

REVISTA

DE LA UNIVERSIDAD DE OVIEDO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ENERO - JUNIO 1944

AÑO V

NÚMS. XIX y XX

---

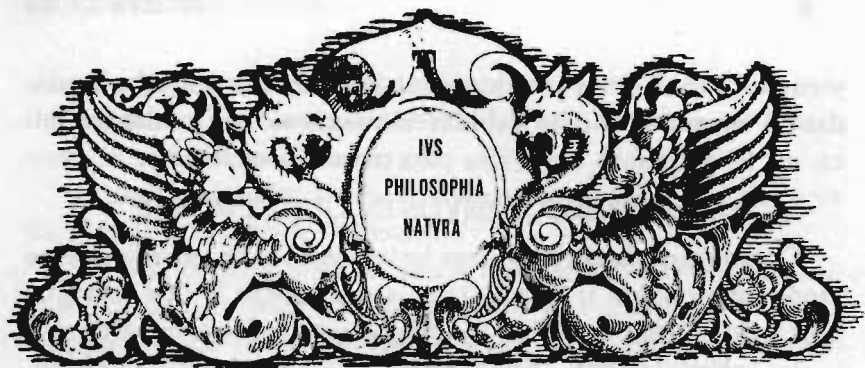




# SUMARIO

Páguas

<b>Juan del Encina como poeta lírico</b> , por Manuel García Blanco, Catedrático de la Facultad de Letras de la Universidad de Salamanca....	5
<b>Paisaje histórico y valoración literaria de los «T. Livii Ab Urbe condita libri»</b> , por Benedicto Nieto, Catedrático de Lengua Latina en el Instituto masculino de Enseñanza Media de Oviedo .....	37
<b>Desenvolvimiento de la música española en estos últimos tiempos</b> , por Joaquín Turina.....	77
<b>Notas bibliográficas</b> , por L. R.—C., José M. <sup>a</sup> Martínez Cachero ...	91
<b>Una imagen de San Juan de la Cruz</b> , por Mariano Baquero Goyanes..	97
<b>Crónica Universitaria</b> .....	103



## Juan del Encina como poeta lírico (1)

POR

MANUEL GARCIA BLANCO

Catedrático de la Facultad de Letras de la Universidad de Salamanca

Desde que Menéndez y Pelayo asignó a nuestro poeta la categoría de ser «el ingenio más digno de estudio entre cuantos florecieron en la corte de los Reyes Católicos», su figura se nos presenta envuelta en los cendales de una atención que gana puntos con el tiempo. No otra cosa merece por su posición personal en una época de cruce entre el medievalismo y lo renacentista.

Esa concentrada atención lo ha colocado en su merecido sitio de «patriarca del teatro español», y ha incorporado su nombre al de los más originales cultivadores de nuestra música. Y aunque parece que nada, o muy poco, es lo que resta por decir, siguen en pie ciertos problemas en cuanto atañe al poeta salmantino. En su vida

---

(1) Conferencia pronunciada el 18 de septiembre de 1943, en el IV Curso de Verano de la Universidad de Oviedo.

y en sus dedicaciones artísticas. Por estimar que entre las segundas no ha gozado de las debidas inquisiciones su modalidad lírica, me he permitido elegir ésta para tema de esta lección.

### AMBIENTES SUCESIVOS EN QUE SE MUEVE

Como un quehacer previo me he impuesto el de recordar, de un modo esquemático, las circunstancias que rodean la vida del poeta, buscando en ellas la explicación de sus reacciones como artista.

I: *Ambiente familiar*.—Aun siendo muy escasos los datos referentes a los primeros años de su vida con que contamos, gracias a las investigaciones de mi compañero en la Universidad salmantina Ricardo Espinosa (1), disponemos de los siguientes. Hijo de un menestral humilde, seguramente zapatero, que aparece viviendo en Salamanca hacia 1481, nos sorprenden en aquel hogar modesto las varias actividades de los hermanos del poeta.

*Diego*, es maestro en Artes, y catedrático de Música más tarde en la Universidad de Salamanca. *Miguel*, capellán del coro, y racionero en su catedral. *Pedro*, de quien sabemos muy poco, y a quien encontramos en Málaga, donde toma posesión en nombre de su hermano Juan, de la canonjía que le fué adjudicada estando en Roma. *Francisco*, bordador de oficio. *Antonio*, procurador. El apellido familiar es Fermoselle, que Pedro cambia por el de Hermosilla, y Francisco, es conocido también como «del Encina», el mismo que eligió Juan, movido por razones a que más adelante hemos de referirnos.

En este hogar modesto y numeroso se cría nuestro poeta. Las varias dedicaciones de sus miembros han de ejercer notable influencia sobre aquél. Al arrimo de la iglesia será mozo de coro, y luego capellán; y a la sombra de la Universidad adquirirá cierta cultura

---

(1) Ricardo Espinosa Maeso, «Nuevos datos para la biografía de Juan del Encina», «Boletín de la Real Academia Española», Madrid, 1921, VIII, páginas 640-656. Para otros extremos de la vida de Encina, a que luego se alude, ténganse también en cuenta estos trabajos. R. Mitjana, «Nuevos documentos relativos a Juan del Encina», «Revista de Filología Española», Madrid, 1914, I, págs. 275-288, y Eloy Díaz-Jiménez y Molleda, «Juan del Encina en León», Madrid, 1909.

clásica, subsistiendo en su obra ciertos recuerdos de su vida escolar. Finalmente, no es improbable que fuese su hermano Diego, quien le enseñara música.

II: *Ambiente eclesiástico*.—Es el más constante a lo largo de su vida, y el de más variados escenarios.

Se inicia en la propia Salamanca, como mozo de coro de la catedral. Apartado circunstancialmente de él, durante los años que pasa en Alba de Tormes, sirviendo al Duque, no pierde la esperanza de lograr una situación definitiva. Cuando en 1498 muere Fernando Torrijos, aludido en una de sus églogas como «el huerte canticador», aspira a ocupar su puesto en el Cabildo, pero tiene en frente a Lucas Fernández, que cuenta con el apoyo de aquél, influenciando acaso por su tío, el Arcediano de Alaraz. Derrotado Encina en sus aspiraciones, su primer impulso es poner pleito al Cabildo, pleito que aún duraba en 1503, fecha en la que ya se encontraba en Roma, y que no es el único que promueve en los medios eclesiásticos.

Pero desconfiando, quizás, de lograr algo, se deja llevar por otro impulso de más rango: abandonar Salamanca marchando a Roma. En una de sus poesías, recogida en el «Cancionero Musical» que publicó Barbieri, se descubren, si no las razones de su decisión, sí un poso de amargura por no haber sido agraciado en su demanda:

«Sábeta que ya no quiero  
por esta tierra morar,  
.....  
más quiero entre los agenos  
morir y servir de balde,  
que esperar a ser alcalde  
siendo a mengua de hombres buenos,  
  
Porque este lugar me aburre,  
tengo del gran sobrecejo;  
soncas, para tal concejo  
basta cualquier zurreburre.

Su interlocutor intenta disuadirle, apelando a razones materiales:

«si estás a lumbre de pajas  
no podrás calor tomar»,

a las que él donosamente rebate con aldeana cazurrería:

«que quien en peñascos ara  
muy mal puede barbechar».

La alusión concreta a su fracaso como pretendiente a la plaza de cantor en la catedral, aparece aquí:

—«Más no sé do quieres ir  
que muy buen terruño es éste».

—«Por tal terruño no abogues,  
perdona, zagal, si yerro,  
que más sienten de cencerro  
que no de buenos albogues»,

mención clara de las pruebas musicales a que los opositores fueron sometidos. Y como remate, la natural promesa jactanciosa de quien se marcha airado de su tierra:

«Desque me haya desterrado  
sonarán más que de veras  
mis voces...

Tarde o nunca volveré,  
quédate con Dios, amigo,  
harto bien llevo conmigo  
en llevar esto que sé».

*Roma.*—Desligado ya de Salamanca, encontramos a nuestro poeta en la ciudad eterna en 1502, donde permanece—con ausencias más o menos dilatadas—casi veinte años de su vida. Su permanencia en ella, se interrumpe con sus visitas a Málaga, de cuya catedral ha sido nombrado Arcediano, y para cuyo Cabildo gestiona diversos asuntos en Sevilla y en la corte, y con su traslado a León,

cuyo priorato se le encomienda en 1519. Y de Roma sale para su viaje a Tierra Santa, en cuya ciudad de Jerusalén, cincuentón ya, canta su primera misa.

Las actividades musicales con que inicia su vida eclesiástica en Salamanca, son probablemente continuadas en Roma, pero la influencia decisiva que del ambiente romano recibe, la percibimos en su producción dramática, especialmente en su «Farsa de Plácida y Vitoriano» representada en aquella ciudad en 1513. Fuera de este detalle, y de la insinuación de Gallardo de un presumible encuentro en Roma con Torres Naharro, a quien parece aludir en uno de sus villancicos, la estancia de Juan del Encina en ella la conocemos muy imperfectamente.

Provisionalmente bueno será reiterar la enumeración que hace el profesor norteamericano Wickersham-Crawford (1) de acontecimientos coetáneos ocurridos en Roma, que por ser coincidentes con sus estancias allí, bien pudieron tenerle como espectador atónito y sorprendido; todos ellos de mucha monta: La colocación de la primera piedra de la iglesia de San Pedro, la pintura por Rafael de los frescos en la Cámara della Segnatura, la decoración de la Capilla Sixtina por Miguel Angel, la muerte del Papa Julio II, y la coronación de su sucesor León X.

Pero si la trascendencia de esta calendario suntuoso es innegable, y las dotes artísticas de Encina ciertas, es arriesgado vaticinar y menos decidir, hasta qué punto influyeron en su presunto espectador. No se olvide que su «Cancionero», en el que ya está gran parte de su obra, data de sus veinticinco años, y el resto de aquélla es parvo para sustentar apreciaciones esenciales. Pero es preciso, sin embargo, conceder un margen de posible acción influyente a este escenario impar de su vida.

III: *Ambiente universitario*.—La parquedad de datos allegados es tan incuestionable, como la presencia en su obra de abundantes

---

(1) J. P. Wickersham-Crawford. «The Spanish Drama before Lope de Vega», Philadelphia, 1922.

recuerdos y positivas influencias de su paso por las aulas salmantenses.

Menéndez Pelayo supuso a Encina como uno de los primeros discípulos de Nebrija, que por los años mozos del poeta había abierto en la Universidad su «estanco de latinidad». La aportación documental de Ricardo Espinosa atestigua sus estudios universitarios hasta obtener el título de Bachiller, y la protección que logra de don Gutierre de Toledo, maestrescuela del Estudio, que le abrirá las puertas de la residencia ducal de Alba de Tormes.

Pero la huella universitaria es patente en su obra. Y la influencia de Nebrija, innegable. He aquí unos florones:

1.—Las elegantes paráfrasis que hace Encina de las «Bucólicas» de Virgilio—cuya consideración es básica para un entendimiento de sus actividades dramáticas—nacen seguramente de una insinuación del nebrissense. (Alguien ha recordado cómo Sancho de Nebrija nos ha dicho que su padre escribió una «Ecphrasis virgiliana»). Y desde luego de las aulas salmantinas proceden los conocimientos clásicos que le permitirían acometer la empresa, que tiene todo el aire de un juvenil y académico renacentismo, anterior al viaje a Italia.

2.—Otra de las obras de Encina, el «Arte de poesía castellana» —matiz preceptista de su producción—es fruto típico, y ya lo señaló Menéndez y Pelayo, del ambiente universitario de Salamanca. Y más concretamente, de las enseñanzas de Nebrija, cuyas normas gramaticales codifica para usos poéticos. Superando a los preceptistas medievales nos ofrece abultados rasgos de ascendencia clásica, en la valoración del arte, en la aspiración hacia una métrica de aquel tipo, en esa unión fecunda del ingenio con el estudio. Y al dedicar esta obra al Príncipe don Juan, cita reiterada y reverencialmente al maestro Nebrija.

3.—No sólo en el teatro, cuyo «Aucto del Repelón» es una página de la picaresca estudiantil en pugna con el medio aldeano que asoma por la ciudad, hasta en sus obras menores de carácter burlesco, palpitan recuerdos y nostalgias de los años universita-



rios. Su «Astronomía» es parodia de un catedrático del Estudio, y su «Almoneda» es el inventario del ajuar de un estudiante pobre.

4.—Finalmente, hay un problema biográfico en Juan del Encina que puede resolverse a la luz de su permanencia en las aulas salmanticenses: el de su propio nombre. Esa sustitución del apellido familiar Fermoselle, por el más trascendental de «Encina» ya preocupó a nuestros investigadores. Replanteado hace pocos años por Giménez Caballero, (1) nos parece muy sugestiva, su hipótesis. Según ella, que el «Encina» fuese apellido materno o nombre del lugar donde el poeta naciera, no es improbable. Pero que lo eligiera, eso es ya resultado de una ideología coetánea, es toda una actitud renacentista, reflejo de un orden estético predicado por Nebrija, quien empezó por dar ejemplo al desdeñar su Martínez de Cala familiar, por el Lebrija topográfico de su cuna andaluza. Si recordamos el prestigio milenario de la encina, árbol bucólico, cargado de significados y de valoraciones clásicas, la conjunción renacentista—Universidad, Nebrija, Virgilio—actúa, o pudo actuar, de manera decisiva.

IV.—*Ambiente cortesano*.—Desdoblado en dos. Uno básico: el de la corte ducal de Alba. Otro adventicio y circunstancial, en relación con el primero: la del Príncipe don Juan en Salamanca.

De 1492 a 1498, sirve a los Duques. Justamente la época en que publica su «Cancionero», a cuyo logro en las prensas salmantinas no debió ser ajena la influencia decisiva de sus valedores. El acceso a la corte ducal, se lo facilita don Gutierre de Toledo, maestrescuela de la Universidad, y en las estancias de aquel castillo a orillas del Tormes, no lejos de Salamanca, nace el teatro español, brizado por un paisaje que, más tarde, aprisionará el andar de Garcilaso, el amor de Lope por su primera mujer, y las cuitas teológicas de Calderón.

---

(1) E. Giménez-Caballero. «Hipótesis a un problema de Juan del Encina», «Revista de Filología Española», Madrid, 1926, XIV, págs. 59-69.

En la cámara ducal,—«muy alegre e ufano porque sus señorías ya le habían recibido por suyo»—presenta Encina sus primeras églogas de tema navideño, evocando el ciclo de la Pasión y Resurrección del Señor, o con tema profano, de Carnaval o de Antruego, intervenidas sus acciones respectivas por rústicos pastores que acusan en su primaria morfología un señalado contraste, no con el tema, sino con sus oyentes. Con razón dijo Américo Castro que «sólo una proyección sesgada e irónica de los orígenes de este teatro, puede dar sentido a este acceso de lo rústico en un medio señorial».

Coincidiendo con sus servicios a los Alba, logra tener acceso el poeta a la corte del Príncipe don Juan. Ante él se representa su égloga del Amor, en 1497, con ocasión de sus bodas con la princesa doña Margarita, y al infortunado príncipe dedica Encina su «Arte Poética» y sus «Bucólicas» virgilianas». El último homenaje a su regio protector—de quien era paje don Fabrique de Toledo a quien servía nuestro poeta—se lo depara la infeliz coyuntura de su muerte, ocurrida en aquel mismo año, y a cuya memoria dedica, dentro de la tradición alegórica, su «Tragedia trovada a la dolorosa muerte del Príncipe Don Juan».

Junto al ambiente universitario, es este de los escenarios cortesanos que el poeta frecuenta, el más trascendental e importante de su vida.

V: *Lo Vernáculo*.—No quedaría lograda esta evocación de Encina, si a esta sucesión cambiante y encontrada de los ambientes en que se mueve, hurtásemos la del elemento vernacular, nativo, autóctono, que informa a su manera de sentir, y es motor de sus reacciones artísticas. En otros términos, a todos esos medios, apenas entrevistados, tiene acceso un hombre, un artista, que de ellos recibe enseñanzas y sugerencias, pero a los que lleva su peculiar modo de ser.

Esto entronca originariamente con su procedencia, el lugar de su nacimiento, sus primeras impresiones, su base cultural, su captación de lo vivido, y se proyecta, finalmente, en toda su obra.

Todo lo que en ella no derive de los medios que el autor frecuentó, será la parte—más imprecisa y recatada por ser a la vez más entrañable—que a su propia personalidad corresponde.

Y partiendo, no de las causas—que nos son desconocidas— sino de las consecuencias estéticas patentes, lo que más hiere nuestra sensibilidad es el lenguaje. Justamente por él, se nos presenta Encina como un escritor dialectal, fiel en ocasiones a un medio lingüístico y deliberadamente arbitrario o convencional en otras. Sus reacciones, fruto de su temperamento, como sus alusiones, secuela de lecturas y conocimientos, están en su obra. Acercándonos a la parte de ella que hemos elegido, podremos distinguir la contienda entre dos tendencias: la perduración de valores medievales que aun conservan cierta vigencia, y la incorporación de nuevos efectos que van precisándose.

Y cumplido este propósito inicial, asomémonos ahora a sus poesías líricas.

## EL POETA LIRICO

Aun cuando el severo y pulido Juan de Valdés opinara que nuestro autor «escribió demasiado», si tenemos en cuenta que su «Cancionero» sale de las prensas salmantinas en 1496, cuando el poeta cuenta veinticinco años, y que en él se contienen las tres cuartas partes de su producción, ésta, si no reducida, nos resulta desproporcionada, muy por bajo de la fecundidad que prometía este primer esfuerzo. Si por otro lado comparamos la significación innovadora de sus ensayos dramáticos, con la monotonía y falta de novedad que acusa la parte exclusivamente lírica, la desigualdad de trance apoya una disparidad de apreciación.

Pero no se trata de eso. Aunque su fama—bien merecida—de cultivador del arte musical, proyecte una luz maravillosa sobre su producción lírica, parte de la cual— los villancicos— incorpora a sus obras dramáticas, es lo cierto que no solemos prestar gran atención a las poesías que ocupan la primera mitad de su «Can-

cionero». Ni voy a rectificar un cauce que nuestra crítica tradicional ha trazado, ni voy a poner por las nubes todos sus versos a la sombra de su fama en otras actividades.

Símplemente aspiro a ésto: a señalar en sus obras líricas los matices que existen, sean viejos o nuevos, conserven normas ya periclitadas o apunten dictados inéditos. En una figura a la que gustan llamar Jano bifronte, sus dos caras siempre serán de interés, incluso por contraste. Y vamos a detenernos ante la menos observada.

La primera impresión que nos produce es la de encontrarnos ante un poeta de cancionero del siglo XV. Por la variedad de géneros cultivados y por la manera de enfocarlos. Y para verlo, dejemos esta denominación pedagógica, y con su propio «Cancionero» a la vista, respetando incluso el orden de su tabla liminar, veamos las modalidades que le atrajeron.

## EL TONO RELIGIOSO

Lo representan cuatro extensos poemas dedicados a la Duquesa de Alba, cuya disposición recuerda los ciclos de representaciones sagradas en el teatro medieval. Al primero pertenecen, la Natividad del Señor y la fiesta de los tres reyes. Encajan en el segundo, la dedicada a la «Fiesta de la Resurrección» y a la de la Asunción de Nuestra Señora. El sentimiento escaso. La inspiración discontinua. Señalaremos dos notas.

1.—Un arcaísmo en la primera:

«y tú, Virgen excelente,  
que mudaste en Ave el Eva,  
dame la gracia presente,  
que cuente graciosamente  
aquesta graciosa nueva».

La paranomasia—Ave en Eva—es muy antigua. Su primer ejem-

plo aparece ya, aplicado a las mismas voces, en Berceo (1). Pero lo que en el siglo XIII, tiene candor e ingenuidad, es a estas alturas rebuscamiento. Para apoyar esta sensación, vayan esos tres versos finales, en que se juega con las palabras «gracia», «graciosamente» y «graciosa».

2.—La segunda nota ofrece más interés.

