteligencia se nos salvó por aquel que podía hacerlo, de una tragedia evidente, de una catástrofe que más vale ni siquiera imaginar.

En *España tenía razón*, a la que la Editorial Espasa-Calpe ha vestido muy bellamente, un español, se encuentre en donde sea, pero siempre que tenga corazón de tal con todas las virtudes que da nuestra raza y un mínimun de serenidad, no podrá hacer otra cosa que dejar libre, sin regateos mezquinos, su gratitud al Jefe del Estado. Gratitud de los españoles y firme también de muchos, más de los que ellos creen, extranjeros. Pero si no tienen gratitud, que allá cada cual con su corazón y su conciencia, si sentimiento de reconocer que España, una vez más —y son tantas en la historia del mundo—, tenía razón. Pero no; España tenía, no una

razón, sino infinitas para su actitud valiente y noble. Esa actitud que está en el libro de José María Dousinague, uno de los libros de este tiempo que más urge ir traduciendo a los idiomas del mundo, para que los que no comprenden nuestra lengua puedan enterarse en la suya, si es que quieren, de que *España tenía razón*.

J. S.

**"BIOGRAFIA DEL ATENEO"**, por  
LUIS ARAUJO COSTA.—Editora  
Nacional.—Madrid, 1949.

Aún todavía, pese a que son ya muchos los años que pasaron, la juventud sigue haciendo vivos y presentes como en el día en que se escribieron los versos de Espronceda. Aún todos decimos, con el poeta :

*«Apellidarse socio, ¿quién no ansía  
y en las listas estar del Ateneo?»*

Por ello ha sido grato acierto —el primero de todos— el de don Luis Araujo Costa al ponerlos al frente de este libro, que ha escrito con conocimiento y cariño sobre la «docta Casa».

El Ateneo de Madrid, que guarda en su tribuna, en su biblioteca, en sus salas de conversación, en sus pasillos, trozos singulares de historia —y en ella hay horas buenas y malas— y un espíritu de la mejor estirpe europea, había sido demasiado olvidado en la bibliografía. Su espíritu alabado por André de Maurois, y su historia, que se fueron tejiendo en horas de trabajo y afán por altas y gloriosas figuras de la vida española y extranjera, estaban muy en el olvido; por ello ha sido noble idea la del actual presidente del Ateneo, D. Pedro de Rocamora, encomendar a un ateneísta de «toda la vida», como lo es Araujo Costa, la confección de este libro, que él ha hecho a modo de un gran cuadro de historia, en donde nada escapa a su perspicaz visión de fino observador.

Si Luis Araujo Costa se nos ha acreditado en más de una ocasión como erudito, en el curso de escribir el presente libro ha preferido dejar este camino, a él siempre tan gustoso, y buscar tan sólo en el archivo de su memoria. Entra a saco en ella, y también en sus cuadernos de notas, en los cajones de su antigua mesa, llena de impagables recuerdos. Así, con este material ha ido escribiendo, con sencillez y agrado, D. Luis Araujo Costa su *Biografía del Ateneo*.

Toda una larga, larguísima etapa de la historia española está presente en las páginas de este libro, a través de sus figuras más representativas, ya que con perfil físico e intelectual, también anecdótico, se asoman a ellas.

Si la obra es muestrario de personalidades salientes, es a la vez la más clara muestra de lo que el Ateneo ha representado y representa hoy en la vida intelectual de nuestro país.

Nos dice el libro que si hubo horas en que se perdió el timón, otras tuvo, en cambio, y fueron las más, las mejores y las más eficaces —tal las presentes, para no citar todas—, en que se ganaron lauros. Horas felices en que pilotos de altura le llevaron a buen puerto; y como siempre es justa la cita, demos la presente, que va por buenos rumbos por la mano de ese capitán seguro y eficaz que es Pedro Rocamora.

A la *Biografía del Ateneo*, libro singularmente útil, y sea éste nuestro último elogio, le ha hecho una presentación cuidada la Editora Nacional y una portada francamente bonita Francisco Verdú.

#### **"ENSAYOS DEL MUSEO IMAGINARIO",**

por PEDRO ROCAMORA.—Premio  
Nacional de Literatura.—Madrid, 1949.