Para celebrar la Asunción mariana concierta el poeta un panorama musical, en parangón de coros angélicos, muy sugeridor. Aquí pisa terreno firme y saca a plaza, como en otro tiempo el Arcipreste de Hita, todo un arsenal de instrumentos músicos:

«aquel tocar de trompetas,  
sacabuches, chirimías,  
y aquellos *claros clarines*,  
querubines, serafines,  
haciendo mil melodías,  
melodías y armonías,  
con gran gozo y gran consuelo,  
todas las tres jerarquías  
diciendo nocés y días:  
¡Viva la Reina del cielo!».

Los «claros clarines» han llegado hasta Rubén, buen catador de nuestra poesía medieval; y el verso final tiene un rasgo impetuoso de copla popular.

(Sin embargo, no es aquí, sino en otra poesía profana, la titulada «El triunfo del Amor», donde hace gala de sus conocimientos instrumentales. Oigámosle:

---

(1) Erasmo Buceta. «Sobre una paranomasia en Gonzalo de Berceo». «Revista de Filología Española», Madrid, 1921, VIII, páginas 63-64. En él se alude a la antigüedad del empleo de esta figura de dicción; y se cita también un ejemplo de ella en Gil Vicente.

«Sacabuches, chirimías,  
 órganos y monacordios,  
 módulos y melodías,  
 baldosas y cinfonías,  
 dulcemeles, clavicordios,  
 clavicémbalos, salterios.

.....  
 harpas, manando sonoro,  
 vihuelas, laudes de oro,  
 .....

atambores y atabales,  
 con trompetas y añafles,  
 clarines de mil metales,  
 dulzainas, flautas reales,  
 tamborinos muy gentiles.

Ya observó Asenjo Barbieri que el estilo musical de Encina era más propio del género profano que no del sagrado que entonces se usaba. Algo de eso ocurre en su poesía).

Pero sigamos. Salvo dos composiciones religiosas de circunstancias, dedicadas a la construcción de sendas iglesias, una en Villoruela (Salamanca), y otra en San Pedro de la Zarza (Zamora), el resto son obras de devoción.

(Sirva de ejemplo para este gusto por el juego de vocablos, una estrofa de la primera de las poesías de circunstancias, la dedicada a Santa María de la Alta, en la localidad salmantina citada:

«¡Oh Virgen alta, muy alta,  
 de los cielos alta sierva,  
 muy perfeta, muy sin falta,  
 bien del bien que el bien esmalta,  
 paz de toda nuestra guerra!»)

Las obras devotas son, unas originales, como la dedicada al Crucifijo, o una interpretación que nos ofrece del «Memento homo». Las restantes son traducciones de salmos u oraciones, cuyo

problema no es de fidelidad, sino de galanura y emoción. Y si aquélla es grande, ésta queda, en cambio, muy por bajo de la tarea de sus contemporáneos, fray Iñigo de Mendoza, fray Ambrosio de Montesino, o Padilla, el Cartujano.

Todavía encontramos en la interpretación que hace Encina del «Memento homo», un eco retrasado de las coplas manriqueñas, en el gusto por las enumeraciones históricas:

«¿Qué fué de los Macedones  
y los nuevos babilonios,  
qu'es de los lacademonios,  
de los Brutos y Zenones?  
¿Qué es de los recios lacones  
de los citas y amazonas,  
los partos y mermidones?  
¿Qué es de los claros varones  
a quien fama dió coronas?  
¿Qué es de mil cuentos de cuentos  
de grandes hombres pasados  
dinos de ser memorados  
por muchos merecimientos?  
Nuestros tristes nacimientos  
son massados de tal massa,  
que nacemos carcomientos,  
y al tiempo que más contentos  
ya la vida se nos pasa».

Lo que en los poetas del «Cancionero de Baena», que preceden a Jorge Manrique esbozando ciertos detalles del tema, tiene la significación y la gracia aún no acordada de lo prenuncial, es ahora, a fines ya del siglo XV, repetición manida de lo que fué dicho antes para siempre.

## LO ALEGORICO

También en este matiz de su obra es bien visible el avatar. Toda la corriente alegórica cuatrocentista, pero al otro lado de la cumbre poética que representan el marqués de Santillana y Juan de Mena. Hasta en el mantenimiento de títulos ya agotados.

Citaremos el «Triunfo de la fama», cuyas cincuenta octavas en dodecasílabos, aspiran a ser la crónica poética del reinado de los Reyes Católicos, hasta la conquista de Granada. Y a ellos la dedica. La ficción alegórica, con la intervención de una fuente Castalia donde beben los poetas famosos del tiempo, y entre ellos Juan de Mena que le conduce a la casa de la Fama, es del tipo panegírico estudiado por el profesor norteamericano Post. (6) Con las mismas invocaciones eruditas, sueños y visiones en tropel, todo cuyo aparato culmina en una celebración de las glorias nacionales.

Más extenso aún—cerca de mil quinientos octosílabos—es el «Triunfo de Amor», dirigido a don García de Toledo, hijo primogénito de los duques de Alba, muerto pocos años después, en 1510. Los ornamentos alegóricos son los de costumbre: sueño del poeta, intervención de Cupido, visita a palacios maravillosos, fiestas en el alcázar de Venus y un banquete final al que concurren la Prudencia y la Hermosura. Representa esta obra una regresión a temas medievales, no sólo en cuanto a su forma de panegírico, de fácil identificación, sino también en cuanto al empleo de amorosas alegorías.

La tercera gran obra de este tipo—también en octavas—es la «Tragedia trobada a la dolorosa muerte del Príncipe don Juan». Este doloroso trance, la muerte de este príncipe, que, como escribió Unamuno visitando su tumba en Avila, «pudo haber sido un porvenir que nunca fué, una realeza entrañadamente española, de

---

(6) Chandler Rathfon Post. «Mediaeval Spanish Allegory». Cambridge, Harvard. Oxford. 1915.



roca, que no de cepa castiza», era magnífica coyuntura para la eclosión poética. Y así ocurrió.

Del lado culto, entre el duelo de los poetas cortesanos, superando al «Panegírico» de Hernán Vázquez de Tapia—en opinión de Menéndez Pelayo—, debe figurar este poema de Encina. La sinceridad de su dolor es patente, y a ello le obligaba su condición de protegido del infortunado príncipe, pero sobre todo el duro contraste, el agudo recuerdo de haber presentado pocos meses antes en su cámara regia la égloga del Amor, con ocasión de sus bodas. Porque de la mano de nuestro poeta entra en aquel ambiente exquisito el sentimiento amoroso como algo vital y místico, cuyo elogio es puesto en boca de un pastor.

Del lado popular, en ese dualismo tan del primer Renacimiento, que luego será haz y envés de nuestras Letras, están los romances tradicionales que cuentan y lloran la muerte del Príncipe don Juan. Todavía viven en la memoria del pueblo, no solo en España sino entre los judíos de Levante.

Sólo nos resta aludir al pomposo elogio que dedicó a otro de sus protectores, a don Gutierre de Toledo, maestrescuela del Estudio salmantino, en octavas muy cuajadas de alusiones mitológicas. Una vez más, lo artificioso de éste género—pasajeramente superado en la poesía anterior—agotado ya por estas calendas, se pone de relieve en esta obra de Encina, quien inconscientemente acaso, parece subrayarlo con sus concesiones a fáciles retóricas y a malabarismos verbales.

## LO AMATORIO

Tampoco en esta veta poética de lo amoroso se aparta Encina de los Cancioneros del siglo XV. El tono es circunstancial, no rebasa las lindes de un discreto galante, y aunque su habilidad es visible, aún perdura mucho en su modo de expresarse del casuismo amoroso de la Edad Media.

La veintena de estrofas octosilábicas de su poesía «Contra los

que dicen mal de mujeres», es un eco más, y no muy original del añejo tema boccacciano sobre el vituperio y alabanza de aquéllas. El primer gesto lo adopta en España, entre otros, el poeta catalán Pere Torrellas, el segundo culmina en el libro de «las claras e virtuosas mujeres» de don Alvaro de Luna. Encina, como el condestable, rompe su lanza a favor de ellas:

«Callemos nuestra maldad,  
nuestros engaños, con arte,  
pues ellas son, en verdad,  
inclinadas a bondad  
todas por la mayor parte».

Otras poesías, como la dirigida a las damas, nos parece—salvo en la mejor expresividad—un eco redivivo de los decires de Cancioneros anteriores. Sin atisbo alguno de originalidad y con un mayor jugueteo aún de términos semejantes, fiel a viejos tecnicismos, como el de encadenar los versos o el replicar por los mismos consonantes. Sin embargo, queremos destacar, como afortunado antecedente, la poesía que dirige a una dama que le pidió una cartilla para aprender a leer. Se trata de un *abc* de amor, en que las letras juegan con las perfecciones femeninas y los afectos del poeta.

Es la A por el amor,  
por la B vuestra beldad,  
por la C la crueldad  
y por la D mi dolor.

Lo artificioso del recurso es claro. Muy arraigado en los «Cancioneros» medievales, llega al teatro de Lope, en cuyo «Peribáñez y el Comendador de Ocaña» escenifica un *abc* de este género.

Son muchas más, pero nada nuevo nos dicen, las composiciones amatorias que Encina dedica a su amiga en las más diversas y extrañas ocasiones: en Cuaresma, o porque le dió un «regajo de pan», o porque se le escondía, o porque le alojaron donde ella había estado, o porque le pidió un gallo para correrlo en su nom-

bre. La impresión de anacronismo—cincuenta años de retraso—que estas poesías despiertan, es lo primero que su lectura descubre. Y por si el ánimo vacilase, hasta nos encontramos con una despedida al Amor, del corte de la que compusiera el Arcediano de Toro, hacia 1400, sólo que ahora el poeta le hace replicar por los mismos consonantes.

De otro tipo más pretencioso son tres composiciones amatorias, todavía en este gusto arcáico y medieval: Un testamento de amores, una confesión de amores, y una justa de amores. Se trata de tres parodias, la primera con toda la terminología jurídica de los «item más», las mandas, los legados, etc. La segunda, remeda los elementos de la confesión, y es un anticipo, inofensivo, de la que luego hará en sus obras dramáticas, en la «Farsa de Plácida y Vitoriano», cuya vigilia de la enamorada muerta lo es del Oficio de Difuntos, modalidad corriente en aquel tiempo. (Basta recordar las «Liciones de Job» de Sánchez de Badajoz; los «Siete gozos del amor» de Rodríguez del Padrón, y los «Diez mandamientos de amor» del «Cancionero General»).

La «Justa de amores», es una reproducción colorista y afectada de un torneo caballeresco, en la que nos describe sus propias armas y las de su enamorada.

Me he detenido más de lo necesario en este matiz de su producción lírica, porque este Encina que teoriza sobre el amor poniendo en juego viejos resabios y zurcidos andadores, es el mismo poeta que en su obra dramática utiliza el mismo sentimiento humano, pero en su trayectoria renacentista, no despojándolo en ocasiones de su prestigio medieval. Nos interesa, pues, señalar cómo este poeta del amor insulso, en la parte lírica de su «Cancionero», tan apto para lo frívolo y cortesano, es en su otra faceta, en el teatro, el portador de sensaciones y temas renacientes. Y eso ya en los primeros escauceos dramáticos ante la corte ducal de Alba.

## LO BURLESCO

No podía faltar esta modalidad en un poeta de cancionero. En el caso de Encina, además, tuvo un alcance insospechado, ya que le deparó una fama de rango quevedesco, que fué causa de una estemporánea recordación de este menester suyo, convirtiendo su nombre en tópico folklórico durante los siglos XVII y XVIII. Por eso nos detenemos ante estas obras que contribuyeron a labrarle un pedestal de hombre disparatado. Tres son las composiciones que lo integran.

1: *«Almoneda Trovada»*.—Especie de inventario que hace de sus bienes un estrafalario bachiller Babilonia, malbaratándolos para irse a estudiar a Bolonia. Literariamente es un tópico de la literatura medieval, a propósito del cual ha sido recordado el «Petit testament» del poeta francés Villón. Aunque los elementos fantásticos no escasean, como documento que refleja un recuerdo de los medios universitarios, tiene cierto interés. Acrecido además por contenerse en tales versos la primera mención del luego famosísimo Pedro de Urdemalas, y hacerse alusión a otras obras anteriores, como la colección de refranes de Santillana. He aquí una muestra:

«Y un libro de las consejas  
del buen Pedro de Urdemalas  
con sus verdades muy ralas,  
y sus hazañas bermejas;  
y unos refranes de viejas,  
y un libro de sanar potras,  
y un arte de pelar cejas,  
y de tresquilar ovejas  
y más muchas otras cosas».

2: En los *«Disparates trovados»*, y a tono con el título, se reúnen los mayores absurdos y se pasa revista a no pocos tópicos usuales

en el habla común. A ello se une un reiterado manejo de recursos verbales jugando los vocablos, tales como éstos:

«Acordó re mi fa sol»,  
«y allí ví la *aljuba rota*».

Otras veces las imaginaciones que asaltan al poeta ofrecen una realidad descoyuntada, poblada de animales raros, impregnada de un sentido de la fauna y de la flora, que nos recuerda, en ocasiones, los paisajes de los cuadros del Bosco. Vaya una sola estrofa:

«Vino el miércoles Corvillo  
todo de juego de cañas,  
y salieron las arañas  
con sus ropas de amarillo;  
y después salió don Grillo  
con el pié tirando barra,  
y de envidia la cigarra  
con su capa sin capillo  
cavalgó en un argadillo».

Esta obra, inexplicablemente para nuestra sensibilidad de hoy, gozó de enorme boga. Numerosas veces reeditada, el propio Quevedo en su «Sueño de la muerte», sacó a escena al Juan del Encina de los «Disparates», junto a otros seres y personajes de fama folklórica, como el Marqués de Villena, el Rey que rabió, Pero Grullo, don Diego de Noche, Vargas, el de «Averígüelo Vargas», y el Otro del «Como dijo el otro».

«Habéis de saber—escribió Quevedo—que para hacer y decir disparates, todos los hombres son Juan de la Encina, y que este apellido de Encina es muy largo en cuanto a disparates».

La extraña fama de esta poesía, aún perdura en el siglo XVIII, a cuyo final crea Goya sus eternos disparates. Iriarte se cree obligado a imitarlos y el P. Isla utiliza el nombre de su autor, como seudónimo, para sus polémicas con el P. José de la Carmona.

III: *Juicio sacado de lo más cierto de toda la Astrología*.—He aquí otra muestra de esa literatura ingeniosa y fácil, cuya banalidad no

le promete larga vida. Primera muestra paródica de los famosos almanaques con previsión de hechos y augurios para el futuro, con la que se ha dicho que pretendió burlarse de un profesor de la Universidad salmantina en el siglo XV, un don Diego de Torres, aficionado a hacerlos, matemático y hombre extravagante al parecer, como su colega y homónimo del siglo XVIII, época en que también florece este género de literatura. Vaya una muestra:

«Será tanta la carcoma  
de toda Francia y su tierra,  
que con Italia habrá guerra  
mientras la paz no se toma;  
y según la guerra asoma  
de lana será el estambre,  
y habrá tanta hambre en Roma  
que el que no tiene que coma  
no podrá comer de hambre».

### EL MAS ALTO ESCALON LIRICO

Llegamos ahora a la zona eminentemente lírica de la producción de Encina, la de sus canciones, romances y villancicos, en que su tarea poética se cruza y engalana con sus actividades como músico. El complemento pautado de este quehacer ha de buscarse en el «Cancionero musical», de la Biblioteca de Palacio, procedente de la de los Colegios Mayores de Salamanca, editado por Asenjo Barbieri, y en otras colecciones musicales de la época, entre ellas, el «Cancionero» llamado de Upsala, que editó R. Mitjana y estudió otro músico famoso, Leopoldo Querol (1).

---

(1) Francisco Asenjo Barbieri. «Cancionero musical español de los siglos XVI y XVII», publicado por la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1890. Contiene 460 composiciones, entre ellas, sesenta y ocho de Encina, y R. Mitjana. «Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Upsala». Upsala. Véase también, Leopoldo Querol Roso «La poesía en el Cancionero de Upsala», Valencia 1932.

Sobre el carácter innovador de su música, esencialmente expresiva, cuando en Europa seguía interesando el contrapunto, han dicho su última palabra los técnicos correspondientes. Queden ahora recordadas estas dos afirmaciones sensacionales: 1.<sup>a</sup> Encina eleva la primitiva forma de la lírica popular, y crea todo un orden poético y musical a base de sentimientos y armonías. 2.<sup>a</sup> En la subordinación de la música a la poesía, juzga Barbieri que nuestro autor se adelantó a su siglo.

Y colocado ya en este alto sitio que por sus méritos le corresponde, volvamos a nuestro cometido de analizar su tarea poética. Sin perder de vista, claro está, su maestría musical. Y anticipando que esta parte de su producción, en la que se deja sentir también un aura renacentista, no es algo independiente de su trayectoria como poeta lírico. Es, sí, la evolución natural, la madurez jugosa, el nuevo horizonte, pero también la reminiscencia de lo anterior, el motivo perdurable que se acomoda a una nueva sensibilidad. Lo crucial, en suma, de su figura y de su época.

### GLOSAS DE CANCIONES Y MOTES.

Siguiendo el orden de la primera edición de su «Cancionero» llegamos a una página, en que sin alarde tipográfico alguno, como a punto y seguido de lo anterior, nos asalta una rúbrica sencilla y escueta: «Glosas de canciones y motes por Juan del Encina». Forman este apartado once composiciones de arte menor, preferentemente en quintillas. Las canciones glosadas son dos, ambas de tema amoroso, expresada la segunda con cierta elegante afectación:

La primera dice así:

«Al dolor de mi cuidado  
siempre le cresce tristura  
mas nunca será mudado  
por mal que diga ventura».

Nada sabemos de su autor, pero sí el nombre de quien le puso

música, un maestro llamado Gijón. Mereció ser glosada en muchos Cancioneros por diferentes poetas, uno de ellos Encina, quien de un modo extraño, recordando anteriores actividades suyas la vuelve a lo divino, aplicándola a los siete pecados capitales.

Le segunda canción es ésta:

«De vos y de mí quexoso;  
de vos porque sois esquivá,  
de mí porque nunca viva  
si mi mal deciros oso».

(En «El castigo sin venganza» pone Lope en boca de Federico, una canción semejante, también glosada, cuyo apasionado discreto tiene la misma expresión pronominal).

Pone música a esta canción el flamenco Juan de Urrede, y nuestro poeta la glosa en quintillas, con poca habilidad, recordando aún en la expresión del sentimiento amoroso, el uso cancioneril de sus versos anteriores.

Estas glosas, como las de los motes, que les siguen, apuntan apenas un cambio de rumbo que se tantea. Mera propedéutica. La aguja oscila sin encontrar aún su norte.

## LAS CANCIONES

Anotado el anhelante titubeo, entramos en el grupo de sus canciones originales. Salvo dos, de tipo religioso, y una dedicada a los Reyes Católicos, las quince restantes nos ofrecen otra vez el mundo de los amores terrenos, con dos proyecciones claras: una, sentenciosa, de tipo filosófico-moral; y otra, más sencilla, de gusto enteramente popular. El esquema es el mismo. Una copla inicial de 4, 5 y hasta 6 octosílabos, y una glosa de número doble de versos del mismo tipo, rematada con los dos últimos de la copla inicial.

He aquí dos ejemplos de canciones de tema amoroso, el más abundante:

Tipo artificioso, remedo del sesgo amoroso de sus poesías anteriores en que el casuismo cancioneril alcanza a la expresión ver-



bal. La rúbrica es la clave de tal juego: «A una dama que sacóme una ropa forrada de veros».

«Sin veros no tengo vida,  
muero en veros por quereros,  
entre veros y no veros  
tengo la vida perdida».

Tipo popular:

«Las cosas que deseamos  
tarde o nunca las habemos,  
y las que menos queremos  
más presto las alcanzamos».

La misma pobreza de la rima, jugando formas verbales, y lo sentencioso del tono, nos recuerdan el arte de tantas coplas populares. Como aquéllas en que con una tipografía pintoresca, se envolvían antaño los caramelos.

Sigue, pues, la etapa buceadora. Gimnasia poética. Fórmulas simples, y no poco lastre aún.

## LOS ROMANCES

Viene después otra rúbrica: «Romances y canciones». En las segundas prosigue el tanteo. Con las mismas estrofas y con los mismos temas. Si bien en dosis más calibradas entre lo religioso y lo amatorio. Y entremezclados con ellas cuatro romances originales, a tres de los cuales puso también música. La del cuarto es de Alonso de Ribera.