Por las salas del museo que ha creado intelectual, imaginativamente Pedro Rocamora, nos acompaña el realismo español en el arte plástico. España crea, dice el autor, antes que un humanismo de la pintura, una humanización de este arte. «La Celestina» prepara, en el acontecer español, un cambio esencial de las maneras y de la filosofía, que va culminando gracias, primero, a la universalidad geográfica de España en el siglo XVI. Un siglo más tarde se llega al «descubrimiento definitivo del arte. Ni una sola parcela del espíritu deja de germinar feliz y generosamente». Lo español cabalga por el mundo, con unas legiones que conquistan y gobiernan y transforman el Renacimiento latino, en una síntesis ecuménica, acentuada y afirmada por la españolidad. Viene a la memoria la teoría de Menéndez y Pelayo, para el cual la edad cenital de nuestro país comprende dos siglos: dos siglos de oro.

El «Spagnoletto» coexiste con Cervantes; el Greco, con Mateo Alemán; Velázquez, con Quevedo; a Goya le precede Torres Villarroel, es contemporáneo de don Ramón de la Cruz y le sigue inme-

diatamente «Fígaro». La pintura y las letras van a la par, creando un realismo español, que será la inquieta preocupación de los Barrés y los Croce. No es posible reducir el Renacimiento pictórico a una clave italiana, a pesar de la correspondencia entre la cultura hispana y la peninsular. Ni siquiera arguyendo la intimidad de nuestros pintores con los maestros italianos. Rocamora, al dedicar a Ribera uno de sus penetrantes ensayos, nos cuenta cómo bajo la gala de un Renacimiento maduro, o quizá declinante, el «Spagnoletto» encuentra el barro humano y la encubierta lacería. De igual modo, Lope y Calderón hacen fluir bajo la pompa poética de sus dramas y comedias un caudal humano que comporta la angustia, el dolor social, las tempestades del corazón y el ansia de la justicia.

Este libro, al que con extraordinario acierto se le ha discernido el Premio Nacional de Literatura, tiene una filosófica energía, que lleva al autor a situar teorías originales. Es un mensaje descubridor, y en este sentido es parigual de la interpretación del Tintoretto hecha por François Fosca, que también está colmada de valentía y de originalidad. Rocamora considera la pintura y la escultura como arte vivo, de incitación permanente a la filosofía y a la crítica. No debemos sepultar a los artistas bajo las siete varas de una interpretación que pretenda ser definitiva. En este punto, conviene romper la costra retórica, a veces política, otras sectaria, que encubre los maravillosos colores del Greco. El ensayista se alza contra la idea del museo-panteón, lo mismo que se rebela, con una imprecación, contra los «eruditos adocenados, críticos ramplones, deleznales biógrafos», que aspiran a interpretar la pintura sombría de Goya. Esta postura de Rocamora está tan de acuerdo con el carácter español como lo estuvieron las actitudes individualistas de Unamuno, en cuanto era libre albedrío intelectual. Otro de los pintores interpretados por el autor, Velázquez, aparece como el gran individualista del arte español. Las páginas a él dedicadas parecen una confidencia póstuma del pintor, por lo claras, precisas, cabales. O acaso la copia de uno de los coloquios que sostenría con Quevedo, mientras pintaba al autor del «Buscón». Pues Quevedo y Velázquez no eran criados del rey, sino españoles dueños de su autonomía espiritual.

Teología y humanidad, como en los filósofos característicos de España, encuentra Rocamora en el Greco. En el «Entierro del conde de Orgaz» el pintor se planteó «la más ambiciosa y audaz empresa que la pintura universal había conocido: la de pintar el

alma. Y ahí está, como escapada de la naturaleza, bella y exánime, del señor de Orgaz, su alma bienaventurada elevándose, como en un milagroso trance de levitación, hasta la altura soñada de su Dios». ¡Cuán lejos estamos, en las páginas de Rocamora, de la abrumadora sequedad enumerativa y cronológica de las minucias descriptivas! Por el museo imaginario creado por el autor viaja un Sterne, que funda doctrina interpretativa, mientras los ojos buídos, perspicaces, van descubriendo lo que permanecía inédito. En Rocamora hay mentores altos, como Hegel, pero no es el doméstico de Ruskin y de Pater, de Taine y de M. B. Cossío, y si a veces paga parvo tributo a un hombre, lo declara sencillamente, como en el caso de Goethe, cuando el autor se refiere a Goya.

El ensayo sobre éste es una revisión completa, un ajuste de perspectivas y de teorías. La pregunta «¿sigue Goya al Greco en uno de sus dos derroteros?» y el juicio sobre la primera época del pintor aragonés reclaman una amplia glosa. Para el escritor, Goya introduce a las masas en la pintura con «presencia dramática y solemne». El costumbrismo madrileño goyesco se encaja con precisión: «A Goya con Madrid le pasó lo que a Velázquez con Zaragoza: cada uno de estos pintores ha soñado o entrevisto una ciudad que tenía un poco de realidad y un mucho de fantasía.»

*Ensayos del museo imaginario* termina con una interpretación de la auténtica escultura española. Berruguete es la cifra, y se le define como un Greco de la talla. Y Gregorio Hernández forma con él «la guardia de honor del barroco español».

Por medio de todas esas figuras, Pedro Rocamora ha expuesto las raíces de las artes plásticas españolas. El libro, ganador de una recompensa nacional, está destinado a inagotable permanencia. Es la obra culminante de un escritor que ha ido formándose en el rigor intelectual más puro y al que obedecen con su misión las Letras.

MAXIMIANO GARCÍA VENERO.

**"EL ARTE TIPOGRAFICO EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XV",** por FRANCISCO VINDEL.

Madrid, 1945-1946.—2 vols. 13 1/2 × 10 inches. I: Cataluña, XIX, 258 pp. II: Salamanca, Zamora, Coria y reino de Galicia, XXXI, 306 pp.

Los primeros dos volúmenes de un trabajo de lo más ambicioso acerca de la imprenta en España durante el siglo xv, han sido presentados por los talleres tipográficos de Góngora, en una edición de 500 ejemplares numerados, con el apoyo de la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. No solamente representan estos volúmenes lo mejor de la actual imprenta española, con abundancia de facsímiles, sino también el gran trabajo de la figura principal en estudios de los incunables españoles. Francisco Vindel, cuyo amor, entusiasmo y conocimiento de esta materia le fueron legados por su padre, el fallecido Pedro Vindel, vendedor de libros antiguos, conocido internacionalmente, empezó en 1934 a dedicar sus investigaciones y publicar estudios sobre los problemas y glorias de la imprenta de los incunables españoles, y ha hecho estas series, que consisten en seis volúmenes regionales, cada uno de los cuales constituye un trabajo completo e independiente por sí mismo. El primer trabajo tiene por título de portada *El Arte tipográfico en las ciudades de Salamanca, Zamora, Coria y en el reino de Galicia durante el siglo XV*, acentuando así la integridad e independencia de cada volumen.

Debido a la gran rareza de los incunables, en muchos casos, conocidos únicamente en ejemplares únicos, Vindel trata de reproducir lo mejor posible en facsímil los rasgos más esenciales de cada trabajo conocido, en orden cronológico de regiones o lugares, dando descripciones bibliográficas y datos de valor para el arte tipográfico. En el estudio preliminar relativo a la imprenta en Salamanca, donde 112 de los 151 trabajos conocidos no llevan el nombre del impresor, Vindel tiene amplia oportunidad para exhibir su conocimiento y habilidad en el arreglo e identificación por tipos. En sus propias palabras: «Esta obra, concebida con tal carácter gráfico documental, no es una bibliografía más, no tampoco árida y monótona, como las que carecen de facsímiles, sino que ofrece incomparables ventajas para la identificación de los incunables sin dudas ni errores, siendo a la vez un libro de arte, exponente del bellísimo de la imprenta, el más beneficioso descubrimiento de que goza la Humanidad.»

Los trabajos básicos del célebre incunabulista Konrad Haebler, que murió el 13 de diciembre de 1946, acaban con muchos problemas, haciendo posible un trabajo del alcance del que Vindel ha planeado y está ejecutando. Entre los estudios de Haebler, puede mencionarse la colección de tipo facsímil bajo el título de *Typographie Ibérique du quinzième siècle* (La Haye, 1902), la gran bibliografía titulada *Bibliografía ibérica del siglo XV* (La Haya, 1903-1917) y el estudio llamado *Geschichte des spanischen Frühdruckes in Stammbäumen* (Leipzig, 1923). Estos aspectos han alentado e incitado muchos detallados y especializados estudios en esta materia, particularmente en España.