Son estos romances de tema diverso. El primero es histórico, y es una celebración de la conquista de Granada. Comienza así:

«¡Qué es de tí, desventurado,  
qué es de tí, rey de Granada...»

Poéticamente encaja entre los fronterizos tardíos, pero es muy inferior a ellos en vivacidad y soltura.

Los otros tres son amorosos, mejorando el perfil de discreto al gusto de los Cancioneros, para dar paso a sentimientos universales. De ahí que alguno de ellos admitiera luego la versión a lo divino. Sus primeros versos son así:

«Por unos puertos arriba  
de montaña muy oscura...»

• • •

—«Mi libertad en sosiego  
mi corazón descuidado...»

• • •

—«Yo me estaba reposando  
durmiendo como solía...»

La inspiración y la factura acusan una modalidad culta. Y aunque cierto malabarismo verbal siga presente, percibimos ya una atención por lo popular, que es preciso consignar. De un lado, la asimilación—a trechos—del estilo. Hay versos enteros—aunque aislados—que recuerdan romances viejos. Compárese, por ejemplo, el que comienza «Por unos puertos arriba» con el romance de «La Infantina encantada».

Justamente en ese gesto de atención de los poetas cortesanos por un género tan popular como el Romancero, encuentra Menéndez Pidal una de las características de nuestro Renacimiento: la de valorar extremadamente lo popular, aunque sin amalgamarla indistintamente con la aportación culta. Encina, como hijo de su tiempo, adopta frente a los romances esa misma actitud. Al servicio de esta poesía, a la que el gusto de la reina Isabel abre las puertas de la corte, cautivado por aquélla, pone Encina su maestría musical, y suya es la melodía del famoso romance tradicional del «Conde Claros». Para ello no precisó alterar su esencia ni limar su contorno, bastó con ponerle un puro escabel melódico que acreciera su perdurabilidad.

De otra parte, este ensayo de romances de propia minerva que incluye en su «Cancionero». Como prueba de su interés por el género son algo evidente. Pero es que también representan el mantenimiento de una posición culta—visible en la rima consonante—que aspira a conservarse aparte, y como deslindada de lo popular. (Ya señaló Dámaso Alonso en un trabajo esencial sobre el realismo y el popularismo en nuestras Letras, que «el secreto de nuestro Renacimiento y de su consecuencia, el siglo de Oro, consiste en ser una síntesis de elementos contrapuestos» (1).

Encina poniendo música a un romance tradicional, y ensayando cultivar el género, aunque con ciertas restricciones formales, es buena prueba de ello.

## LOS VILLANCICOS

Y ahora nos adentramos en el espacio poético donde nuestro poeta alcanza la cumbre lírica, justamente por síntesis de ambos elementos. En primer término nos ocuparemos de los villancicos no pastoriles, respetando la división que aparece en la primera edición de su «Cancionero», donde ya suman treinta y siete.

En cuanto a la forma responden a un esquema general. Una copla que lo inicia, y una glosa con dos, tres o más estrofas, cuyo verso final es el último de aquélla. El metro es el octosílabo. Este esquema ofrece variantes según la estructura de la copla inicial:

1.º Tipo pareado: «Vivirá tanto mi vida  
cuanto vos seáis servida».

2.º De tres versos, los dos últimos pareados:

«Montesina era la garza  
y de muy alto volar,  
no hay quien la pueda alcanzar!»

---

(1) Dámaso Alonso. «Escila y Caribdis de la Literatura española». «Cruz y Raya», Madrid, octubre 1933, páginas 77-102.

3.º De tres versos, quebrado el segundo, en rima con el último:

«Ya no quiero ser vaquero,  
ni pastor,  
ni quiero tener amor»,

4.º Excepcionalmente, en un villancico que él confiesa ser ajeno, y cuyo motivo glosa, encontramos una copla inicial con cuatro versos:

«¡Oh castillo de Montánchez  
por mi mal te conocí!  
cuitada de la mi madre  
que no tiene más que a mí».

Barbieri dice que el tema es histórico. Se trata de un prisionero condenado a muerte por causa de amores, y lo fecha durante la guerra civil al advenimiento de los Reyes Católicos. Lo cierto es que el asunto recuerda al del «Conde Claros», y que Fray Ambrosio de Montesino—tanta debió ser la fama—lo volvió a lo divino.

5.º Tipo de verso hexasilábico:

«Más vale trocar  
placer por dolores  
que estar sin amores».

Y ya en posesión del esquema (1)—poco complicado como vemos—agrupémoslos por su asunto: salvo siete, de tema religioso, los restantes son amatorios.

En los primeros notamos más acendrado el sentimiento, y en los segundos perdura el tono filosófico-moral, sólo en algunos. Los mejores, para mi gusto, estos tres de tema erótico, por la exquisita musicalidad de los elementos verbales, y alguno de ellos, por la

---

(1) En la obra citada de L. Querol (página 28), puede verse un cuadro de los distintos tipos de villancicos contenidos en el «Cancionero de Uppsala». No es mi propósito, ni oportuno ahora, hacer algo análogo respecto a los de Encina.

morosidad que sugiere el uso de términos arcaicos, como éste:

«Ojos garzos ha la niña  
quien se los namoraría».  
—Son tan bellos y tan vivos  
que a todos tienen cativos,  
más muéstralos tan esquivos  
que roban ell alegría».

Doña Carolina Michaelis, (10) que estudió este villancico, ha sugerido que puesto que Encina lo glosó en su «Egloga del Amor», representada ante el Príncipe don Juan con ocasión de sus bodas, es casi seguro que la destinataria, y presunta poseedora de tales ojos garzos, debió ser la propia Infanta doña Margarita, esposa de su mecenas.

Literariamente es irreprochable, y no debemos olvidarlo como antecedente del celebrado madrigal de Gutierre de Cetina.

El segundo villancico que seleccionamos, es el que nos ofrece la entrecortada visión de un ave altanera, con calidades no menos estimables:

«Montesina era la garza  
y de muy alto volar  
no hay quien la pueda tomar».

Y el último es de un tipo impar, con un recortamiento expresivo y una pena tan honda que va muy bien con las coplas del sur español. Hasta por el tema, netamente carcelero, y por la innovación de repetir todo un verso:

No te tardes que me muero,  
carcelero,  
no te tardes que me muero».

Es como una súplica que se interrumpe con un epíteto que no

---

(10) C. Michaelis de Vasconcellos. «Nótulas sobre cantares e villancicos peninsulares e a respeito de Juan del Encina». «Revista de Filología Española», Madrid, 1918, V, páginas 337-366.

sabemos si es de agravio o de rendimiento. Gráficamente vemos a ese «carcelero» cuatrisílabo, preso él mismo entre los barrotes de sus dos versos guardianes, gemelos y exactos como ellos mismos.

Y ahora una observación final. Las perfecciones anotadas en las coplas iniciales de cada villancico, de que son índice las trascritas, no tienen lógica continuación en la glosa o en las vueltas. En éstas se vuelve a percibir el tanteo en busca de una expresión. Es irremediable, pero admirando la elegante rotundidad de las primeras, viene a nuestra memoria el tajante aforismo de Gracián: «Más obran quintasesencias que fárragos». Pero no olvidemos que la quintaesencia lírica es inmanente.

### LOS VILLANCICOS PASTORILES

A una docena—espléndida docena—de villancicos reservó Encina en la primera edición de su «Cancionero» el calificativo de pastoriles. A nueve de ellos les puso además melodía. Si la admirable conjunción de letra y música no lo pregonara, repetiríamos que aquí ya se mueve el autor en terreno firme. De esta zona proceden los más famosos testimonios antológicos de la obra lírica de nuestro poeta.

Ahora bien, lo pastoril es atuendo, mero personaje, uso poético. Los temas siguen su habitual agrupación: preferentemente amorosos, concesivamente religiosos y circunstancialmente históricos. Y he aquí también que lo popular—principalmente léxico—se nos presenta unido a lo culto, en esa colaboración asistencial y en ese deslinde estético de que antes hablamos refiriéndonos a nuestro tan regateado Renacimiento, por mentes extrañas.

Tomemos el tema histórico, que naturalmente se refiere a la guerra de Granada. A este asunto dedicó un romance en el que invitaba al rey granadino a abjurar de su religión, y en él reincide con un villancico, del que nos dice, por cierto, que lo ha concebido como «deshecha» o glosa del romance. El carácter ensayista de éste gana precisión. Y por esta vez la glosa supera a lo glosado.

Dando por ocurrido el hecho, deja a los moros con su pesar para concentrar su atención en unos pastores salmantinos, que al saber la nueva, como en el relato de Belén, se disponen a trasladarse allí.

«Levanta, Pascual, levanta,  
aballemos a Granada  
que se suena que es tomada».

El esquema es el mismo de los villancicos no pastoriles, salvo la mayor amplitud y extensión de la glosa.

Análogamente ocurre con el tema religioso. Dejando a un lado las atriciones, las quejas devotas y promesas de bien obrar, son pastores los que vistiendo sentimientos del poeta van a dejarnos ver supremas verdades de la Religión. De un lado, el pastor en su dimensión humana, como portador de temas trascendentales. Del otro, como ha dicho Vossler, lo divino transverberando lo cotidiano como el sol atraviesa a la nube.

«Anda acá, pastor,  
a ver al Redentor».

• • •

—Yo quiero llevarle  
leche y mantequillas  
y para empañarle  
algunas mantillas,  
por ir con amor  
a ver al Redentor».

Todo un mundo primario henchido de poesía.

La sinceridad de los sentimientos anima a las rudas figuras pastoriles, ni más ni menos que como Lope les confiaba la misión de alegrar a su hijo.

Hay dos villancicos que Barbieri supone son autobiográficos. Uno de ellos es así:

—«Nuevas te trayo, carrillo,  
de tu mal.

—Dímelas ora, Pascual.

—Sábeta que Bartolilla,  
la hija de Mari Mingo,  
se desposó di domingo  
con un garzón de la villa.  
He gran cordojo y mancilla  
de tu mal,  
pues eres muy buen zagal».

El otro es éste:

«¿Quién te traxo, caballero,  
por esta montaña oscura?

—¡Ay pastor!, que mi ventura».

Sea o no Encina el desventurado pastor de ambos villancicos, refiéranse o no a él estas cuitas amorosas, hay un dato de interés: ambos fueron vueltos a lo divino, el segundo por el propio poeta, y a ruego de la Reina Católica, los dos por Montesino. Y es que el medio pastoril iba gozando un nuevo aprecio, como escenario y materia apta para más altas empresas. Por prestigio clásico, que Encina—traductor de Virgilio, discípulo de Nebrija—conocía y valoraba bien, y por floración renacentista.

Una última nota, de intimidad deliciosa y certero realismo, se nos ofrece en el famoso villancico que comienza:

«Ya soy desposado,  
nuestramo,  
ya soy desposado».

Es uno de los más extensos y afortunados, y en el que se nos hace una enumeración del ajuar de unos pastores recién casados, reverso de aquel otro, tan estrafalario, del Bachiller Babilonia, su-  
bastando sus bienes. He aquí un fragmento:



«Ella pida rueca  
y un huso y tortera,  
y aun gallina crueca  
y otra ponedera;  
y ánsar criadera,  
nuestramo,  
ya soy desposado».

### EVOLUCION DE LO LIRICO A LO DRAMATICO

Estos villancicos pastoriles del poeta salmantino, ápice de su obra lírica, carecerían de un sentido ulterior, si al aludirlos no mencionáramos una observación y señaláramos una proyección trascendente.

Constituye la primera—con seguridad no desapercibida—la forma dialogada que ofrecen, el sencillo paradigma dramático que esbozan. Y es la segunda subrayar la incorporación y empleo de esta forma—plenamente lograda ya—en las églogas dramáticas, llevada a cabo por su autor. Incluso las ocho primeras, las contenidas en la edición de 1496 de su «Cancionero», suelen acabar con un villancico cantado y bailado por los personajes, cuya estructura es análoga a la ya vista de los pastoriles.

Las églogas posteriores, no carecen tampoco de este elemento lírico. Hasta las de más complicada traza, la de «Plácida y Vitoriano», la de «Cristino y Febea», abiertas a influencias romanas, no desdeñan esta intromisión del villancico, sea en el medio o al final. El hecho es trascendental, porque si como patriarca de nuestro arte dramático es Juan del Encina testimonio y norma de gran interés, esta inserción de villancicos en un trazado dramático asegura a su nombre la de antecedente inicial del drama lírico. Seguido muy de cerca por su paisano Lucas Fernández, por el portugués Gil Vicente, el final de esta faceta suya, como cultivador de lo bucólico lírico—concretamente del villancico—está en Lope de Vega

y en Tirso de Molina, pero como germen del drama lírico propiamente dicho llega hasta Calderón.

## FINAL

Ya advertimos al principio que todo en Encina es problema. Ja-no bifronte. Medievalismo y Renacimiento. Y aunque su producción lírica conserve mucho del primero, sin esa base movediza y frágil, pero necesaria, no tendría sentido lo segundo. No se olvide tampoco que el «Cancionero» es obra de sus veinticinco años, y si en él hay mucho de añejo, el conjunto logra ser, como en el verso de Rubén «muy antiguo y muy moderno». Y para salvar lo primero, si sus méritos no lo consiguen, sálvenle estos versos suyos, de una de sus églogas, que tienen todo el carácter de una confesión:

«Yo no dudo aver errada  
en algún mi viejo escrito,  
que cuando era zagalito,  
no sabía cuasi nada;  
más agora va labrada  
tan por arte mi labor,  
que aunque sea remirada  
no avrá cosa mal trovada  
si no miente el escritor».

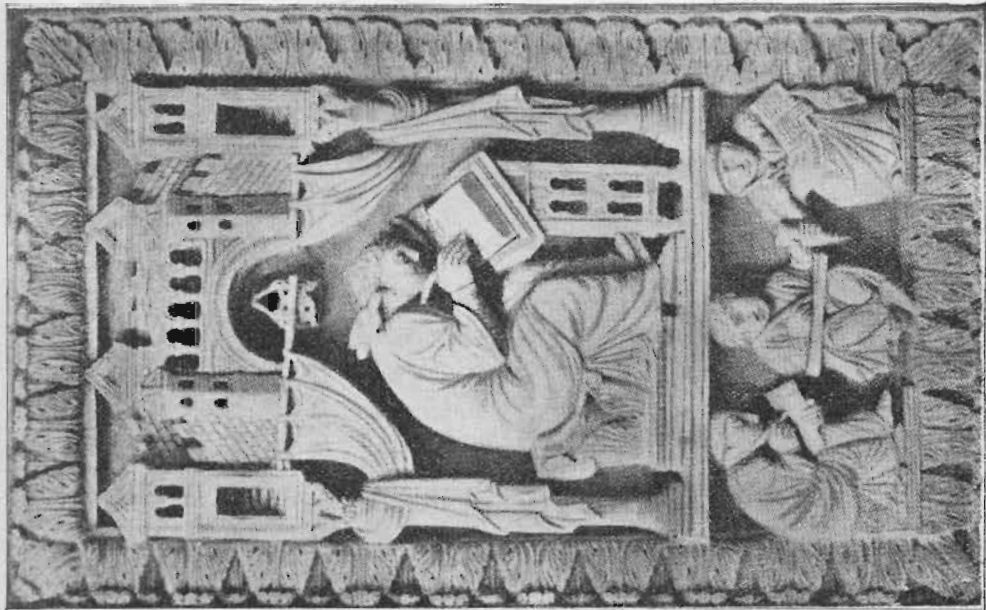
PAISAJE HISTORICO Y VALORACION  
LITERARIA DE LOS "T. LIVI AB  
URBE CONDITA LIBRI"

POR

BENEDICTO NIETO

Catedrático de Lengua Latina en el Instituto masculino de Enseñanza Media de Oviedo

EL  
LIBRO



# "PAISAJE HISTORICO Y VALORACION LITERARIA DE LOS" T. LIVII AB URBE CONDITA LIBRI"

- 1.º INTRODUCCION.—Laudes de la Ciudad Eterna. Dos mil años después.
- 2.º AMBIENTE HISTORICO.—*In terra jax.*
- 3.º UN PADUANO EN ROMA.—Tito Livio. El hombre.
- 4.º LA OBRA DE LIVIO. 

}	De la Filosofía a la Historia.
	Los « <i>Ab Urbe condita libri</i> ».

}	Nombre. Publicación. División.
	Acción destructora del tiempo.

}	Códices.
	Compendios.

}	Tradicón
	<i>Periochat.</i>
- 5.º VALORACION HISTORICA DE LA OBRA DE LIVIO. 

}	Fuentes.
	Procedimiento de trabajo.

}	Hermandad espiritual con la Eneida.
	Defectos y cualidades de Livio.

}	Inexactitud.
	Falseamiento del tono.

}	Parcialidad de juicio.
---	------------------------
- 6.º VALORACION ETICA Y ESTETICA DE LA OBRA DE LIVIO. 

}	La obra de Livio escuela de grandeza de alma.
	Livio escritor clásico.

}	Elocuencia y poesía.
	Lírica y épica de una Historia.

CONCLUSION.

## LAUDES DE LA CIUDAD ETERNA.-DOS MIL AÑOS DESPUES

Con el regusto de la lectura de las cosas clásicas, hojeaba ávidamente las aureas páginas de las Bucólicas virgilianas. Allí, en derroche de ingenio, Melibeo y Títiro jugaban con sus versos, mientras el poeta delicadamente daba las gracias al divino Augusto, por haberle devuelto sus tierras sujetas a confiscación. Y allí vieron mis ojos el mayor y más bello elogio que en la lengua del Lacio se dirigió a la madre Roma: «*Verum haec extulit caput inter alias urbes tantum quantum inter viburna cupressi.*» Pero esta ciudad de tal manera pujó su cabeza sobre las otras ciudades, cuanto suelen levantarla los cipreses en medio de los endeble viburnos.

*Extulit caput.*—Y a fe que motivos tiene para levantar la cabeza y sentir la embriaguez dulce de la gloria. Un día es el desfile glorioso de los triunfos bélicos; los ¡lo Triumphe! resuenan clamorosos por las vías romanas, camino del Capitolio; Cartago muerde el polvo de las derrotas de Escipión; el Oriente misterioso atado humildemente al carro del vencedor; Germania domeñada y sujeta por las férreas cadenas romanas; y Yugurta, el rey orgulloso y fiero de Numidia barrerá con la fimbria de su manto de púrpura las vías de la Urbe en la hora del triunfo.

Un día es la dulce alegría de la patria pacificada. Y el sentir el cadencioso sonar de los exámetros virgilianos, manto severo de la leyenda sugestiva del piadoso Eneas, y de la grata labor de la vida

campestre y del ritmo suave de las tonadas pastoriles. Y el gozar de la tersura cristalina de las polimétricas Odas horacianas. Y el deleitarse con el sentimental lirismo de Catulo. Y el recrearse con la precisión y justeza de la cincelada prosa de César y Salustio. Y el halagar el oído con la música delicada de los períodos cicero-nianos.

Un día es el surgir, como por arte de encantamiento, de los edificios de la Urbe, orgullo de la antigüedad. Y asombran por su severidad y majestuosa grandeza los templos augusteos y los maravillosos anfiteatros; y los abiertos ojos del Coliseum miran llenos de altivez a los siglos venideros.

Y un día es el contemplar extasiados la belleza serena de las estatuas clásicas. Y Júpiter y Afrodita y todas las divinidades mitológicas muestran en los pórticos y templos y palacios el simbolismo de las primitivas leyendas.

Y Augusto sonríe desde los historiados relieves del Ara Pacis dando gracias a los dioses protectores del Imperio.

*Extulit caput.*—Levanta su cabeza.—

Las Parcas, hilanderas de las horas, tejieron en su rueca de marfil la trama de los días de la Historia; y hoy como ayer Roma *Extulit caput*. Puede levantar orgullosa su cabeza. Porque allí nacieron a la vida del arte las gigantescas concepciones de Bramante, y surgió del mármol el Penseroso de Miguel Angel; y se vistieron de dulzura e ingenuidad las Vírgenes de Giotto y Simone Martini; y tocó de espiritualidad angélica sus figuras Fra Filippo Lippi. Porque allí, el arte de Donatello y de Verrochio plasmó sus alardes escultóricos; e inundaron con sus sonrisas las dulcísimas Madonas de Rafael, y abrió los ojos a la luz de la vida Mona Lisa Gioconda. Porque allí nacieron los atrevidos escorzos y concepciones grandiosas de la Divina Comedia, e iluminó el campo de la poesía la ternura de las Rimas del Cantor de Laura.