Alrededor del 85 por 100 de los libros que se sabe han sido impresos en España durante el siglo xv, se conservan en bibliotecas españolas, según el cálculo de Vindel. Entre los 330 y pico de trabajos registrados y tratados en los dos volúmenes publicados, Vindel describe 33 títulos desconocidos por Haebler, y coloca fuera de España las únicas copias de cerca de 60 títulos, la mayoría de los cuales son únicas y cinco de ellas se encuentran en Estados Unidos. De por lo menos 15 títulos ni una sola copia se localiza. El hecho de que solamente una parte de la producción tipográfica del siglo xv haya llegado a nosotros, podría parecer una deducción razonable de examen de la tabla cronológica en el primer volumen, que trata de Cataluña. Vindel no pretende haber catalogado todos los incunables españoles, y recibiría de muy buen grado cualquier noticia de los que pudieran ser descubiertos, así como notas de correcciones necesarias.

Los estudios acerca de la historia de la imprenta se han enriquecido con la obra de Francisco Vindel, y los siguientes volúmenes de *El Arte tipográfico en España durante el siglo XV* serán esperados con mucho interés.

# DOCUMENTACION LEGISLATIVA

*ORDEN de 26 de noviembre de 1949 por la que se resuelve el Concurso Nacional de Grabado en hueco correspondiente al año actual.*

Ilmo. Sr.: Visto el expediente sobre resolución del Concurso Nacional de Grabado en hueco correspondiente al año en curso ;

Resultando que por Orden ministerial de 30 de mayo último se anunció el Concurso Nacional de Grabado en hueco correspondiente al presente año, cuyo tema era una medalla para premios de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, ofreciéndose un premio de 6.000 pesetas y un accésit de 3.000 ;

Resultando que, previa la tramitación correspondiente, el Jurado, presidido por don Juan Adsuara Ramos, y del que también forman parte don José Espinós Gisbert y don José Ortells Ló-

pez, acuerda por unanimidad proponer se declaren desiertos el premio y accésit ofrecidos en la convocatoria, por estimar que la única obra presentada no alcanza el mérito artístico suficiente para hacerse acreedora a tal recompensa.

Este Ministerio, de conformidad con la anterior propuesta, ha resuelto declarar desiertos el premio de 6.000 pesetas y el accésit de 3.000 ofrecidos para el Concurso Nacional de Grabado en hueco del año en curso.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y demás efectos.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 26 de noviembre de 1949.

IBAÑEZ MARTIN

Ilmo. Sr. Director general de Bellas Artes.

*ORDEN de 10 de diciembre de 1949 por la que se resuelve el concurso nacional de Literatura del año actual.*

Ilmo. Sr. : Visto el expediente sobre resolución del concurso nacional de Literatura del año en curso, y

Resultando que por Orden ministerial de 30 de mayo último se convocó el expresado concurso nacional, cuyo tema era una colección de ensayos inéditos sobre temas artísticos, ofreciéndose un premio de 10.000 pesetas y un accésit de 5.000 ;

Resultando que, previa la tramitación correspondiente, el Jurado, presidido por D. Melchor Fernández Almagro, y del que también forman parte D. Miguel Herrero García y D. José Montero Alonso, acuerdan por unanimidad proponer se adjudique el premio anunciado de pesetas 10.000 a la obra titulada «Ensayos del Museo imaginario», de la que es autor D. Pedro Rocamora Valls, y el accésit de 5.000 pesetas a la que lleva por título «Notas y escolios de la afinidad estética», de la que es autor don Julio Trenas.

Este Ministerio, vista la anterior propuesta, ha resuelto :

1.º Aprobarla íntegramente, adjudicándose los premios en la forma y cuantía que en la misma se señalan.

2.º Que el importe de éstos

se satisfaga con cargo al crédito consignado en el capítulo primero, artículo segundo, grupo sexto, concepto 17, núm. 3, del vigente presupuesto de este Departamento, de cuyo gasto se ha tomado razón en la Sección de Contabilidad y Presupuestos del Ministerio en 11 de mayo último y por la Intervención General de la Administración del Estado en 19 del mismo mes y año, librándose contra la Tesorería Central y a nombre del Habilitado de Concursos Nacionales, D. Cecilio Segarra y López de Goicoechea.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y demás efectos.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 10 de diciembre de 1949.

IBAÑEZ MARTIN

Ilmo. Sr. Director general de Bellas Artes.

*ORDEN de 23 de diciembre de 1949 por la que se resuelven los concursos para la concesión de los premios nacionales de Literatura «Francisco Franco» y «José Antonio Primo de Rivera» del presente año.*

Ilmo. Sr. : Visto el expediente incoado para la resolución de los concursos de los Premios Nacionales de Literatura «Fran-

cisco Franco» y «José Antonio Primo de Rivera» del presente año ;

Resultando que, por Ordenes ministeriales de 25 de enero de 1949 (*Boletín Oficial del Estado* núm. 37, de 6 de febrero) fueron convocados los expresados concursos, destinado el primero de ellos a ensayos, y a poesías el segundo, ofreciéndose un premio de 25.000 pesetas para cada uno de ellos ;

Resultando que por nueva Orden ministerial de 3 de noviembre último (*Boletín Oficial del Estado* núm. 316, de fecha 12 del mismo mes) se nombraron los señores que habrían de componer el Jurado calificador de ambos premios ;

Resultando que, previa la tramitación correspondiente por la Dirección General de Propaganda, se reunió el Jurado, con fecha 21 del presente mes, presidido por el Ilmo. Sr. D. Pedro Rocamora Valls, Director general de Propaganda, constituido por los vocales D. José María Pemán y Pemartín, D. Melchor Fernández Almagro, D. Pedro Murlane Michelena, D. Manuel Cardenal Iracheta, D. Adriano del Valle Rossi y, como secretario, D. José Rus Lucenilla, jefe de la Sección de Asuntos Generales de la citada Dirección General, acordando, como consta en acta, que ha considerado el Jurado que el

género literario denominado ensayo encierra, dentro de sí, un gran número de formas y posibilidades, por lo que acordó dividir el premio «Francisco Franco», sin diferencia de categoría, entre los concursantes D. Rafael Calvo Serer, por su obra «España sin problema», y D. Jesús Pabón y Suárez de Urbina, por la titulada «Bolchevismo y Literatura», acordado asimismo que el premio «José Antonio Primo de Rivera» se divida igualmente entre don Joaquín Montaner, por su libro «Missisipi», y D. José María Valverde, por el titulado «La espera», por cuanto significa el primero una rara empresa de sentido épico, y el segundo una típica muestra de la poesía lírica actual, y

Considerando que la tramitación de este expediente se ha llevado a cabo guardando todos los preceptos jurídicos y administrativos que son aplicables a este tipo de concursos.

Este Ministerio de Educación Nacional se muestra conforme con el criterio seguido por el referido Jurado, y ha resuelto :

Conceder el Premio Nacional de Literatura «Francisco Franco» a los señores D. Rafael Calvo Serer y D. Jesús Pabón y Suárez de Urbina, debiendo percibir, cada uno de estos señores, la cantidad de 12.500 pesetas.

Igualmente se concede el Pre-

mio Nacional de Literatura «José Antonio Primo de Rivera» a los señores D. Joaquín Montaner y D. José María Valverde, que percibirán cada uno de ellos la cantidad de 12.500 pesetas.

Lo que digo a V. I. para su conocimiento y demás efectos.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 23 de diciembre de 1949.

IBAÑEZ-MARTIN

Ilmo Sr. Subsecretario de Educación Popular.

*ORDEN de 29 de diciembre de 1949 por la que se resuelve el concurso para la concesión del Premio Nacional de Novela «Miguel de Cervantes» del presente año.*

Ilmo Sr.: Visto el expediente incoado para la resolución del concurso para el Premio Nacional de Novela «Miguel de Cervantes» del presente año;

Resultando que por Ordenes ministeriales de 25 de enero de 1949 (*Boletín Oficial del Estado* núm. 37, de 6 de febrero) fué convocado y nombrado el Jurado correspondiente por la de 3 de noviembre próximo pasado (*Boletín Oficial del Estado* número 330, del día 26) ofreciéndose un

premio de 25.000 pesetas a la mejor novela presentada;