Motivos tiene para levantar la cabeza. Porque Dios, en su eterna presciencia, la vistió de arte para que desde escabel tan preciado irradiaran los resplandores de la fé, las verdades eternas de la

doctrina de Cristo. Porque es el centro de la espiritualidad. Porque allí está el Pastor bueno, en la cumbre rocosa de la Ciudad eterna, oteando con la visión clara de su posición angular, solidificada más aún por la asistencia del Divino Espíritu, los campos dilatados de su herencia, y dirigiendo con su paternal cayado la grey encomendada a su guarda cuidadosa.—*Extulit caput.*—

Y precisamente ahora cuando se conmemora el bimilenario del nacimiento de Tito Livio, cuando el mundo entero se viste de gala y las Universidades y Centros de alta cultura sacan de sus arcos el atuendo de los días de fiesta para elevar cantos de triunfo en honor de la madre Roma, envolviéndola en el manto de la gloria y tejiendo guirnaldas de laurel para ceñir la frente de su más destacado historiador, se ve la ciudad de Rómulo, como muñeco de guiñol, en el trágico tablado donde se representa la real danza de la muerte.

Alas negras de corazones negros, revoloteando siniestramente en torno al museo de la antigüedad, osan lanzar su acción demolidora sobre las viejas piedras, alma de siglos de gloria. Y qué paradoja, señores: *la ciencia haciendo tabla rasa de las más bellas concepciones del arte.* Y cual gigantes vencidos se encorvan sobre su armazón de piedra los templos gloriosos de la antigüedad. Y se ennegrecen con las llamas devoradoras las hojas amarillentas de los viejos códices elevando hacia el cielo gritos luminosos de protesta y pidiendo al Señor los rayos fulminantes de su ira. Y se ensombrecen y tiemblan de espanto en la paz de sus hornacinas las blancas estatuas, orgullo del arte clásico. Y las obras maestras del arte pictórico van consumiéndose lentamente acariciadas con suavidad por los resplandores del fuego destructor.



También nosotros, en estos días de luto, destrucción y ruina de las ciudades del Lacio, envueltos en el manto del dolor y del recuerdo, podemos decir, parodiando al poeta castellano:

Estos Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora  
campos de soledad, mustio collado  
fueron en otro tiempo Italia, la famosa.

Y desde el sacro collado del Capitolio, testigo fiel de las glorias de la Urbe, podremos, con llanto en el alma, señalar al peregrino del ideal, que en alas del espíritu recorra a nuestra vera los desolados campos de Italia, las ruinas gloriosas de un ayer triunfal.

Allí se elevaron en días de sol para Roma los marmóreas estatuas de sus emperadores, y de sus cónsules y de sus generales victoriosos.

Allí llenaban de asombro los relieves de los arcos de Tito y de Trajano.

Allí lucía la majestuosidad de sus líneas clásicas el templo de Júpiter Stator.

Allí hacían sentir escalofríos de emoción la Pietá de Miguel Angel y los lienzos de Rafael y los inspirados cuadros de Leonardo.

Allí cautivaban el espíritu la magnificencia de los teatros, foros y circos; y las historiadas fontanas lanzaban cara al cielo los hilos de plata de sus surtidores entre endriagos tritones y ninfas.

Pero no olvidemos que, cuando llena de angustia en el poema virgiliano Venus Afrodita se quejaba al Padre de los dioses y de los hombres: *Quem das finem, rex magne, laborum?*, Júpiter soberano, sonriente con el rostro que serena cielo y tempestades, de esta manera pacificaba su espíritu abatido; *Parce metu, Cytberaea, manent in-mota fata tuorum-His ego nec metas nec tempora pono-Imperium sine fine dedi*. No tengas miedo, Citerea; el hado de los tuyos queda incommovible. No pongo a los romanos ni límite ni tiempo. En mi omnímodo poder les he dado un imperio sin fin.

Y Roma, como en los días de grandeza y poderío, resurgirá de sus propias cenizas; podrá sentir nuevamente la dulce embriaguez de la gloria; y tendido, *fronde super viridi*, cabe la sombra de la copuda haya, podrá Tí tiro repetir en sonoros exámetros el más bello elogio que en la lengua del Lacio se dirigió a la madre Roma:



*Verum haec tantum alias inter caput extulit urbes  
quantum lenta solent inter viburna cupressi.*



Os doy gracias, Rector magnífico, por haberme deparado ocasión de entonar unos laudes a la grandeza de Roma eterna, mi mejor homenaje al conmemorar esta gloriosa Universidad el bimilenario de Tito Livio, cantor de la Urbe en la magna labor de sus Historias, en estos momentos en que la pasión hace cegar los ojos del alma, y alas fatídicas revoloteando destructoras sobre el cielo de Italia amenazan con asolar el museo de la civilización clásica.

Y conmovido como católico por el atentado a la espiritualidad de la Ciudad de San Pedro, con fe ciega en los eternos designios, profundamente inclinado cabe el solio pontificio, me uno fervorosamente al dolor del Vicario de Cristo, elevando hacia el Cielo una oración que sepa a la par de súplica y de protesta.



Tomé entre mis manos un propósito lleno de ambición: estudiar la figura del gran historiador romano, Tito Livio. Puse en él gran cariño y penetré por la amplísima selva de la obra emprendida. Bien pronto comprendí que necesariamente, y por razones de brevedad, habían de quedar fuera temas interesantes que iban surgiendo ante la lectura de la obra histórica: España y los españoles en la obra del escritor paduano. Proyección en la literatura hispana—Ediciones—Senado—Colonia y Municipio—Patavinidad de Livio—Morfología y Sintaxis de su lengua—*La devotio* y la *fides hispana*, temas estos últimos tan del cariño de mi querido maestro Ramos Loscertales. Labor interesante que ha tenido en su mayor parte que quedar en el embrionario estado de fichas, y que podría proporcionar trabajo de seminario a los estudiosos alumnos ovetenses en el próximo curso.

Prescindiré en la exposición, por no molestaros, de enunciar la localización de las citas.

Están plenamente comprobadas valiéndome para las de los «Ab Urbe condita libri», Periochae, Fragmentos de Oxyrhinco y Liber prodigiorum de Julio Obsequens de la edición crítica teubneriana. Para los restantes autores citados hice uso de la colección de las Universidades de Francia, Guillaume Bude.

Teniendo en cuenta la aridez del tema y mi atrevimiento de poner en él mi empeño, os pido y cuento de antemano con vuestra proverbial benevolencia..

#### AMBIENTE HISTORICO: *In terra pax*

Eran los Idus de marzo del 44 antes del nacimiento del Salvador. Y en la Curia de Marte, Cayo Casio Longino y Décimo Bruto Albino pudieron contemplar la sangrienta realidad de sus criminales planes. César expiraba envuelto en el manto de su propia sangre cabe la estatua altiva de su odiado Pompeyo. Así lo habían decretado los hados.

Con el asesinato del Caudillo de Roma acababa el Senado de realizar su último acto de locura. No se tratará ya de las volubles turbas de electores, que en su inconsciencia, consagrada más tarde por las sabias lecciones de la Historia, servirán de escabel donde se han de encumbrar ambiciones y osadías.

Son los veteranos de la Galia, de Oriente y de Africa, quienes, poniendo en juego su máquina bélica, dictarán las normas que han de guiar por los turbulentos mares la nave zozobranante del Estado. Las revueltas urbanas se tornarán en guerras de ejércitos. Y bien pronto Octaviano y Marco Antonio visten estérilmente de tonos bermejos los rientes campos de Módena, inútil sangría de la patria que ha de terminar con la constitución del segundo triunvirato en la efímera compañía del lugarteniente Lépido.

Y comienza el luctuoso cortejo de proscripciones y repartos. Siempre lo mismo. La sangre y el hambre, compañeras inseparables de las turbaciones políticas.

Y el Centurión Arenio, como si fuera un imperativo categórico de la Patria, siega vilmente en Formia la cabeza del príncipe de la Oratoria romana. Y Virgilio, desposeído de sus amados campos de Mantua exclamará con el alma dolorida:

*Nos patriae fines, nos dulcia linquimus arva.  
Impius haec tan culta novalia miles habebit?  
Barbarus has segetes? En quo discordia civis  
produxit miseros...*

Ya tendido en el cesped de la verde gruta no podrá contemplar más el ható, feliz en otro tiempo, de sus amadas cabritas colgando del risco cubierto de maleza. Y Horacio tendrá que lamentar la privación de su *agellus macer*, pequeña heredad del liberto de Venusia. Y Propercio y Tibulo contemplarán con sana envidia en manos de los impios soldados las tierras queridas, cuna y regazo, alimento y fuente de inspiración.

Nuevos días y nuevos teatros de lucha. Y ahora será Grecia, donde Octavio y Marco Antonio batirán en derrota los ejércitos de los asesinos de Bruto y Casio, quedando aureolado el nombre de la pequeña ciudad de Filippos con el timbre de gloria de haber recibido en ella el golpe de muerte la turbulenta República romana.

Muere la República. Es verdad. Pero aun hay mucho camino que recorrer hasta llegar a la meta de la paz interior. Y Horacio, el poeta enamorado de la Urbe, en estrofas llenas de rítmicas cadencias, de esta suerte se lamentará de las inquietudes, ruinas e infortunios de las odiosas guerras civiles:

*Altera jam teritur bellis civilibus aetas  
suis et ipsa Roma viribus ruit.*

Una edad más en fraticidas luchas se está consumiendo, y bajo sus propios esfuerzos se rinde la misma nación romana, a quien ni sus vecinos los marsos pudieron destruir, ni la etrusca multitud de Porsena amenazante, ni la fuerza rival de Capua...

*Impia perdemus devoti sanguinis aetas  
ferisque rursus occupabitur solum...*

Y a fe que razón tenía el vate venusino para culpar de los desastres de la patria a la generación maldita, envuelta entonces en las guerras civiles entre los dos triunfadores de Filippus, sangrientas luchas que verán su codiciado fin al derrotar Octaviano a Marco Antonio en tierras de Perusia y pactar la efímera paz de Brindis.

Y más razón aun, cuando presintiendo que la nave del Estado ha de ser llevada de nuevo, con la ruptura de la paz brundusiana, en alas de la borrasca desoladora por el proceloso mar, y temblando su alma al ver que las antenas crujen estrepitosamente, y se agitan sin cesar, hechos jirones los lienzos de las asendereadas velas, de esta manera la apostrofa con aire de caricia y de consejo:

*O navis, referent in mare te novi  
fluctus. O quid agis? Fortiter occupa  
portum...*

*Tu, nisi ventis  
debes ludibrium, cave...*

*Interfusa nitentis  
vites aequora Cycladas.*

Evita los mares que rodean las resplandecientes Cycladas, si no quieres ser juguete de los vientos destructores de la Patria.

Y de bandazo en bandazo, soslayando escollos y profundamente quebrantado el maltratado mástil, el joven Octaviano irá, día tras día, aconsejado por el fidelísimo Mecenas, evitando los mares que rodean las Cycladas del Imperio, hasta que en el año 36, abatido en Sicilia Sexto Pompeyo, y anulado política y militarmente el triunviro Lépido, tuvo la dicha el futuro Augusto de poderse presentar como *Unico Príncipe pacificador y árbitro de Occidente*.

Pero era preciso volver los ojos al Oriente lejano.

Una mujer, voluptuosa princesa, remontaba el curso del Cidno en gallardo navío de popa de oro, remos de plata y velas de púrpura. Era la reina del Egipto. Sus esclavas, vestidas de Gracias y Nereidas, manejaban el gobernalle y las jarcias. Liras y flautas daban cadencia al juego de remos. Y Marco Antonio, el inconstante

triunviro romano, envuelto en las redes de la voluptuosidad, y embriagado por el aroma de los señuelos de Cleopatra, volvía traidoramente las espaldas a su Octavia y a su Roma. Hasta que el 2 de septiembre del año 31, la batalla naval de Accio, unió, por fin, bajo en triunfante pabellón de Augusto el *Occidente* y el *Oriente*.

Dueño y señor del Occidente y del Oriente. Era su sueño dorado. Ya se vislumbra la aurora de la paz. Y la lira patriótica de Horacio, impresionada por la trascendental victoria no pudo menos de exclamar en inspiradas estrofas alcaicas:

*Nunc est bibendum, nunc pede libero  
pulsanda tellus...*

Ahora hay que beber; ahora hay que batir la tierra con pie libre; ahora es tiempo, compañeros, de cubrir con manjares saliares el altar de los dioses. Antes fué sacrílego sacar el vino de Cécubo de las bodegas ancestrales, mientras una reina delirante aparejaba ruinas para el Capitolio y estragos para el Imperio.

Dueño y señor del Occidente y del Oriente. Ya se vislumbra la aurora de la paz. Muy pronto ha cerrado sus puertas el templo de Jano, de belicoso simbolismo; y al mismo tiempo que se consagra solemnemente el templo de Apolo Palatino asumirá Octavio Augusto los poderes imperiales.

También será Horacio quien nos transmita, envueltos en el ligero manto de la estrofa sáfica, el júbilo desbordante y el anhelo general de la *gens romana*:

*Hic ames dici pater atque princeps...*

Augusto, Príncipe y Padre del pueblo romano.

Era el año 27 antes de la venida del Salvador. Y como si el Señor, en su eterna presciencia, hubiera querido preparar al mundo para el nacimiento de su Divino Hijo, envió solícito el Angel blanco de la paz, que batiendo raudo sus vistosas alas, descendió desde los regios alcázares y fijó su morada en las dilatadas regiones del Imperio romano. *Ha nacido la paz augustea.*

Ya estaba en marcha la grandeza de Roma. Se han puesto las premisas: *Unidad y paz*.—Lección profunda de Filosofía de la Historia, que cayó no pocas veces en el arca del olvido, y que brindó fervorosamente a no pocos amadores de locas novedades, que en su inconsciencia cerraron los ojos a las enseñanzas del pasado. *Unidad*, que es coadunación de pensamientos, sentimientos y esfuerzos al servicio de nobles ideales. *Unidad*, que es continuidad y sucesión ordenada. *Unidad*, que es tranquilidad fecunda y sosiego bienhechor...

Atrás quedaron los partidos políticos con su inseparable cortejo de turbulencias, banderías y proscripciones...

Atrás quedaron la sangre inocente de las guerras civiles y de las luchas exteriores.

Atrás quedó todo un pasado de crímenes y asesinatos.

*La paz bendita*, que es sentir plácidamente la sana alegría del vivir. *El dulce regalo de la paz*, que es amor, es caridad, es sosiego... *El dulce regalo de la paz* que es luz, es armonía, es ritmo, es bienestar... Don entre los dones de Dios, tanto menos apreciada cuanto más la disfrutamos...



Y el carro de la grandeza de Roma avanza raudo por el campo de la Historia. Recuerdo haber leído en Suetonio (Augusto 98) que pasando casualmente Augusto por la bahía de Pozzuoli, los pasajeros y marineros de una nave alejandrina, vestidos de blanco y coronados de flores, se presentaron ante él con ofertas de incienso, gritando: «Por tí vivimos, por tí navegamos, por tí gozamos de nuestra libertad y de nuestras fortunas»... Símbolo representativo de la satisfacción de un pueblo que se siente feliz al ver surgir, al mágico conjuro de la paz augustea toda esa gama de elementos que en su conjunto conformarán la maravillosa grandeza de la nación.

Y la Literatura—he de ceñirme necesariamente a este campo—sintió la caricia halagadora del ambiente. *Este sentido de paz* está ex-

tensamente difundido en la Literatura de este tiempo a la que imprime un peculiar aspecto de equilibrio y de serenidad y armonía que no se encuentra en las obras de la edad precedente. La producción literaria de la época de César tenía algo de disonante y áspero, lógica secuela de las turbaciones e inquietudes del medio en que nace. Lucrecio, Catulo y Salustio carecen del tono armónico de Virgilio, Horacio y Tito Livio.

Y es precisamente este ambiente de paz quien marca a la Literatura augustea *la noble función colaboracionista* de acompañar en cierto modo la formación del Principado, apoyando el nuevo orden de cosas, contribuyendo a la resurrección del espíritu imperialista, prestando su ayuda, con la exaltación mítica y heroica de la Patria a la difusión del «*imperium populi romani*», como misión señalada por el destino.

Así también, como los felices marineros de Pozzuoli: Por tí,—podrá decir Virgilio con los ojos puestos en la grandeza de Roma—puedo yo cantar las excelencias de la vida campestre en mis ciudades Geórgicas, e incorporar a la Literatura patria el género idílico de mis Bucólicas y verá la luz de la vida del arte el poema mítico heroico de mi Eneida...

Por tí, divino Augusto,—podrá decir Horacio—elevé el monumento —*aere peremnius*—más duradero que el bronce de mis polimétricas Odas; y encubrí con el manto armonioso de los metros yámicos la poesía satírica del griego Arquíloco, y desvestí del punzante tono de Lucilio los sermones morales de mis Sátiras y Epístolas.

Por tí—dirán Albio Tibulo y Propercio y Ovidio—, hemos podido dejar correr de la fuente desbordada del alma los chorros de plata de nuestras expansiones líricas y vestimos de encaje de verso los ensueños y quimeras de Cintia, Delia y Némesis...

Por tí—podrá decir Tito Livio—pude emprender sobre mis hombros la honrosa tarea de narrar las grandezas del pueblo romano en la ingente labor de mis historias.

La Literatura al servicio del Imperio y el Imperio protector cuidadoso del dorado campo de las Letras...

Dulce regalo de la paz. Armonía, bienestar, sosiego. Tierra fecunda donde crecen pujantes las frondas de las Artes, Letras y Ciencias... Fertilísimo campo donde extendió sus ramas el vigoroso árbol de la obra de Tito Livio, acariciada paternalmente por el sol protector de Octavio Augusto.

### UN PADUANO EN ROMA. TITO LIVIO. EL HOMBRE

He procurado escrupulosamente recoger en la paciente lectura de la extensa obra de Livio y en los testimonios fehacientes de los escritores de la antigüedad clásica los datos referentes a la vida del gran historiador romano. Y he de confesar sinceramente que, con sus lagunas y parquedad, no llenan a placer las ansias del menos exigente investigador.

San Jerónimo fija claramente la patria de nuestro autor en su *Ad Eusebium Cron.* «*Messala Corvinus orator nascitur et T. Livius Patavinus scriptor historicus*». Nace pues en Padua, ciudad que caminaba en alas de la fama, ya por haber tenido como Roma un mítico fundador troyano—Antenor—cuyo recuerdo aparece súbitamente al principio de la obra de Livio (1-1-3), ya por sus renombrados caballeros, ya por su gran amor a la antigua y provinciana pureza de costumbres, destacada laudablemente por Plinio en la Epístola 14 del libro I (1-14-3) y por Marcial en el epígrama 16 de su undécimo libro (XI-16-8).

Y es el 59 antes de Jesucristo, año del consulado de César y Bíbulo, la fecha de su nacimiento, testimonio concordante con las noticias que nos proporcionan el paduano Asconio Pediano, Sidonio Apolinar y Símaco.

Marcial, en el epígrama 61 del libro I (1-61-3) por comodidad del verso lo llama «gloria de la tierra del Abano»—*Censetur Aponi Livio suo tellus*—dice; y Estacio, recordando un pasaje de la Eneida



virgiliana con más vaga paráfrasis nos lo presenta en la Silva IV (IV-7-55) hijo del Timavo.

Pasa en el silencio del anónimo los días de su niñez y primera juventud; y, una vez vestida la toga viril, seguirá la soñada ruta de Roma, Meca de la cultura y de la política. Como Virgilio, como Ovidio, como Horacio. Allí vivirá sin mezclarse en los negocios públicos, pero seguirá, sin duda los estudios comenzados en Padua. Y muy pronto su claro talento le proporcionará un puesto de honor entre los espíritus cultivados que merecieron la amistad de Augusto. Y con Mecenas Agripa y Vario será admitido al íntimo círculo del Princeps.