Resultando que, previa la tramitación correspondiente por la Dirección General de Propaganda, se reunió el Jurado en el día de hoy, presidido por el Ilustrísimo Sr. D. Pedro Rocamora Valls, Director general de Propaganda, y constituido por los señores D. José Martínez Ruiz «Azorín», D. Agustín González Amezúa, D. Wenceslao Fernández Flórez, D. Luis Morales Oliver, D. Javier Echarri Gamundi, actuando como secretario D. José Rus Lucenilla, jefe de la Sección de Asuntos Generales de dicha Dirección General, ausentes el excelentísimo señor Subsecretario de Educación Popular, don Luis Ortiz Muñoz, y D. Eugenio Montes, por estar en misión oficial fuera de España, falló que al inaugurar este Ministerio de Educación Nacional el Premio Nacional de Novela «Miguel de Cervantes» se le concediese, según acuerdo anónimo, a D. Enrique Larreta, autor de «Orillas del Ebro», estimando que con ello se rinde un merecido homenaje al artista y a lo que representa en su amor a la Patria común española y a la reciprocidad enaltecedora de América y de España. Anhele del Jurado hubiera sido galardonar asimismo otra obras de relevante mérito literario presentadas al concurso

y que son prueba cumplida y pre-nunciadora de un alentador renacimiento de la novela nacional, y

Considerando que en la tramitación de este expediente se han guardado todos los preceptos jurídicos y administrativos que son de aplicación a este tipo de concursos,

Este Ministerio de Educación Nacional se muestra conforme con el criterio seguido por el Jurado, y ha resuelto :

Conceder el Premio Nacional de Novela «Miguel de Cervan-

tes» a D. Enrique Larreta, autor de «Orillas del Ebro», debiendo percibir de este Ministerio las 25.000 pesetas ofrecidas para este concurso.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y demás efectos.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 29 de diciembre de 1949.

IBAÑEZ-MARTIN

Ilmo. Sr. Subsecretario de Educación Popular.



## INDICE DE SUMARIOS DE LOS NUMEROS PUBLICADOS EN EL AÑO 1949

### SUMARIO DEL NUM. 84

EDITORIAL.—Carlos Giménez Díaz: *Patología de fermentos y herencia de las enfermedades*.—Juan Beneyto: *Visión y versión de la Historia*.—Pedro Rocamora: *Nueva evocación apasionada de Jaime Balmes*.—Luis Araujo Costa: *La figura de Víctor Espinós*.—LA OBRA DEL ESPÍRITU: *Inauguración del curso en el Ateneo de Madrid*.—Un curso de conferencias de Ortega y Gasset.—*El libro español en 1948*.—*La Exposición bibliográfica de Navidad*.—VENTANA AL MUNDO: *En torno al tema de la Hispanidad como problema y como destino*.—*Presencia de la cultura española en el mundo*.—*Instituciones médicas suizas*.—*Una revolución en el bachillerato francés*.—NOTAS DE LIBROS: *La naranja*, por Enrique Larreta. Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1948.—*En torno al 98*.—*Política y Literatura*, por Melchor Fernández Almagro. Editorial Jordán. Madrid, 1948.—*Eruditos y libreros del siglo XVIII*, por Angel González Palencia. Ediciones del Instituto Miguel de Cervantes, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1948.—*Everiman's Dictionary of music*. Compiled By Eric Blom. Londres, J. M. Dent & Sons Ltd., un tomo en octavo, 706 páginas.—DOCUMENTACIÓN LEGISLATIVA.

### SUMARIO DEL NUM. 85

EDITORIAL.—Ramón Gómez de la Serna: *Supremacías de Quevedo*.—Félix Ros: *Balmes, o el más sentido de los buenos sentidos*.—Julio Angulo: *El arte de las bellas encuadernaciones*.—LA OBRA DEL ESPÍRITU: *Juan Cristóbal y su estatua del Cid*.—*Obra y alma de Joaquín Turina*.—VENTANA AL MUNDO: *Los estudios de economía en la Universidad de Harvard*.—HECHOS: *IX reunión plenaria del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*.—*La formación profesional de la mujer española*.—NOTA DE LIBROS: *Otro español en América*, por Antonio Ortiz Muñoz.—*Nuestra Señora de Fátima*,

por William Thomas Walsh. Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1948.—*Silla del moro y nuevas escenas andaluzas*, por Emilio García Gómez. Editorial Revista Occidente. Madrid, 1948.—*Revista de estudios políticos*.—*Hernán Cortés, el conquistador invencible*, por Angel Dotor. Editorial Gran Capitán. Madrid 1949.—*San Fernando*, por Luis F. de Retama, Redentorista. Un tomo en 4.ª, 483 páginas.—*Seiscientos años de artillería*, por Daniel Montaña Jou. Un tomo en 4.ª, 265 páginas. I. G. Seix Barral Hermanos, editores, Barcelona.—*María de Molina*, por Mercedes Gaibrois de Ballesteros. Un volumen en 4.ª, 217 páginas.—DOCUMENTACIÓN LEGISLATIVA.