El mismo hace mención de las enseñanzas que recibe de boca de Octavio: *Por mi parte—dice en el capítulo 20 del libro IV he oído de los mismos labios de Augusto, fundador o restaurador de todos nuestros templos, que cuando entró en el de Júpiter Feretriano, reedificado porque se derrumbaba de vejez, leyó él mismo esta inscripción—*. (Se trataba de la palabra «cónsul» en la coraza de Cornelio Cosso). Prueba evidente de amistad y familiaridad.

Amistad y familiaridad que confirma Tácito al recordar anecdóticamente cómo el Imperator le llamaba amablemente «Pompeyano», sin que afectara en nada al enfriamiento de sus relaciones cordiales la independencia con que habló en sus Historias de Escipión, de Afranio, de Bruto y de Casio.

Amistad y familiaridad que confirma Suetonio al poner de relieve, en el capítulo 41 de la biografía del César Claudio, la exhortación de Tito Livio al joven Príncipe para que se dedicara a trabajos de carácter histórico.

Amistad y familiaridad, que no tendrá su origen, como pretendió Sabélico, erudito del Renacimiento, en relaciones de supuesta clientela establecida con la familia de los Livio, sino simplemente en la protección decidida de Augusto a los hombres de letras como eficaces colaboradores de la grandeza de Roma.

Lo cierto es, que fuera o no caballero romano—*equestri ordini adscriptus*—como afirma la biografía que acompaña a un manuscrito

to de Oxford, recibió constantes y espléndidos beneficios del generoso Príncipe.

Y sin embargo ¡cuán distanciados estaban políticamente!. Como Virgilio, como Horacio y como tantos otros templó su ánimo al fuego de la antigua república, en las ansias y en los dolores de las odiosas guerras civiles. Gran amigo de Cicerón y de Pompeyo, mantuvo toda la vida los sentimientos republicanos, y se mostró poco dispuesto a exaltar la gloria de César, hasta el punto de poner en tela de juicio si el gran Caudillo romano fué más útil que nocivo a los destinos del Imperio—*Utrum illum nasci magis reipublicae profuerit an non nasci in incerto esse* (referencia de Séneca: Quaest. Nat. v 18)—. Y fué tal su apego ideológico a una república aristocrática que no duda en afirmar la natural irreconciliación de la ordenación monárquica con un estado libre: *Naturai nimica inter se esse liberam civitatem et regem* (XLIV-24-2). Sentimientos que le permitieron, es verdad, revivir con intensa simpatía la historia antigua de la Roma de los Fabios, de los Furios y de los Camilos; pero que no le impidieron comprender meridianamente y apreciar con precisión la necesaria evolución de los tiempos. Sin renunciar a la independencia de su propio pensamiento entró de lleno y sinceramente en familiaridad con el Príncipe y contribuyó de manera eficaz a la resurrección del espíritu imperialista y patriótica exaltación del pueblo romano.

En su entrega total a la difusión del «*Imperium populi romani*» muy poco nos hablará de él y de los suyos. Vagas noticias de su hijo y de su hija. Será Séneca en sus *Controversias* (Controv-X Praef 2) quien nos hará saber el nombre de su yerno—Lucius Magius—. Será Quintiliano, quien en sus *Institutiones oratoriae* (X-I-39) nos hablará de una carta de Livio dirigida a su hijo, paterna recomendación en la que le aconseja que, para llegar a ser orador, estudie con ahinco las obras de Demóstenes y Cicerón, cultivando los otros oradores a medida que se acerquen a los dos príncipes de la oratoria; y quien alabará la claridad y abundancia de su estilo—*clarissimus candor-lactea ubertas*—. Y será Plinio quien

hará llegar hasta nosotros el eco de la fama de nuestro paduano, hasta el punto que desde Gades—extremo de mundo—corrió a Roma un español con el exclusivo fin de ver a Tito Livio, y una vez satisfecho su deseo, volvió a su ciudad sin detenerse en la contemplación de los monumentos de la gloriosa Urbe.

Muere en su ciudad natal el año 17 de nuestra era; y es San Jerónimo quien nos transmite la noticia en una concisa frase—: *Patavi moritur*—. Fecha no contestemente admitida, es cierto, pero más de acuerdo con la tradición de la antigüedad clásica. Y a la tumba del gran historiador romano debe referirse con toda probabilidad la inscripción encontrada en Padua y cuidadosamente recogida en el C. I—*Latinarum*—(C. I. L.-V-2.975):

*T. Livius C. f. sibi et suis T. Livio T. f. Prisco f. T. Livio T. f. Longo f. Cassiae Sex. f. Primae uxori.*

#### LA OBRA DE TITO LIVIO.—De la Filosofía a la Historia

Allá va Livio, en alas de su vocación literaria, recorriendo anhelante el largo camino que ha de conducir a la formación de su magna obra histórica. Pero antes de llegar a la ocupación fundamental de su vida, lo veremos dedicado en los primeros momentos del cultivo de las letras, a la composición de pequeños tratados, que ahora revestirán el carácter de estudios retóricos, ensayos filosóficos y cuidados diálogos; desviaciones del genio, preludios formativos, «*quos non magis philosophiae adnumerare possis quam historiis*» de contenido intermedio—al decir de Séneca—(Epist. 100, 9) entre la Filosofía y la Historia, tratados filosófico-morales ilustrados con hechos históricos a semejantes a los logorísticos de Varrón.

Hermanos en el contenido y en el tiempo serán algunos libros de problemas filosóficos, ensayos que pasaron a la categoría de recuerdo transmitido por Séneca (Ep. 100-9) y por los que el retórico cordobés colocaba a Livio en tercer lugar, alternando con Cicerón y Asinio Polión, entre los «elocuentísimos romanos que cultivaron también el campo de la Filosofía.»

Balbucesos indecisos de juventud, que bien pronto darán paso franco a la obra ingente que llenará los días de su prolongada existencia.

Y así nos encontramos ante el monumento cumbre de la Historiografía latina: los «*Ab urbe condita libri*».



LOS «AD URBE CONDITA LIBRI».—Nombre, publicación y división de la obra.—La destructora acción de los siglos.

Y sin embargo, como apasionaron los pequeños problemas a los eruditos del Renacimiento. No reviste para los modernos gran trascendencia el hecho de que al nacer y en las horas de su paulatino crecimiento revistiera la obra de Livio uno u otro nombre. Pero no lo interpretaban así los humanistas cultivados, ansiosos inquisidores de códices y palimpsestos. Y así, recuerdo haber tenido la satisfacción de leer en un viejo infolio de tipografía francforiana y muy próximo a la noble categoría de incunable, una larga disquisición de Carlos Sigonio, sobre el título de la obra de nuestro autor, y exquisitos razonamientos para explicar la fundamental diferencia entre Anales e Historias.

Lo cierto es que Livio, en el capítulo 13 del libro XLIII, nos habla por única vez de sus *Anales*. «*In meos Annales referam*», y que más frecuentemente hace uso de la genérica terminología de *Libros*.

Y es lo cierto también, que no obstante pretender en sus escolios el erudito renacentista que debe intitularse: «*Titi Livii Patavini Historiarum ab Urbe condita Libri CXLII*», el título comunmente empleado por los códices más antiguos es el de «*Titi Livi ab urbe condita libri*».



Muy madrugador fué el escritor paduano en iniciar su avara labor. No había amanecido el año 25 antes de Jesucristo, y cuando

aun contaba la escasa edad de treinta años, ponía nuestro autor manos a la obra vastísima de narrar las gestas del pueblo romano desde la legendaria venida de Eneas al Lacio, hasta la muerte de Druso, el 9 a. de J. C., último hecho que mencionan las *Periochae*.

Ingente labor la de Livio. Y sin embargo, en series sucesivas de libros, correspondientes a determinados reagrupamientos históricos, iba viendo la luz de la vida su asombrosa producción. El mismo, en la narración que antecede al relato de la guerra macedónica, capítulo I del libro XXXI, hace referencia a las «*partes singulae tanti operis*», partes, esto es, de una única y amplísima obra.

Y si solamente ponemos los ojos en la primera serie, podríamos pensar en una subdivisión a partir del sexto libro, ya que los cinco primeros se cierran con un acontecimiento capital: la toma de Roma por los galos; y el sexto comienza por una razonada introducción. No sería tampoco aventurado afirmar que todas las series tenían su correspondiente prolegómeno, y ostentarían tal vez un título especial: *Guerras samníticas, guerras púnicas, guerras civiles...*

Ahora bien, fué labor de Tito Livio la distribución y publicación de su Historia en *Décadas*? Osado sería hacer una afirmación categórica. Para llegar a la constatación satisfactoria, sería de desear la conservación de la obra en toda su integridad. Y si buceamos nuevamente en las hojas amarillentas de los escolios de Sigonio, daremos bien pronto con el testimonio de calidad de Francisco Petrarca, el insigne humanista cantor de Laura, que nos dará como autor de la actual distribución, no al mismo escritor paduano, sino a la fastidiosa ignorancia de los amantes de la lectura «*Liber ingens—dice—quem in partes quas Décadas vocant, non ipse qui scripsit, sed fastidiosa legentium scidit ignavia*. Ignorancia fastidiosa, que madrugó en adueñarse de la narración titoliviana y que ha de remontarse por lo menos al siglo IV, pues no debe perderse de vista que nos sale al camino, como primera cita confirmatoria de la tradicional división en *Décadas* la *Epístola ad Andromachum* del Papa Gelasio, quien al final del siglo V nos recuerda el origen de las Lupercales, expuesto por Livio en la segunda *Década*: «*Lupercalia propter quid instituta*

*sunt Livius secunda Década loquitur.* Partición que debía ser corriente en los copistas y que en alas de la tradición llegó hasta los días que vivimos.



La literatura latina tiene que lamentar amargamente la pérdida de la mayor parte de la producción histórica de Livio. Arsenal inagotable de materiales selectos, fuente caudalosa donde saciar constantemente las ansias de trabajo, la investigación tiene que asociarse al dolor sensible de la literatura.

¿Debemos buscar la causa de la pérdida en la inmensa mole de la obra? ¿Podemos pensar en una desarticulación de las diversas series según el interés que despertaran en los eruditos lectores? ¿Será suficiente explicación el testimonio que Suetonio aporta en el capítulo 34 de Calígula al consignar la enemistad y hostilidad del emperador contra Livio y Virgilio, cuyos retratos y escritos se proponía apartar de las Bibliotecas públicas—*alterum ut nullius ingenii minimaeque doctrinae, alterum ut verbosum in historia negligentemque?*

No me parecen razones que pongan en calma un espíritu medianamente exigente.

Tal vez los días que corremos nos aporten no pocos rayos de luz; y la acción destructora del fuego y demás elementos de devastación nos hagan lamentar en lo sucesivo en los campos de lucha la falta de no pocas obras de inmensa valoración estética.

Lo cierto es que *de los 142 libros* que integraban el extenso acopio de toda una vida consagrada al trabajo histórico, sólomente *el exiguo número de 35* ha llegado a nuestras manos, pertenecientes a la primera, tercera, cuarta y quinta Décadas, ampliamente mutilada y cubierta de lagunas la última serie titoliviana; conteniendo *los libros I al X* la narración desde los orígenes hasta la tercera guerra samnítica, el 293 a. de C.; *y del XXI al XLV* los acontecimientos desde el 218, en que tiene lugar la segunda guerra púnica, hasta el

167, en que se celebra el triunfo de Paulo Emilio y fin de la guerra macedónica.

Fuera de ésto, escasos y aislados *fragmentos* de las Historias. Uno de un centenar de líneas, descubierto en 1772 en un palimpsesto vaticano, perteneciente al libro 91, y que hace relación a la toma de Contrebia y a la guerra de Pompeyo contra Sertorio en España; un *breve fragmento* del libro 135, y otro, más breve aún y de extraordinaria mutilación, en que aparecen los nombres de Publio Léntulo Marcelino y de Quinto Metelo Crético, correspondiente al libro 98, encontrado en un palimpsesto toledano.

*Exiguo número de libros, fragmentos* encubiertos con las heridas del tiempo y salpicados de lamentables lagunas. Esto es—dejando a un lado los Compendios y Periochae—de que hablaré a continuación—lo único que nos resta de los *Titi Livii ab Urbe condita libri*.

#### LA TRADICION ESCRITA.—CODICES.—COMPENDIOS Y PERIOCHAE

Es muy probable—dice Marchessi—que en siglo VI, y ciertamente en el VII, no existiera en toda su integridad y extensión la obra histórica de Tito Livio.

No pretendo hacer un estudio detallado sino citar los más interesantes códices. En efecto; el medioevo conoció *únicamente tres décadas*, la primera, tercera y cuarta, con la laguna del libro XXXIII, descubierto en 1615 por Juan Horrión en un *códice de Bamberg* y dado a la estampa íntegramente en 1616 en Roma, Venecia y París. Es de notar la abundancia de códices, respecto a la primera Década, siendo el más antiguo el *palimpsesto de Verona*, en letra uncial, copiado cuidadosamente en el siglo IV y que abarca los libros III al VI. Es un código misceláneo. Los otros manuscritos son una recensión propuesta por Q. Aurelio Símaco, cónsul en 391 y encomendada al cuidado de Tascio Victoriano. La atendían como enmendadores Nicómaco Flaviano y Nicómaco Dexter, parientes de

Símaco. El principal representante de esta recensión, llamada Nicomachea, es el Laurenciano del siglo X al XI.

Orgullo de Bibliotecas de París y Roma son el antiquísimo *Puteano* del siglo VI, el *Colbertino* y el *Mediceo Laurentino*. Siendo de lamentar que siete folios palimpsestos del siglo V y que contenían fragmentos de los libros 27 y 29 fueran pasto de las llamas en el incendio de la Biblioteca de Turín.

En cuanto a la cuarta Década, además del código *Bambergense*, que comprende los libros 31 á 38, es fundamental el código *Moguntino*, sobre el que se rehicieron las cuidadas ediciones de Maguncia y Basilea.

Finalmente los cinco libros, conservados de la quinta Década, se publicaron en 1527, descubiertos en un código de la *Abadía benedictina de Lorsch*, proveniente de Italia, actualmente en Viena, y que remonta según la crítica paleográfica al siglo V de nuestra era.



Ahora bien, ¿cómo una obra extensa, como la nuestra, podía serpreciado tesoro de una biblioteca privada o servir de elemento formativo en la práctica de las escuelas romanas?

Ya Marcial, en el epígrama 190 del libro XIV:

*Pellibus exiguis artatur Livius ingens  
quem mea non totum bibliotheca capit,*

hace suponer la existencia de un *compendio* restringido en pequeños pergaminos del voluminoso Livio, que, en su primitiva extensión no hubiera podido entrar en su biblioteca. *Compendio* que no sería aventurado afirmar sirvió de fuente a sucesivos extractos, y al que es muy probable acudieran escritores de temas históricos como Veleyo Patérculo, Valerio Máximo y Lucano.

Procedimiento que fué seguido por el epitomador *Floro* en su exaltación de las gestas romanas bajo el reinado de Adriano: que entre los siglos III y IV había de seguir *Granio Liciniano*, y que no fué



muy ajeno a *Lucio Ampelio*, cuyo *Liber memorialis*, breve noticiario astronómico, geográfico e histórico, recuerda muy de cerca las obras de Livio y Floro.



Excelente servicio, es verdad, prestaron estos epítomes y compendios; pero el investigador de cosas de Roma y amante de la obra de Livio no podrá dar un paso sin traer entre manos las *Periochae*, sumarios y en parte índices de cada uno de los libros, salvo de los 136 y 137, compilados tal vez en el siglo IV por autor desconocido, sobre la obra íntegra de Livio, y que por la única razón de seguir en el *códice Nazariano* al epítome de Floro se atribuyeron por largo tiempo a este autor. Afición compiladora tan corriente en espíritus cultivados que *Plinio el joven* en una carta a Tácito le declaraba que él—*por otium*—hacía extractos de Livio; que en un *papiro de Oxirinco* se encontraron modernamente ocho columnas de sumarios de nuestro autor; que de él proceden las listas de los cónsules del *Crbonicon de Casiodoro*, y que de allí pudo *Julio Obsequens*, en el siglo IV, tomar los materiales de su *Liber prodigiorum*, que en parte poseemos.

Códices-Compendios-Periochae. Material incompleto y único que poseemos para conocer la obra del historiador romano.

## VALORACION HISTORICA DE LA OBRA DE TITO LIVIO

Muy a la ligera, y tocando superficialmente los amplísimos temas que sería necesario estudiar con seriedad para valorar históricamente la obra de Livio, he de exponer:

- 1.º Las fuentes históricas.
- 2.º Procedimiento de trabajo.
- 3.º Defectos y cualidades del escritor.

## 1.º FUENTES HISTORICAS

Para comprender la concepción y valor histórico de los «Ab Urbe condita libri», es de todo punto necesario ponerlos en parangón ya con la obra de *los antiguos analistas*, ya con los *historiadores* inmediatamente precedentes: César y Salustio.

A) *Analistas*.—Comienza la Historiografía en Roma el día en que algunos hombres de Estado concibe la patriótica idea de narrar las gestas heroicas de su país desde los tiempos remotos hasta llegar a su momento político. Senadores o Magistrados dieron a su obra histórica el carácter de utilidad pública.

Es el caso de Fabio Píctor, Cincio Alimento, Postumio Albino, etcétera.

Teniendo en cuenta la afirmación de Cicerón en *Pro Archia* (23) de que «*Graeca leguntur in omnibus fere gentibus, latina suis finibus, exiguis sane continentur*» escriben sus historias en griego, historias que no distaban mucho de los poemas de Nevio y Ennio: fundación de Roma, guerras intermedias; dando más amplitud a la narración a medida que más se acercaba a su época; inclinándose a ver las cosas del lado más favorable a su país. Hombres especialistas en el campo de la política y de las armas son, en no pocos casos, fuente auténtica de verdadero valor histórico.

Y como en todas las épocas y en todos los países surgen en Roma los innovadores. Y es *Catón*, quien en su hostilidad a la civilización helénica, no consentirá se confíe a una lengua extraña el recuerdo de las glorias nacionales. Modifica con el vehículo de la lengua la concepción de la Historia. Escoge hechos; pondera y co-teja y resume la Historia a grandes líneas. Su esfera de acción se extiende más allá del Aventino y del Capitolio. Investiga lejos de los límites de la provincia. Pone en contacto la Historia romana con la Universal y aparecen en el campo de la narración los hechos económicos. La Historia comienza a ampliar su concepto.

Y si que comienza a ampliar su concepto. Fanio, Calpurnio Pisón y Casio Hemina van tras una *interpretación más racionalista de los hechos*. Y si pasamos a la época de los Gracos, veremos a la Historia concretarse a hechos contemporáneos y surgirá ante nuestra vista la natural *especialización*: Habrá historiadores eruditos, autores de memorias, historiadores filósofos, historiadores literatos.

Y así Sempronio Tuditano publica la lista de los Magistrados; Licinio Macer consulta los archivos oficiales, discute tradiciones y fija fechas; Marco Emilio Scauro se justificará políticamente en su estudio autobiográfico, y Celio Antipater—uno de los más destacados predecesores de nuestro Livio—en forma moderna y elocuente nos dará una relación detallada de la segunda guerra púnica.

Al mismo tiempo que la retórica entra en el campo histórico, Aselio introducirá *la filosofía*. Indaga causas, encadena hechos y descubre consecuencias. Ya se vislumbra a lo lejos la obra de Salustio.

Entre Aselio y Salustio nos encontramos la seriedad y concisión de Claudio Quadrigario, así como entre Celio y Tito Livio aparecerá el nombre de Valerio Ancias, hombre de retórica, amigo de leyendas raras y relatos mitológicos...

Como vemos, el concepto de la Historia ha seguido un *ritmo evolutivo*: escueta narración de hechos en Fabio Píctor y Cincio Alimento; espíritu crítico y filosófico en Aselio y Quadrigario; estilo brillante y retoricismo en Celio y Valerio.