### SUMARIO DEL NUM. 86

EDITORIAL.—*Inauguración de la III Legislatura de las Cortes españolas*.—Juan Beneyto: *La dignidad del hombre y la Historia*.—Julia Mérida: *Glosa al Centenario de San Francisco Javier*.—Lord Lindsay de Birker: *Oxford y Cambridge, modelos universitarios*.—HECHOS: *La creación del «Premio Cervantes»*.—*Auge de las construcciones docentes en Canarias*.—*La Academia de Ciencias cumple su primer centenario*.—*El Magisterio Español y los estudios del profesorado*.—VENTANA AL MUNDO: *Antonio Ferro, en España*.—*André Maurois, en el Ateneo*.—NOTAS DE LIBROS: *La arquitectura plateresca*, dos tomos en cuarto mayor. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 455 y 602 páginas.—*Cartas son cartas*, por Prudencio Rovira. Prólogo del duque de Maura. Epílogo de Francisco Casares. Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1948.—*Un aspecto de la labor cultural del Ayuntamiento de Madrid*, por Eulogio Varela Hervías. Artes Gráficas Municipales. Madrid, 1949. *Cómo se gobierna Suiza*, por Hans Huber. Schweizer Spiegel Varlang. Zurich, 1948.—DOCUMENTACIÓN LEGISLATIVA.

### SUMARIO DEL NUM. 87

EDITORIAL.—*Clausura del Congreso Internacional de Apologética en Vich*.—Pedro Rocamora: *Evocación de Jaime Balmes*.—Raúl Audibert: *La Universidad y sus profesores en Francia*.—Santiago Galindo: *Misión social de los estudios universitarios*.—LA OBRA DEL ESPÍRITU: *Ramón Gómez de la Serna, otra vez en Pombo*, por Josefina Ranero.—*El arte de Eduardo Chicharro*, por Manuel Prados López.—HECHOS: *Actividades universitarias en verano*.—*La Academia Española y su historia*.—*La Acción Católica y la formación obrera*.—II Centenario de la Facultad de Medicina de Cádiz.—NOTAS DE LIBROS: *Madrid* (autobiografía), por Federico Carlos Sáinz de Robles. M. Aguilar.—*Erick Linnklater, María Estuardo*. Espasa-Calpe, un tomo en cuarto, 147 páginas, rústica.—*Memorias de un caballero*, por Daniel Defoe. Un tomo en cuarto, 300 páginas.—*Doctrina penal del Tribunal Supremo*, por Manuel Rodríguez Navarro.—*La Astronomía en el Antiguo Testamento*. Un tomo en cuarto, 167 páginas. Espasa-Calpe.—DOCUMENTACIÓN LEGISLATIVA.

## SUMARIO DEL NUM. 88

EDITORIAL.—Lorenzo Riber: *La Asunción en el arte*.—Alfredo Marquerie: *Hamlet en el Teatro Español*.—Juan Beneyto: *Ante el problema de la modernidad política*.—VENTANA AL MUNDO: *Estudios beethovenianos en Inglaterra*.—HECHOS: *El Consejo Nacional de Educación en su nueva casa*.—*La medalla de honor de Bellas Artes de 1948*.—*Siluetas, humor y pintura de Enrique Herreros*.—*Nuevas bibliotecas en España*.—NOTAS DE LIBROS: *La vida de Cervantes*, por Miguel Herrero. Editora Nacional. Madrid, 1948.—*La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*, por Henry Bergson. Un tomo en cuarto menor, 152 páginas. Editorial Losada. Buenos Aires.—*El marqués de Cádiz, 1443-1942*, por Eduardo Ponce de León y Freyre. Ediciones Anaque. Madrid, 1949.—*Viaje a pie*, por José Plá. Ediciones Destino. Barcelona, 1949.—*Genios e ingenios*, por Cristóbal de Castro. Editora Nacional. Madrid, 1949.—DOCUMENTACIÓN LEGISLATIVA.

## SUMARIO DEL NUM. 89

EDITORIAL.—George Furlong: *La galería Nacional de Irlanda*.—Enrique Azoaga: *La poesía viva en España*.—Manuel de la Plaza: *Misión europea de España en el mundo marroquí*.—HECHOS: *Se celebra en España el I Congreso Internacional de Pedagogía*.—*La creación del Bachillerato Agrícola*.—*Los campamentos de verano del Frente de Juventudes*.—LA OBRA DEL ESPÍRITU: *El Congreso de Educación Hispanoamericano*.—*Las conversaciones católicas internacionales de San Sebastián*.—*Dos siglos de labor en la Real Fábrica de Tapices*.—LIBROS: *La llaga*, por Marcial Suárez. Colección «El lagarto al sol». Madrid, 1948.—*Alberto*, por José López Rubio. Editora Nacional. Madrid, 1949.—*Investigaciones madrileñas*, por el conde de Polentinos. Ediciones de la Sección de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1949.—*Hablando con las madres*, por el doctor J. Garrido Lestache. La Editorial Católica, S. A., 1949.—*La vida no es sueño*, por Victoriano García Martí.—DOCUMENTACIÓN LEGISLATIVA.

## SUMARIO DEL NUM. 90

EDITORIAL.—Margarite Kay: *El arte abstracto de César Domelas*.—Robert d'Harcourt: *Sabiduría de Goethe*.—Juan Domínguez Berrueta: *El matriarcado y su permanencia*.—Julio Angulo: *Los primeros libros del mundo*.—HECHOS: *El Jefe del Estado Español, doctor honoris causa de Coimbra*.—*Se inaugura el nuevo curso académico*.—*Dos nuevos edificios docentes en Asturias*.—*La nueva Escuela de Peritos Industriales*.—LA OBRA DEL ESPÍRITU: *Aportación de González Palencia a la literatura española*.—*El espíritu y la obra de D. José Rogerio Sánchez*.—*D. Antonio Ballesteros, ejemplo de universitarios*.—NOTAS DE LIBROS: *Instituciones medievales españolas*, por José

María Font Rius.—*Setenta años de periodismo*, por el marqués de Valdeiglesias. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 1949.—*El libro de Madrid*, por Gaspar Gómez de la Serna. Editora Nacional. Madrid, 1949.—DOCUMENTACIÓN LEGISLATIVA.

### SUMARIO DEL NUM. 91

EDITORIAL.—Nico'ás Pérez Serrano: *El constitucionalismo europeo*.—Martín Ortúzar, O. M.: *Concepto del existencialismo*.—Miguel Pérez Ferrero: *Los nuevos nombres de la novela española*.—VENTANA AL MUNDO: Walter Starkie: *Las hermanas Bronte*.—Gudmund Boesen: *El arte del renacimiento en Dinamarca*.—HECHOS: *La actualidad española en el arte*.—*El Centenario de la Academia de Ciencias*.—NOTAS DE LIBROS: *Historia de la educación en la antigüedad*.—*Glosa castellana al regimiento de príncipes de Egidio Romano*.—*Eruditos y libreros del siglo XVIII*.—*La vida cotidiana en nuestros clásicos*.—*Origen y apogeo del género chico*.—*Gula de las editoriales y librerías españolas*.—DOCUMENTACIÓN LEGISLATIVA.

### SUMARIO DEL NUM. 92

EDITORIAL.—J. Paliard: *El antiexistencialismo de Maurice Blondel*.—Guillermo Núñez: *Fonética fisiológica en el discurso*.—Félix Ros: *La obra literaria de Santiago Rusiñol*.—Lillo Rodelgo: *La luna y la aurora en poetas del siglo XIX*.—VENTANA AL MUNDO: *El resurgimiento de la pintura post-naturalista alemana*, por Joan Knobloch.—*La Navidad en la literatura hispánica*, por José Sanz y Díaz.—HECHOS: *Un retrato de Cervantes en la Colección Casa Torres*, por Julia Mérida.—*Premios literarios en 1949*, por Juan Sampelayo.—*Los pintores del año 1949*, por R. Faraldo.—NOTAS DE LIBROS: *España tenía razón*, por José María Dousinague. Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1949.—*Biografía del Ateneo*, por Luis Araujo Costa. Editora Nacional. Madrid, 1949.—*Ensayos del Museo Imaginario*, por Pedro Rocamora.—Premio Nacional de Literatura. Madrid, 1949.—*El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, por Francisco Vindel. Madrid, 1945-1946. Dos volúmenes 13 ½ x 10 inches. I: Cataluña, XIX, 258 pp. II: Salamanca, Zamora, Coria y reino de Galicia, XXXI, 306 pp.—DOCUMENTACIÓN LEGISLATIVA.