Mención aparte—por pertenecer a campo distinto del latino, pero muy digno de tener en cuenta en nuestro estudio—debemos hacer del gran historiador Polibio—un griego amigo de Roma—, quien en su historia general del mundo nos contará en cuarenta libros los hechos realizados durante los setenta y cinco años que los romanos emplearon en conquistarlo, desde el comienzo de la segunda guerra púnica hasta las conquistas de Corinto y Cartago.

B) *Historiadores inmediatamente precedentes*.—Dejemos correr los años, y en el campo de la Historiografía hará su aparición el florón espléndido de dos nombres gloriosos: *César* y *Salustio*. César: claridad, justeza, precisión. Salustio: profundidad, filosofía, veracidad.

Muy lejos de nuestro propósito detenernos en su estudio; hemos de abandonar nostálgicamente el campo haciendo resaltar con destacadísimo relieve la limitación de ambos escritores a tratar monográficamente períodos especiales, conflictos o empresas en los que estaba fija la mente de sus contemporáneos.

Y así veremos aparecer en el áureo libro de la Historia los *Commentarii de bello gallico*, los *Commentarii de bello civili*, y los estudios monográficos *De Conjuracione Catilinae* y de *Bello Jugurthino*.



Ahora bien, ¿en qué fuente bebió Livio los abundosos chorros de su documentación histórica?

Desde luego podemos afirmar categóricamente que *volvió las espaldas a la obra de sus inmediatos predecesores*, César y Salustio, y que, en consonancia con su concepción histórica, *puso sus ojos en la primitiva manera de los analistas* y con hilos entremezclados de historias y leyendas tejió artísticamente la vistosa trama de sus libros.

Y ¿qué analistas o historiadores primitivos eligió preferentemente? Difícil es contestar de manera acertada, ya que la preciosa obra griega de *Polibio*, que usa regularmente a partir del libro XXIII, y a quien copia casi palabra por palabra en el relato de las guerras entre Filipo y Antíoco y en los asuntos de Grecia, así como las producciones de *la inmensa pléyade de Analistas latinos*, no pasan de la categoría de exiguos restos. Y Livio los consultó todos, si hemos de dar crédito a sus palabras, pues en el cap. 20 del libro IV nos dice: «*Omnis ante me auctores secutus*», en el 21 del libro VII: «*Per omnium annalium monumenta*—afirma—; en el 31 del XXII «*Omnium prope annales*» y en el 6 del libro XXXII no duda en consignar «*Caeteri graeci et latini auctores, quorum quidem legi annales*».

Afirmación que en el transcurso de la obra he podido comprobar, al ver citados repetidas veces los nombres de Fabio Píctor, Cincio Alimento, Calpurnio Pisón, Celio Antipater, Claudio Quadrigario, Valerio Anzio, Licinio Macer y Elio Tuberón sin que faltara el recuerdo de los *Orígenes* catonianos en el capítulo 25 del libro XXIV. Y sin embargo, no hay que olvidar que algunos de estos analistas eran ya medianamente estimados, como consta por el testimonio de Cicerón en su libro *De legibus* y el del griego Dionisio de Halicarnaso, que en sus *Antigüedades romanas* no duda en afirmar: *Λικιννίος και Γελλιος και αλλοι συγχοι των συγγραφεων ουδεν εξηταχοτες των περι τους χρονους ακριβως.*

Al fin y al cabo estaba más en consonancia con su concepto de la Historia esta sencillez primitiva, mezcla de leyenda y de documento, que la obra meditada y calculada de César y Salustio.

## 2.º PROCEDIMIENTO DE TRABAJO

Me explico perfectamente que tanto Weisenborn como no pocos historiadores alemanes no hayan tenido comprensión suficiente al estudiar las *Historias* de Livio. En su concepto, escrupulosamente científico, un especialista, cultivador de esta rama de la ciencia, ha de manejar un voluminoso fichero, examinar fuentes, confrontar documentos originales, tratados, inscripciones y todo ese cortejo que modernamente acompaña a la crítica externa. Fuentes que en no pocos casos no hubiera sido difícil llegar a ellas, ya que en su torno bebían las aguas puras de la verdad histórica eruditos del tipo del Varrón y Pomponio Atico, y el contemporáneo del mismo Livio, Verrio Flaco. Pero nada de ésto turbaba el sueño del escritor paduano, pues como dice Rostagni: «*Cio que facebano gli eruditi non veniva fatto di solito dagli storici veri e propri, la cui opera, secondo il comune concetto ellenistico—ereditato e diffuso con notissime espressioni da Cicerone—doveba essere di natura essenzialmente oratoria, etica e artistica*». Esta es la clave.

Las fuentes de los antiguos historiadores latinos eran preferentemente literarias. El examen crítico consistía en la distinción y se-

lección de los testimonios divergentes y no en la discusión, que hubiera desde luego alterado el carácter literario, oratorio, ético y artístico de su producción.

Y este fué el proceder de nuestro Livio. Dejó, en general, a un lado todo el aparato crítico externo; no descifró la inscripción de la coraza de Tomumnio; se olvidó del tratado de Roma y Cartago, y no cuidó consignar el rudo himno de Livio Andrónico. No sufrirá mucho por estos baches históricos. Recogerá materiales sin excesivo escrúpulo; aceptará los testimonios concordantes, sin olvidar la verosimilitud o antigüedad; y con este abundoso bagaje, envuelto en un manto de elegancia y retórica, llenó su intento de dar a los romanos *no tanto un documento preciso de su historia, cuanto el monumento glorioso del pasado:*

3.º CUALIDADES Y DEFECTOS.—Los «*Ab Urbe condita libri*» hermanos espirituales de la *Eneida*. Concepción ciceroniana de la Historia.

Como clave de la valoración histórica que estamos estudiando, y como atenuante también, así como ponderación de las cualidades de Livio, quiero hacer resaltar estas dos ideas: *Tanto Virgilio como Tito Livio estaban dominados por el pensamiento de la Roma eterna y de la misión civilizadora de la Urbe*. Y en segundo lugar no hay que olvidar que aún flotaba en el ambiente cultural de Roma el concepto ciceroniano de la Historia como «OPUS MAXIME ORATORIUM».

En efecto. Ningún poeta como Virgilio elevó a su país un monumento más hermoso, ni que estuviera más en consonancia con su época. Era la hora de este poema, una de esas horas raras de la vida de un pueblo en que el ciudadano respira a pleno pulmón la soberanía de su país, altivo de pertenecer a una colectividad tan poderosa.

Y así surgió la *Eneida*: Un canto entusiasta a la grandeza de Roma eterna.

Y así surgió la obra histórica de Livio. La inspiración fundamental deriva de sentimientos patrióticos, morales y religiosos,

análogos a los que animaron la obra de Virgilio. Si el poeta mantuvo anhelaba comprender por qué virtud, por qué fuerza, por qué fatal designio Roma había llegado a ser lo más sublime del mundo, *el mismo problema* se lo planteará el escritor de Padua: ver con qué género de vida, con qué clase de hombres e instituciones civiles y militares se formó y desenvolvió un gran imperio; por qué proceso eficaz, el pueblo dominador de la tierra creció a tal punto que incluso tuvo que sufrir por el peso agobiante de tanta grandeza. (*Eo creverit ut jam magnitudine sua laboret*).

Y semejante es *la solución*. Es en el pasado; es en la vida; es en las costumbres; es en las instituciones de un ayer remoto donde hay que buscar los caracteres de la romanidad y las razones de la supremacía. Es en las —*mores patrii*—, es en la virtud romana, en los sanos principios de rectitud, laboriosidad y constancia donde hay que buscar el único secreto de la creciente grandeza.

Lleno estaba el poeta de la *Eneida* de la idea de la Roma eterna; y el pensamiento de la misión civilizadora de la Urbe domina en todo momento al *historiógrafo paduano*. *Uno* la desarrolla artísticamente cantando la venida de Eneas al Lacio. *El otro* narrando la progresiva formación del Imperio, los conflictos con los pueblos vecinos, los principios constitutivos de la romanidad...

*Uno* revestirá de sonoros exámetros su concepción artística. *El otro* envolverá en el amplio manto de cuidada prosa la narración de las gestas romanas.

Y tanto *Virgilio* como *Livio* tendrán siempre como norte y guía aquel mandato sublime de Anquistes a sus descendientes:

*Tu regere imperio populos, Romane, memento  
(Hae tibi erunt artes) pacique imponere morem,  
parcere subjectis et debellare superbos.*

Atiende, oh romano, a gobernar los pueblos con tu imperio; éstas serán tus artes imponer las normas de la paz, perdonar a los vencidos y domeñar a los rebeldes. Canto épico que tendrá tonos elegíacos para muchos romanos en la hora actual.

Es verdad que la época influye poderosamente en la concepción de las obras artísticas; pero no lo es menos que tiene notable influencia en la expresión estilística de las mismas.

Y no olvidemos que aun flotaba en el ambiente romano, a la par que el renombre de los rotundos períodos ciceronianos, el contenido ideológico de sus doctrinas estéticas. Y que el Príncipe de la Oratoria romana concebía la Historia como «*Opus máxime oratorium*».

Muy lejos andaba Cicerón de la prosa seca histórico-analística, excepción hecha de la de Celio Antipater. *El historiador ideal* para él es el historiador elocuente, que hace servir los acontecimientos a la demostración de una idea, y pone sentimientos y pasiones en el relato como en un discurso; y transforma la narración en panegírico de un hombre o de un pueblo. Historiador, en fin, que hace *obra de arte*, con relatos pintorescos, retratos, metáforas, antítesis y bellos períodos. Que *embellece* la Historia, en una palabra, con todas las galas del más cuidado estilo.

Y esto es lo que pretende hacer Tito Livio. Sus Décadas son los Anales de los antiguos escritores puestos en hermoso estilo ciceroniano y acomodados al patriótico celo de Augusto. *Opus máxime oratorium*.



Ahora bien, teniendo ante la vista las ideas anteriormente expuestas, ¿qué defectos se asignan corrientemente a nuestro autor?

A tres grupos suelen reducirlos los cultivadores de la Historia literaria:

- 1) *Inexactitud histórica por fiarse en exceso de los antiguos analistas.*
- 2) *Falseamiento del tono, sacrificándolo en aras de la elocuencia.*
- 3) *Parcialidad en el juicio, en su afán de glorificación de la gens romana.*

Es verdad que se abstuvo en no pocas ocasiones de controlar y citar las fuentes que se presentaron a su alcance; que confunde



a veces los cónsules y no fija exactamente fechas y nombres; que los hechos económicos están ausentes en el transcurso de la obra; y que en el campo de la arqueología mostró en ocasiones lamentable incuria. Pero también es cierto que esta falta de exactitud material, a la que desde luego no concedió gran importancia, y que es en su mayor parte atribuible a los antiguos analistas, puede tener una atenuante pensando en la *desmesurada extensión de la obra, compuesta y publicada en partes, interrumpida a la muerte del autor, y transmitida por fuentes no siempre de verdadero crédito*.

Y si no cita constantemente los hilos que utilizó para tejer su relato, es, sin duda alguna, porque como dice Taine en su *Essai sur Tite Live*, prefirió quitar los andamiajes y máquinas que habían servido para levantar el hermoso edificio con el fin de que no fueran estorbo para admirar las líneas de la fachada de su inmortal construcción.

Es verdad que falsea el tono de la Historia, sacrificándole en aras de la elocuencia. Que Rómulo dirige a las Sabinas delicados madrigales. Que Aníbal razonando sobre la inextabilidad de las cosas humanas dedica a Escipión un discurso sobre la avaricia. Que los generales dirigen siempre a sus soldados el clásico discurso del respeto a los dioses, el recuerdo de las mujeres y niños, el interés del Estado y el honor personal. Pero no olvidemos que Livio concibió la Historia como *obra eminentemente oratoria*, y que no fué su intención hacer *labor exclusivamente científica*, sino *narrar en hermoso estilo ciceroniano los Anales de los viejos escritores*.

Es verdad, finalmente, que para nuestro autor *todos los romanos son inverosíblemente virtuosos*; que en todas partes ve caballerosidad, desinterés, moderación; que el orgullo de Coriolano no es más que —noble altivez—; la ambición de Escipión—un laudable celo patriótico—; y la crueldad de Marcelo—una cólera justa contra los enemigos de la Patria. Pero no olvidemos tampoco que *la finalidad de su Historia es hacer amar la virtud romana*, extender por doquier el *imperium populi romani*, haciendo ¡llegar a todas partes el amor y la admiración de aquella república, tan cariñosamente ensalzada en

el prefacio de su obra cuando dice: *Nulla respublica nec sanctior, nec bonis exemplis ditior fuit, nec in quam civitatem tan serae avaritia luxuria-que immigraverint.*

Centremos la obra de Livio en el campo de su concepción histórica. Coloquemos al autor en el ambiente de su época. Démos un margen discreto a su sano patriotismo, y veremos cómo quedarán desvanecidos en su mayor parte los defectos que la crítica moderna asigna a nuestro autor.

## VALORACION ETICA Y ESTETICA DE LA OBRA DE TITO LIVIO

Si en el aspecto crítico encontraron fácilmente los escritores antilivianos abundosos puntos vulnerables donde centrar el blanco de sus tiros, no así en los aspectos ético y estético, campos por los que pasó a las páginas de la Historia literaria con la excelsa categoría de la obra clásica y modelo digno de imitación y estima.

Y así es ciertamente, como lo veremos, siquiera sea con la limitación impuesta por el tiempo, considerando a vuelo de pluma la obra de nuestro autor como escuela de grandeza de alma, y a continuación: *Livio escritor clásico. Elocuencia y poesía, y Lírica y épica de una Historia.*

### 1.º LA OBRA DE LIVIO ESCUELA DE GRANDEZA DE ALMA

Basta pasar la vista por la extensa producción de nuestro autor para darse cuenta de que toda ella está impregnada de moral patriótica. No hay manifestación de la Literatura latina que exprese como ella los sentimientos del honor, el sacrificio por el bien común, el respeto a las leyes, el amor a la sana libertad.

El mismo lo declara al poner en relieve que el gran provecho de la Historia reside en los ejemplos de moral difundidos por todos los libros: *Hoc illud est praecipue in cognitione rerum salubre ac frugiferum, omnis te exempli documenta in illustri posita monumento intueri.* Transforma a los viejos romanos revistiéndolos de una moral superior. Son más grandes y más romanos que en realidad. Nos dan

una idea más alta del destino de nuestra vida, del poder de nuestra voluntad; energía moral de que tan necesitada estaba la sociedad augustea, enervada por el gusto desmedido a los lujos y placeres.

Ya Virgilio y Horacio habían intentado poner un freno a esta licencia en el vivir. Era sin embargo, Livio el más cualificado para infundir en una raza, espiritualmente degenerada un nuevo vigor, poniendo ante la vista el recuerdo del pasado. *Es la obra de Livio una escuela de grandeza de alma.*

## 2.º LIVIO ESCRITOR CLASICO

Y si del aspecto ético pasamos al literario, veremos en Livio las señaladas características de *escritor clásico*.

No se trata—como afirma muy sabiamente Rene Pichón—de juzgar que los escritores augusteos sobrepasen en categoría estética a los destacados autores que le precedieron. Es dudoso que Virgilio sobrepase a Lucrecio. Livio no igualará en muchos aspectos a César y Salustio. Y ni Tibulo, con su finura espiritual, ni Horacio con su exquisita delicadeza, hacen olvidar el ardor apasionado de Catulo.

Pero sí se encuentra en los escritores de este siglo de oro ese conjunto de condiciones que en su totalidad se ha dado en llamar *clasicismo*: *Equilibrio, armonía, plenitud, madurez y perfección.*

Equilibrio que es *lógica secuela de la época*. Las dos corrientes literarias que se destacaron en las diversas horas de la Literatura latina—*predominio del elemento nacional o imitación de los autores helénicos*—tuvieron en tiempos diversos—dice el mencionado escritor—desigual importancia y estima: Ennio, Plauto, Salustio y Lucrecio no dieron categoría a los modelos griegos. Terencio y Catulo beberán, en cambio, en las cristalinas fuentes helénicas. Horacio es latino y heleno a la par, admirador y lector asiduo de la lírica griega y ferviente romano. Y la Eneida virgiliana, tan emparentada con los poemas homéricos, es profundamente nacida y criada en el Lacio.

Es el momento. El período clásico de una literatura coincide— y sigo comentando al historiador francés— con los días en que el sentimiento nacional es más fuerte. El siglo de Pericles sigue a las guerras médicas. El siglo de Luis XIV surge en la hora en que el nombre francés ejerce un prestigio universal. La época clásica española rima perfectamente con los días de grandeza del Imperio.

Y así en Roma. Se toma en serio el oficio de escritor. Ya no será solo una distracción pasajera. *Hay una finalidad—el servicio del Imperio.*—Y la Literatura toma la categoría de oficio noble, que será ocupación tanto del Emperador como de lo más selecto de la Urbe. *Hay solera de valores que precedieron.* Rafael no hubiera sido Rafael de no haber sido precedido por los cuatrocentistas. Y Tito Livio pudo aprender claridad en César, finura en Salustio y elocuencia en Cicerón. *Hay orden, paz y tranquilidad:* Y sana alegría en el vivir. Y a esta sociedad tranquila necesariamente ha de corresponder una literatura más tranquila, más equilibrada, más armónica. Y en este brillante palacio de tradición grandiosa y de apacibilidad de égloga nace y crece la clásica figura de Tito Livio.

### 3.º ELOCUENCIA Y POESÍA

Y este amplio contenido de la obra que estudiamos se nos presenta envuelto en un estilo que es a la par elocuencia y poesía. La narración histórica puede permitirse el lujo de ornarse con un tan espléndido atavío. Y Livio saca de sus arcones las finezas de su arte.

Ahora bien, teniendo en cuenta la concepción ciceroniana del escritor paduano ¿hubiera sido suficientemente apto el atuendo de la sencillez de César o la concisión exagerada de Salustio? Me permito afirmar que no. Era necesario un estilo, que sin abandonar la limpidez se adornase con variedad de términos, tonos y colores. Un estilo oratorio sin aires ridículos de declamación; un estilo poético sin exceso de untuoso lirismo; un estilo, en fin, ordenado y armonioso sin exceso de regularidad.

Y así es el de Livio. En sus narraciones hay junto a la densidad de pensamientos, situaciones de atrayente dramatismo, imágenes

brillantes, frases de aquilatada poesía, períodos cortados en estudiado enlace con párrafos de marcada estructura ciceroniana, con la natural subordinación de cláusulas y jerarquías de proposiciones.

Y luego los discursos. Animación y vida de la obra. De tanto esmero en la concepción como habilidad en el desenvolvimiento. Un continuo sucederse de elementos éticos y patéticos, artística expresión de sentimientos íntimos que llevarán la mente a la historia psicológica de Tácito.

Bien sabe él que la elocuencia de los personajes es su propia elocuencia. Que aquél *horridus modus dicendi* de los primitivos analistas no se compagina con la selecta y cuidada prosa que viste la oratoria de los generales al dirigirse a la plebe en las horas de la infancia del Lacio. Que ha de prestar a tribunos, senadores, embajadores y cónsules—extraño y nunca bien ponderado mérito—la frase adecuada, el período entonado con su condición política y situación momentánea. Pero, ¿por qué vamos a exigirle que rompa los cánones de la Historiografía de su época, que hubiera visto con malos ojos turbar, con la inserción de documentos, la unidad estilística y artística de la obra?

*Elocuencia y poesía.*—Y todo al servicio de la grandeza del Imperio.

#### 4.º LIRICA Y EPICA DE UNA HISTORIA

Y dejó caño libre a la fuente de su lirismo para cantar en 142 libros el amor a su querida Roma. Tiene Livio el goce constante de sentirse romano. Y es la dulce tonada de las glorias de la Urbe su alimento y su descanso: *«Jam sibi satis gloriae quaesitum, et potuisse se desiderare, ni animus inquires pasceretur opere.* Nos dice por boca de Plinio.

Hace de su patria una religión y un culto. Y no es preciso pasar muchas hojas de su cuidada introducción para verle entonar fervientes laudes a la «República más grande, más santa, más rica en buenos ejemplos que haya existido, la que estuvo por más tiem-

po cerrada al lujo y sed de riquezas y fué más constante en el culto de la templanza y de la pobreza».

Romano es para él todo cuanto hay de noble, de elevado y de justo; romano el amor a la libertad, al sacrificio y a la Patria. Y romanos los triunfos, como romana la virtud de soportar los virajes de la inconstante fortuna.

Sigamos el texto y en chorro continuo veremos como es fascinación lo que siente por el Imperio de su Roma, que le hace tejer constantes coronas de laurel para ornar su frente; Imperio solo inferior al de los dioses, que nacido de orígenes humildes ha crecido a tal punto que se ve amenazado de su propia grandeza. Pueblo que forjó el imperio de las leyes, más poderoso que el de los hombres; que después de haber triunfado sobre sus vecinos amenazadores, sujetó bajo su yugo incluso a las gentes bárbaras. Pueblo príncipe por la voluntad de los dioses, sin cuyo querer no existe humana grandeza...

Lo que es para Lucrecio la naturaleza, es para Tito Livio Roma: la blanca novia de sus pensamientos, que llenará toda su vida de ilusiones y recuerdos.

Y le inspirará el canto lírico de sus «*Ab Urbe condita libri*».



Va discurriendo el canto épico de la obra que estudiamos y de nuevo nos encontramos a Salustio frente a Livio. Dos teorías distintas y dos héroes diferentes.

Releía las meditadas páginas de la Guerra Catilinaria y no pudo menos de llamarme la atención un texto de Salustio, que llevó mi mente al campo de la épica española: «*Leyendo y estudiando los hechos del pueblo romano—dice—me pregunté por qué fuerza pudo llenar tan extraordinarias empresas. «Ac mihi multa agitanti constabat paucorum civium egregiam virtutem cuncta patravisse, eoque factum uti divitias paupertas, multitudinem paucitas superaret.* Y repensándolo mucho aparecía que la singular virtud de algunos ciudadanos había realizado todo ésto

y hecho el milagro que la pobreza venciera a las riquezas y los pocos vencieran a los muchos.

*Era la concepción heroica personal.*

Las grandes empresas del pueblo romano se podían reducir a gestas bélicas de algunos grandes hombres, que no faltaron hasta que la disolución y la avaricia invadieron el campo del Imperio.

*No será Livio quien patrocine esta doctrina de la concepción heroica personal.*

Para él, el héroe es todo el pueblo: patricios y plebeyos, en tanto supieron conservar las virtudes patrias, anular las discordias y mantener la unidad. Todo el problema de la épica titoliviana se basa en la *unidad patriótica bajo el único Estado*. La concordia hizo a Roma victoriosa de Cartago, así como la discordia hizo a Cartago la nación vencida de Roma. Fenómeno, tanto hoy como ayer, sentimental y reflexivo *de gentes de buena voluntad que quieren ser unos y saben discernir cuando es absolutamente preciso que lo sean.*

Y esta patriótica teoría domina toda la obra de nuestro autor, hasta tal punto que, cuando al fin de la primera Década, en el capítulo 17 del libro IX se pregunta si Alejandro Magno hubiera podido vencer a Roma, no duda en responder que hubiera sido derrotado por los jefes y soldados de la Urbe *«modo sit perpetuus hujus, qua vivimus, pacis amor et civilis cura concordiae»* (IX-17). Con tal de que fuera permanente este amor de la paz y cuidado de la concordia en que vivimos.

Canto épico de inagotables estrofas en que el héroe no será Rodrigo Díaz, el de Vivar, ni el Conde Fernán González, sacado del arca del olvido al conmemorar el bimilenario de Castilla, ni el Abad D. Juan de Montemayor, señor de los señores del Reino, sino *todo un pueblo*, príncipe por la voluntad de los dioses y a quien los hados encomendaron el nobilísimo papel de difundir el *imperium populi romani* por los caminos de la Historia.



A grandes rasgos, y a través de las páginas de nuestro autor hemos ido viendo el ambiente histórico de la época para centrar en ella la figura del escritor paduano. Ha pasado ante nuestra vista la obra de Livio, ingente labor de una vida, y fué nuestro empeño valorarla histórica, ética y estéticamente.

Y del mismo modo que el español de Gades corrió a Roma para mostrar su admiración y entusiasmo hacia el gran historiador, así también nosotros, españoles conscientes de la categoría que en la escala de valores ocupa su obra histórica, adentrándonos en la contemplación de los «Ab Urbe condita libri» rendimos un homenaje al autor paduano, uniéndonos en espíritu al coro universal de alabanzas que las Universidades y Centros de cultura del mundo entonan al conmemorar el bimilenario de Livio, guirnalda de laurel, que al ceñir su frente ornan de manera brillante las de Roma eterna.



## DESENVOLVIMIENTO DE LA MUSICA ESPAÑOLA EN ESTOS ULTIMOS TIEMPOS

POR

JOAQUIN TURINA

Cúmpleme hoy ocuparme de la música española, siguiendo su desenvolvimiento en estos últimos tiempos. Como la frase «en estos últimos tiempos» podría no aparecer muy clara, debo decir que enfoco el ámbito de dicho desenvolvimiento desde el comienzo de nuestro siglo, hasta el momento actual. Diré también que el tema de mi estudio no será histórico o, por lo menos, habrá en él la menor cantidad posible de historia.

Ante todo, se hace necesario presentar el panorama de la música en España al comenzar el siglo. Influencias profundas de la ópera italiana y claridades deslumbradoras del arte wagneriano, dominaban por completo el campo musical. Unas y otras llevaban a los compositores indígenas hacia el teatro. Todos buscaban en la ópera nacional la redención de nuestra música. D. Tomás Bretón, gran figura de esta época, exclamaba a menudo: «Al público hay que darle teatro, siempre teatro, para vencerle». Y teatro escribía siempre D. Tomás, sin sospechar que su acendrado españolismo res-

plandecía únicamente en lo que entonces se consideraba como género ínfimo, en el sainete, en *La Verbena de la Paloma*. He dicho únicamente, aunque ya se que en la obra teatral de Bretón existe *La Dolores*, poema de raigrambre aragonesa; pero, hemos de conceder que, aparte la jota famosa, el *pasacalle* y una escena andaluza, muy bien vista por cierto, el resto de la obra tiene aspectos italianos. Otros compositores siguieron las huellas de Bretón. Aún pude escuchar en mi juventud *La Maja de Rumbo*, de D. Emilio Serrano, y *Raimundo Lulio*, de Ricardo Villa. Y así como en el siglo XVIII y en el comienzo del XIX la tonadilla representaba la expresión popular española, con sus ritmos y sus cantos arrancados del terruño, en los primeros años de nuestro siglo, un género teatral tan ínfimo que se le llamaba «género chico», es decir, la zarzuelita en un acto, conservaba nuestras tradiciones, no solamente en música, sino en costumbres y en ambiente. No es este el momento de historiar la zarzuela pequeña, en la que músicos como Chapí, Chueca y Jiménez, hicieron verdaderas perlas. Queremos, simplemente, presentar un panorama de lo que, por entonces, podía encontrar el aficionado a la más pura de las artes.

Precisamente, por aquellos días hacía meritísima labor un gran investigador y musicólogo, Felipe Pedrell. Si bien su obra teatral, en la que se destacan *Los Pirineos* y *El Conde Arnau*, se resiente de la influencia wagneriana, caso frecuentísimo entonces, es, en cambio, admirable, su trabajo y publicaciones de los gloriosos maestros del siglo XVI, entre ellos Victoria y Cabezón. Pero, lo que nos interesa de Pedrell, para nuestro tema es su constante predicación a los compositores: «La música española debe vivir de su propio jugo, ya que la riqueza de sus cantos y de sus ritmos es inagotable». Pedrell plantea el asunto de un modo clarísimo: puesto que nuestro folklore constituye un tesoro riquísimo, apoyemos la música española en él.

He aquí el punto de partida de este desenvolvimiento de la música indígena que me propongo comentar. Diré, ante todo, que el camino emprendido por los compositores siguió nuevos derro-

teros y, cosa curiosa, se apartó por completo del teatro, a donde quisieron llevarles Bretón, Serrano y Villa, y tampoco pareció agradecerles la zarzuelita, el *género chico*, que se perdió casi enseguida, por un retorno de la zarzuela grande, en la que antaño brillaron los Barbieri, los Gíztambide, los Arrieta. Se inauguraba en España la época musical que podemos llamar sinfónica, o de concierto.

La música sinfónica es un género muy difícil, pues está sujeto a normas constructivas complicadas, que podemos situar desde los tiempos de Bach y que, poco a poco, siguen evolucionando en el período clásico, en el romanticismo y por último, en época más moderna, con las tendencias descriptivas y pintorescas de la impresión y del poema sinfónico. Había, por lo tanto, dos problemas difíciles que resolver. El primer problema era esencialmente técnico y comprendía todo lo concerniente a la parte morfológica: forma, escritura y todas las derivaciones del contrapunto, de la armonía, de la melodía. Materias tan graves no pueden improvisarse; requieren un período, más o menos largo, de estudios, de análisis, de preparación. El segundo problema, tal como lo expuso Pedrell, consistía en apoyar la música española en el canto popular. Esto es más fácil de predicar que de realizar.

Existen pocos países que, como España, sea tan rico y tan vario en cantos populares. Precisamente, esta riqueza y esta variedad, dificulta extraordinariamente la cuestión. El compositor y el folklorista son dos personajes diametralmente diferentes. El folklorista recorre las regiones recogiendo canciones y bailes, estableciendo una clasificación y, armonizando o no los cantos, según su criterio. El compositor se limita a elegir los cantos que le hacen falta, dando por buenas la clasificación y la versión del folklorista. Todo esto es insuficiente para crear un arte nacional. La razón es sencillísima: en música, como en todo, la letra es lo de menos, lo que manda es el espíritu. Por muchos cantos que pueda elegir, un compositor levantino no hará jamás arte asturiano, ni un compositor vasco arte andaluz. Hay, sin embargo, excepciones, de las que hablaré luego.

Un tercer problema se presenta: el de las influencias exteriores. Si Debussy, en Francia, rompió bravamente con el artilugio del academismo neoclásico, no olvidemos que Debussy llevaba sobre sí huellas profundas de los compositores rusos, de Glinka a Rimski; España no podía sustraerse tampoco a influencias: la de la escuela impresionista francesa, para la mayoría, y la del arte de Strauss, para una minoría entusiasta del autor de *Salomé*. Porque es de todo punto imposible crear un arte completamente puro, algo así como un símbolo. El compositor no puede aislarse en su torre de marfil, como un ente extraño. Se halla, por el contrario, sumergido, por decirlo así, en el mar de música que le rodea, en contacto continuo con todas las fórmulas, con todos los géneros. Un prurito, un exceso de originalidad, de personalidad, le llevaría a resultados disparatados, exóticos. Además, la persistencia de las fórmulas consagradas, el progreso y avance de los procedimientos, le atraen aún sin querer, para que la cadena evolutiva no quede rota.

Tal fué el caso de Isáac Albéniz. Aunque catalán de origen, Albéniz poseía un alma andaluza. Desde sus primeras obras se observa en su música un sello, una marca francamente meridional. El comenzó nuestro Renacimiento, escribiendo obras impresionistas de fondo español, añadiéndole todos los recursos que la nueva Escuela francesa había empleado ya. Esto quiere decir que España comenzaba su evolución por el final, por el impresionismo, dejando, por el momento, las formas de la Sonata, de la Sinfonía, de la Música de Cámara. Era natural que así ocurriese, ya que en las piezas de fantasía se hacía más fácil el apoyo de los cantos y de los ritmos populares. Albéniz comprendió enseguida que, para hacer arte patrio, no bastaba solamente escoger las notas de una canción; había que profundizar más. Había que crear un ambiente, una atmósfera, que rodease a los temas, como verdaderos personajes. Y este fué su éxito; con estos elementos primordiales pudo luego añadir cuantas novedades de armonías, de ritmos y de sonoridades estaban en pleno auge, sin asustarle las disonancias, ni los choques, cual efectos de percusión. El creó para sí fórmulas construc-

tivas y, en ocasiones, se aproximó a las formas clásicas. En este sentido es interesantísima la pieza titulada *Evocación*, que sirve de prólogo a la serie de *Iberia*, cumbre de su producción.

En efecto, *Evocación* es una pieza construída en forma de Sonata, en miniatura, si queréis, pero perfecta como escritura. La forma de Sonata, como sabéis, se compone de tres partes esenciales. En la primera parte, llamada *exposición*, aparecen los dos temas fundamentales, unidos por un pequeño puente o transición. En la segunda parte, *desarrollo*, los temas, unidos a otros diseños de importancia secundaria, se desarticulan, como una máquina que se desmonta; se pulverizan sus períodos, se combinan, se aumentan o se disminuyen, saltando sin cesar de una tonalidad a otra.

El desarrollo es no solamente la parte más difícil de componer, sino también la más difícil de interpretar. La tercera parte es una recapitulación de los temas, sin que esto quiera decir que se trata de una repetición literal. Albéniz aplicó la forma sonata muy libremente en *Evocación*, ateniéndose a su carácter de fantasía y de pieza impresionista.

En la tonalidad muy opaca de *la* bemol menor aparece el primer tema, que representa el paisaje, sin marcar cantos ni ritmos conocidos; diríase que es el alma soñadora de la tierra andaluza. El segundo tema, en *do* bemol mayor, reproduce una copla de *jota*, estilizada y andaluzada, por decirlo así, acusando un contraste verdaderamente curioso. El desarrollo, corto, pero precioso, lleva magníficas modulaciones y se rompe en la escala de tonos enteros, muy en boga por aquellos años y útil por su sentido atonal. La escala de tonos proviene de los compositores rusos. En la tercera parte deprime y acorta Albéniz la reexposición, subiendo la tonalidad a *la* bemol mayor, al presentarse de nuevo el tema de *jota*.

• • •

Muy de cerca siguió los pasos de Albéniz, Manuel de Falla. Ahora bien, las características del arte de Falla son muy diferen-

tes, como también el radio de sus influencias. Una de sus primeras obras, la *Vida Breve* conserva aún huellas del teatro español de Chapí. Después, comienza a evolucionar, vislumbrándose en el fondo la sombra de Debussy, para desembocar en *El Retablo de Maese Pedro* y el *Concierto para clave*, en una fórmula que se aproxima a Strawinsky, con muy poca materia sonora, más castellana que andaluza, como expresión. Sin embargo, por el momento, me interesa hablar de la *Vida Breve*, ópera muy poco conocida en España. En nuestra manía de poner etiquetas, nos hemos empeñado en decir que la música de Falla es gitana. En efecto, tanto la *Vida Breve* como el *Amor Brujo*, presentan episodios de la vida gitana. Sin embargo, permítanme un breve inciso. De todas las regiones españolas es Andalucía la peor estudiada bajo el punto de vista folklórico. Peor aún, pues a más de no estar estudiada, está adulterada. El canto popular, que allí tiene una derivación en el canto flamenco, puede subdividirse en tres ramas: la canción y el baile indígenas; los cantos ornamentales, profusamente adornados, de influencia árabe; y las canciones desorbitadas, trágicas, de grandes gritos, típicamente gitanas. Y si en la hora presente no se ha hecho un verdadero estudio de esta triple fase de la canción, muchísimo menos, ya lo comprenderéis, ocurriría en la época en que Falla compuso su ópera.

Así, pues, la *Vida Breve* lleva la expresión genuina, auténtica de la música andaluza. Uno de sus trozos más bellos es el cuadro sinfónico, que representa una vista panorámica de Granada tomada desde el Sacro Monte. Comienza a plena luz y, poco a poco, va ensombreciéndose el paisaje, hasta que llega la noche. Un coro interno da especial encanto a la música. Esta magnífica pieza está escrita sobre un tema intenso y profundo que, al mezclarse con las fórmulas populares del coro, toma inflexiones ligeras, de *Scherzo*. Veréis en ella, aún al pasar por una transcripción pianística, los acentos verdaderos de la expresión andaluza, pero ni un solo grito que recuerde la gitanería.

Mientras esto ocurría en París, algunos compositores españoles prestaban atención a la música de cámara, ilusionados por las audiciones que la Sociedad Filarmónica madrileña ofrecía a sus socios. El alma de esta Asociación era Cecilio de Roda, crítico, musicólogo, hombre de gran cultura, si bien no muy entusiasmado por las ideas españolistas de tipo folklórico que predicara Pedrell. Conrado del Campo, Rogelio del Villar, Manén, Zurrón, Manrique de Lara: He aquí unos cuantos hombres del grupo de valientes, que se lanzaron a escribir cuartetos. Casi todos ellos, influenciados por los clásicos alemanes, y también por César Franck, escribieron obras de un tipo que podríamos llamar internacional. Unicamente, Rogelio del Villar intentó incorporar a la estructura clásica temas leoneses. José María Usandizaga, con acertadísima visión teatral, Jesús Guridi, profundamente vasco y, tengo que nombrarme yo, seguimos las huellas que Pedrell y Albéniz nos habían señalado. Pero, hablar de nosotros, significaría repetir todo lo que hemos expuesto.



Muchos años han transcurrido. En 1914 sobrevino la guerra; en 1936, el Glorioso Alzamiento Nacional; actualmente, otra guerra terrible, monstruosa, parece que va a destruir el mundo. ¿Qué ha sido de aquel resurgimiento musical que tan brillantemente había comenzado? ¿Qué curva ha seguido la música española desde 1914 hasta 1943?

El ambiente musical, el marco, los intérpretes, comprendiendo no solamente los solistas, sino también las orquestas y las masas corales, se han multiplicado, llegando a un grado de perfección de que muy justamente podemos estar orgullosos. Esta riqueza de elementos interpretativos, ha favorecido enormemente la producción. Esto no quiere decir que el camino, predicado por los fun-

dadadores no haya tenido sus baches. Una rápida ojeada nos vencerá de ello.

Si Debussy rompió con las tradicionales trabas artísticas, Stravinsky fué mucho más allá. Tras *El Pájaro de Fuego*, tras *Petruschka*, vino la *Consagración de la Primavera*. A partir de aquí, Stravinsky tiende a quitar la expresión a su música, a *deshumanizarla*, según la frase de moda entonces. No solamente prodiga las disonancias armónicas, sino que, también en el terreno contrapuntístico, se complace en desplegar melodías paralelas, a distancia de segunda o de séptima, produciendo modelos contrapunto bárbaro, muy parecidos a los de la primitiva *diafonía* medieval.

La falta de expresión la explica el mismo Stravinsky en sus *Memorias*: «Considero la música, en su esencia, impotente para *expresar* sea lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la Naturaleza. La *expresión* no ha sido nunca la propiedad inminente de la música. Su razón de ser no está de ningún modo condicionada por aquélla. Si, como siempre acontece, la música parece expresar algo, esto no es más que una ilusión y no una realidad. Es simplemente un elemento adicional que, en virtud de una convención tácita e inveterada, nosotros le hemos prestado, le hemos impuesto como una etiqueta, un protocolo; en suma, un traje, que por hábito o inconsciencia acostumbramos a confundir con su esencia». En otro párrafo define Stravinsky la música de la siguiente manera: «El fenómeno de la música nos es dado con el único fin de constituir un orden en las cosas, comprendiendo, en primer término, un orden entre el *bombre* y el *tiempo*. Por consiguiente, para ser realizado, exige necesariamente una construcción. Una vez la construcción hecha y alcanzado el orden, todo es ya dicho. Sería inútil buscar o pedir otra cosa».

Ya comprenderéis la enorme repercusión que estas palabras, aplicadas además en sus obras, tendrían en los compositores jóvenes de todo el mundo. Nuevas fórmulas se presentaron, la pretendida vuelta a Bach, otra vuelta a Scarlatti y, por último, la aparición de la politonalidad y hasta un intento para emplear cuartos de



tono, dejando a un lado nuestra escala temperada. Realmente, no creo que haya ningún inconveniente para emplear artificios nuevos, que sirven más o menos para hacer progresar y evolucionar las artes; sin embargo, al penetrar todo este artificio en España, quería dar al traste con los elementos raciales que le daban todo su color, todo su ambiente. Y muy en grave peligro se encontraron los compositores españolistas, frente a las acometidas del peligro internacional. Por mi parte, aguanté a pie firme, recordando la frase de un gran escritor español: «Siempre pasa lo que debe pasar».

El grupo de compositores españoles que recogió las novísimas ideas, algunos de ellos con verdadero talento y de cuyos nombres no debo acordarme en este momento, logró hacer ambiente a su favor y crearse a su vez otro grupo de incondicionales. No creáis que ambos grupos disparaban exclusivamente sobre los músicos que se apoyaban en el terruño; iban mucho más allá: «Hasta el codo», decía uno de ellos, al salir de un festival beethoveniano; «Eso no es un pintor, es un fotógrafo», decía otro, refiriéndose a Velázquez; «¡Esa hojalatería wagneriana!», añadía un tercero. Todo ello significa su aversión a cuanto hubiese de tradición, de respeto, de admiración hacia los grandes Maestros del pasado. Respondían a un principio según el cual la música no había existido nunca, comenzaba con ellos.

Y para que no creáis que hablo de seres fantásticos, voy a dar un nombre, el de un compositor de mucho talento, cuya transformación es interesantísima. Este compositor se llama Ernesto Halffter. Aunque de ascendencia extranjera, Halffter es madrileño. Completamente identificado en su primera juventud con el grupo internacional de intelectuales, considerado poco menos que como *niño prodigio* de la composición, sus primeros ensayos respondían plenamente a los postulados entonces en boga. Quizá, entre los que me escuchan, recordarán sus *Crepúsculos* para piano, y sus *Bocecos*, entre los que se destacaba la *Canción del Farolero*. Indudablemente, fué Manuel de Falla quien le hizo cambiar de rumbo. La *Sinfonietta* y *Sonatina* marcan ya una evolución en la manera de ser del

compositor. Analizando atentamente ambas obras, vemos cuán diversidad de elementos se encuentran allí. La feliz idea de colocar una pequeña orquesta de solistas dentro de una orquesta mayor, supone ya una originalidad. La arquitectura perfecta clásica como corresponde a una *Sinfonietta*, se hermana con las audacias más modernas. En *Sonatina*, trozos de tipo Scarlatti marchan juntos con las fórmulas españolas, como en la *Danza de la Gitana*, y las influencias de Weber en el comienzo, llegan en el final al más puro Stravinsky, con sus compases repetidos, y sus aparentes pérdidas de la tonalidad. Todo ello desaparece en su obra más reciente, la *Rapsodia Portuguesa*, en donde el elemento exótico deja paso a la musicalidad sincera, sin artificios ni afeites.

En el momento presente, en plena conflagración mundial, el intelectualismo musical no da señales de vida. Los maestros veteranos prosiguen su labor, con más entusiasmo que nunca, prendidos con cadenas de oro a su tierra, verdadero surtidor, fuente inagotable de inspiración. El momento no puede ser mejor. Los estudios folklóricos, los concursos de cantos y de bailes populares, toman gran importancia y permiten, tanto al músico como al auditorio, percibir bellezas ignoradas en melodías, en ritmos, en gestos y en trajes, en cuadros de gran colorido y visualidad; nunca como ahora el oyente y el espectador han podido darse cuenta del ambiente diferente de una región a otra; nunca como ahora ha podido verse el contraste de los cantos, ya tristes, ya animados, esos cantos de trilla, ese alarido gitano, esas canciones *chambergas*, esa dulce cantilena.

Nuestros jóvenes músicos pueden inspirarse en sus cánticos, materia prima de la música racial. Sin embargo, repitiendo lo que antes he dicho, bueno será advertir a nuestros juveniles creadores que, si bien pueden disponer de cuantas fórmulas hay en la Península, no se crean que es fácil penetrar en el ambiente de una región, cuyo espíritu no esté dominado por ellos. Voy a presentaros un ejemplo, tomado del *Ensueño* una de mis *Danzas Fantásticas*. Esta pieza, construída en forma de *lied* simple, con tres secciones,

lleva una parte central andaluza, encuadrada dentro de otras dos, con ritmo quebrado de *zortzico*. Siempre le tuve afición al ritmo vasco, empleado por mí en otras obras, sin que por ello haya yo tenido la pretensión de hacer música vasca. A todo tirar puede considerarse aquí el ritmo de *zortzico*, como elemento de paisaje; no he aspirado a más.

La parte central es auténticamente andaluza, pero, sin tomar absolutamente nada del folklore.

Es un sentimiento que ha podido brotar espontáneo, sin pedir nada al canto popular.



Yo podría aconsejar este camino a los jóvenes compositores. No me atrevo a hacerlo, pues podrían pedirme cuentas, de las que no saldría bien librado. Pocos han sido, pero, en fin, algún que otro canto he tomado del fondo común; igualmente, mis compañeros se han permitido la misma libertad. De todos modos, creo que el compositor debe escribir, él mismo, sus cantos populares, ya que, en fin de cuentas, la línea melódica, por ella propia significa poco, si no va sumergida, por decirlo así, en el aire, en la luz, en la fragancia de la región, acusando un perfil que la haga inconfundible.

¿Y qué ocurre con las obras de arquitectura definida? Es, en efecto, un difícil problema. Mientras se trate de fantasías, impresiones, de danzas o de poemas sinfónicos, la cosa marcha sin demasiada dificultad. Pero que marchen juntos, en caminos paralelos, los procedimientos cerrados de la Fuga, de la Sonata, del Cuarteto y de la Sinfonía, es asunto muy complicado.

En realidad parece que las ideas apropiadas a esta clase de obras han de ser austeras y de una nobleza tal, que aparezcan como incompatibles con el colorido y con la expresión indígena del canto popular. Hay un poco de ilusión y mucho de sugestión en todo ello. Por lo pronto, recordemos que Maestros del pasado han

intentado la mezcla, más o menos afortunada, de los dos elementos antagónicos: la *Sinfonía Italiana*, de Mendelssohn, las Sonatas de Grieg, la *Sinfonía Doméstica* y la *Alpina* de Strauss, son modelos bien significativos.

Los jóvenes compositores españoles cultivan más la impresión, sobre todo para orquesta, pero, recientemente, se han escrito partituras ya intencionadas, empleando paralelamente el doble juego. La forma del *Concierto*, aunque más libre, es consecuencia de la Sonata. Pues bien, pronto conocerá el público un *Concierto* madrileñista, de Conrado del Campo y un *Concierto* vasco, de Rodrigo Santiago. Mencionaré también el Cuarteto de Usandizaga y mi *Sinfonía Sevillana*.

Finalmente, para terminar, voy a presentaros, como contraste curioso, dos pequeñas evocaciones que podríamos llamar *cruzadas*, es decir, España a través de un compositor extranjero y un español que quiere impresionarse con panoramas que rebasan los Pirineos. Para ello me voy a servir de una *Habanera* y de una *Danza de Muñecas*. Desde que Bizet escribió la habanera de su ópera *Carmen*, parece haberse constituido esta danza en el símbolo del más puro españolismo. Ciertamente, que algunos zarzuelistas del siglo XIX escribieron habaneras, y la que voy a tocar es de las primeras obras de Ravel, de 1895, incorporada después a la *Rapsodia Española*. En cuanto a la *Danza de Muñecas*, forma parte de una serie de piezas tituladas *Niñerías*, publicadas en 1920.

Sin embargo, el tema de la Danza fué uno de mis primeros ensayos de compositor, en la época en que el Maestro de Capilla don Evaristo García Torres me encaminaba por el árido sendero del contrapunto. En suma, estas *Muñecas* quieren imitar las piruetas de *Coppelia* o la sonoridad quebradiza de la *Cajita de Música*.

Tal es, en la actualidad, el panorama de nuestra música. Bien podemos estar orgullosos, tanto del esfuerzo artístico desplegado de una punta a otra de la Península, como de su resultado. La música española tiene hoy un prestigio universal. Hagamos votos porque nuestros jóvenes compositores sigan el camino trazado por

sus hermanitos mayores, los veteranos, cuidando siempre de ir evolucionando al par de los tiempos, como corriente de agua viva, pero, apoyándose en los principios inmutables, verdadero fundamento del arte.



*Nota.—La disertación fué ilustrada al piano por D. Joaquín Turina con los ejemplos siguientes:*

«EVOCACION» de Albéniz

«LA VIDA BREVE» de Falla

«ENSUEÑO» de Turina

«HABANERA» de Ravel

«DANZA DE MUÑECAS» de Turina





## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

ZAMORA VICENTE, A.—EL HABLA DE MERIDA Y SUS CERCANIAS.—Anejo XXIX de la RFE. Madrid, 1943.

La publicación de trabajos monográficos sobre nuestros dialectos había crecido en estos últimos tiempos. Cierta que iba muy adelantada la recogida de materiales para la confección del Mapa Lingüístico de la Península, de los cuales cabía esperar buenos resultados, pero circunstancias de todos conocidas parecen haber hecho imposible el aprovechamiento de aquellos esfuerzos. La obra del señor Zamora viene, por lo tanto, a reanudar en cierto modo la tarea interrumpida en esta clase de estudios.

Siguiendo el ejemplo de Sánchez Sevilla en su *Habla de Cespadosa de Tormes* y tomando este trabajo como guía, el Sr. Zamora realiza un estudio acabado de las manifestaciones dialectales de Mérida y sus alrededores. Este trabajo, bien presentado y cuidadosamente impreso—que había servido a su autor para tesis doctoral—reune todas las exigencias de los modernos estudios dialectológicos. Las inscripciones quimográficas, los mapas, los palatogramas, la escrupulosidad en las transcripciones fonéticas y la exacta localización de las palabras nos convencen de que estamos ante un trabajo hecho con todo rigor científico.

Comprende la obra dos partes: una, dedicada al estudio fonético, morfológico, sintáctico y lexicográfico; y otra, más extensa, consistente en un Vocabulario, con transcripción fonética, de la citada región de Mérida.

La parte más interesante de este estudio es aquella en que se analiza el rasgo fonético de la aspiración. Era, desde luego, conocido el fenómeno y hasta había sido estudiado con algún detalle en la *Revista de Filología Española* (XXIII, 1936), pero el Sr. Zamora, tras minuciosas investigaciones, ha podido llegar a la conclusión de que la aspiración es siempre sonora, independientemente de la posición que tenga en la palabra. No cuesta trabajo admitir la sonoridad de este sonido en pronunciación relajada y en posición intervocálica, sonoridad que en este caso se podría explicar muy bien como una asimilación a las vocales, cuyo último grado sería la desaparición completa de la aspiración. Así ocurre, por ejemplo, en Granada donde, en pronunciación relajada, se oye **gwéa' siérra**, por Gúejar Sierra, y en Córdoba, los naturales de Bujalance, en la conversación ordinaria, suelen pronunciar el nombre de esta localidad con pérdida total de la j: **bualánse**. En cambio—a juzgar por el efecto acústico—, uno se resistiría a considerar como sonora la aspiración inicial, en palabras como *hoz*, *hobo*, *jaca*, de no probarnoslo el Sr. Zamora con el quimograma de *berrete*.

Respecto a la—s final absoluta hubiéramos deseado que Z. V. nos dijera si al perderse «casi totalmente» deja compensación o no. No es fácil suponer que un hablante pronuncie, por ejemplo, la palabra *niño* de la misma manera cuando se dirige a un muchacho que cuando alude a varios. La distinción mental que al hablar se hace del singular y del plural ha de reflejarse de algún modo en el lenguaje. Bien pudiera ocurrir aquí, o que la s se conserve todavía, en forma de aspiración, lo suficiente clara para el hablante, o que, perdida del todo, distinga el plural del singular mediante la abertura de las vocales. Recuerdo a este respecto que en Córdoba, el plural se marca por una gran abertura de las vocales, ejemplos: un **do dédo**; pero; el **oho** plural, **lo óho**; **lóbo**, plural **lóbo**. Esta abertura vocálica, que no responde a razones históricas tiene en cambio un evidente valor semántico.

Queda en el párrafo 7 muy documentado, con inscripciones quimográficas y palatogramas, el rehilamiento de la y.

En capítulos sucesivos, metódicamente ordenados, va analizando el Sr. Zamora las distintas formas dialectales de las localidades estudiadas. Aun cuando muchas de estas formas sean ya conocidas y comunes a otras regiones de España, no por eso dejan de tener un subido interés, por ofrecérsenos en este trabajo perfectamente observadas y localizadas. Sólo así se podrá llegar a conocer exactamente el área de expansión de determinados dialectalismos.

En el capítulo IX, dedicado al léxico, estudia una serie de palabras señalando en cada una de ellas la identidad o diferencia semántica que tiene con relación a la misma voz usada en otros puntos de España o de América.

El Vocabulario o Diccionario dialectal, que ocupa más de la mitad de esta

obra, está formado, como su autor advierte, por «formas que no existen en el *Diccionario* de la Academia o que de existir, se recogen como arcaísmos provincianismos o con valores no exactamente iguales a los que tienen aquí». Está ordenado alfabéticamente y cada término va acompañado de su correspondiente transcripción fonética. En varios casos intercala, además, algunos dibujos que aclaran mejor la definición. Termina el libro con unas cuantas láminas, bien escogidas, relativas a utensilios caseros y aperos de labranza.

Pequeñas observaciones: la transcripción  $kj^e_m^n$  no la atribuimos a errata. La  $\tilde{a}$  de la palabra **márida** 'Merida' (pág. 26, nota) no expresa bien lo que desea dar a entender; creemos que sería mejor usar la **a** o una **e** ya que para nosotros la diéresis sobre una vocal nos hace pensar en labialización.

Fuera de estos reparos, que no quitan valor a la obra, no nos queda sino felicitar al Sr. Zamora por haber hecho, con tanto acierto, su presentación en el campo de la Dialectología peninsular.

L. R.—C.

Biblioteca Clásica Ebro, n.º 47; G. A BÉCQUER; *Rimas y Leyendas*; Selección, estudio y notas por ILDEFONSO M. GIL; 1.ª edición ilustrada. Un volumen de 126 páginas, en 8.º

Nos hallamos, si nuestras noticias no mienten, ante la primera edición de las obras de Bécquer más o menos científicamente anotada. Su autor, don Ildefonso M. Gil, ha publicado antes un trabajo intitulado «Los temas de las Rimas de Bécquer», trabajo del que no vamos a ocuparnos en la presente ocasión (1).

Adopta esta edición la estructura general marcada para los volúmenes que integran la dicha colección; siguiendo tal estructura hemos de levantar nuestro comentario.

Se ofrece primeramente el resumen cronológico de la vida de Bécquer, (1836-1870). En tal resumen advertimos, aparte algunos otros de menor importancia, los siguientes descuidos:

1. Dice el Sr. I. M. G. que en 1841 muere el pintor D. Joaquín Bécquer, tío

(1) «Los temas de las Rimas de Bécquer», por Ildefonso M. Gil. En *Universidad*, revista de la Universidad de Zaragoza, número 4, 1940.



carnal del poeta. Quien muere en 1841 es el pintor José Domínguez Insausti, padre del poeta. En 1854, cuando Bécquer decide marchar a Madrid, su tío carnal, Joaquín, (todavía no muerto), que no ha conseguido hacerle desistir de tan aventurero propósito, le entrega la cantidad de treinta duros.

2. En este resumen cronológico se olvida todo lo referente a Julia Guillén. Se trata de episodio sobradamente interesante en la vida del poeta, y que no debe olvidarse tan fácilmente.

3. En el mismo resumen y en dos ocasiones: 1854, 1869, se alude a la tristísima y desventurada vida de Bécquer. No exageremos; Bécquer sufrió y sufrió mucho, pero en su breve vida hubo remansos de confortación, ni tan escasos ni tan fugaces como quieren ciertas gentes, interesadas en presentar a Bécquer con perfil de perpetuo doliente. No es la presente ocasión para el desarrollo de esta idea.

Pasemos a la parte titulada Obras de Gustavo Adolfo Bécquer.

Se habla en la página 10 de los trabajos periodísticos de Bécquer, varios y numerosos, publicados la mayor parte sin firma, y no recogidos en las ediciones que sucesivamente se han hecho. No sería malo que, ya en este lugar, ya en la bibliografía que más adelante se indica, hubiese una referencia a las «Páginas desconocidas», recopiladas y publicadas por Fernando Iglesias Figueroa, con prólogo de Narciso Campillo, Madrid, 1923, 3 tomos, Editorial Renacimiento, trabajo que no obstante sus defectos tiene innegable importancia en la bibliografía becqueriana.

Van primeramente unas páginas apropósito de las Rimas. En ellas se trata, a más de otras cuestiones, de influencias en las Rimas, cuestión delicada, sumamente delicada, que exige exquisito tacto luego de exquisita sensibilidad; de ambas cosas, y ellos sabrán por qué, han carecido algunos que de tal cuestión trataron.

Tres señalados nombres han surgido hasta el presente al tratar de influencias en las Rimas: Heine, Byron, Musset. En torno a Heine en Bécquer existe una copiosa bibliografía. La influencia de Byron fué indicada por William S. Hendrix en trabajo publicado en el Boletín de la Academia de la Historia (1). De Musset habla Rodríguez Correa, gran amigo de Bécquer, en el prólogo que puso a la primera edición de sus obras; dice así: «Otro autor (anteriormente se ha referido a Heine) a quien Gustavo se asemeja es Alfred de Musset. Nada tiene de extraño, pues como él educóse en el clasicismo. Sin embargo es menos mundano y ardiente que el inspirado poeta de las «Cuatro Noches». De Musset en Bécquer ha tratado Dámaso Alonso (2); a cierta opinión de éste opone el Sr. I. M. G. algunos reparos.

(1) «Las Rimas de Bécquer y la influencia de Byron», por William S. Hendrix. En Boletín de la Academia de la Historia, tomo XCVIII, 1931,

(2) «Aquella arpa de Bécquer», por Dámaso Alonso. En Cruz y Raya, número 27, 1935.

Se alude seguidamente a la turba de imitadores de las Rimas para los cuales escribió Rodríguez Correa (1) palabras justamente duras. «La Rima, ente vulgar en tantos, antes y después, único, auténtico, en él», escribió Juan Ramón Jiménez.

No estaría de más hablar, aunque fuera sucintamente, de las vicisitudes sufridas por las Rimas, desde la pérdida del manuscrito en casa de González Brabo, 1868, hasta las correcciones hechas por Narciso Campillo.

Siguen páginas sobre las obras en prosa de Bécquer. Aparte de algún otro reparo no estamos de acuerdo con: «a veces, las leyendas no son otra cosa que una ampliación en prosa de una rima», página 20. La presencia de levisimas, así hemos de calificarlas, coincidencias temáticas entre algunas Rimas y ciertas Leyendas no autoriza en modo alguno la anterior afirmación. Creemos que no resultaría infructuosa una búsqueda de coincidencias entre Rimas y Leyendas, pero tal búsqueda ha de verificarse con un más alto sentido, nunca reducirla a intrascendentes coincidencias como algunas de las apuntadas por el Sr. I. M. G. en la misma página 20, ni menos a «Trátense de encontrar en la prosa de las leyendas períodos rítmicos equivalentes a versos» (tema de trabajo escolar número 4, página 126).



De Gustavo Adolfo se nos ofrecen: la conocida y magnífica Introducción, junio 1868, 76 rimas, y tres leyendas: Maese Pérez el Organista, El rayo de luna y El Miserere.

En algunas rimas: X, XII, XXII, XXIX, LVI, LXXVI, el Sr. I. M. G. indica variantes (2). En la rima X, a más de lo indicado por el Sr. I. M. G.,—también por Schneider y Domínguez Bordona—anotamos: verso 4.—la tierra se estremece alborozada, (texto que conocemos).

la tierra AL SUSPIRAR ARROJA LLAMAS, (según la fotografía contenida en el libro de Adolfo de Sandoval, «El último amor de Bécquer», Editorial Juventud, 1941).

(1) Al lector, por Ramón Rodríguez Correa. Al frente de la segunda edición de las obras de Bécquer, 1877.

(2) No hemos de reseñar ahora todo cuanto se sabe acerca de tales variantes. Pueden consultarse:

«Gustavo Adolfo Bécquer, Leben Und Schaffen... Tesis doctoral de Franz Schneider, Leipzig, 1914.

«El autógrafo de las Rimas da Bécquer», por Jesús Domínguez Bordona. En Revista de Filología Española, tomo X, 1923.

Falta la edición que recoja tales variantes, de sumo interés algunas. Parece ser que la prepara José María de Cossío para «Clásicos Castellanos».

verso 5.—oigo flotando en olas de armonía, (texto que conocemos).

oigo flotando en MARES de armonía, (en el mismo lugar).

En la rima XV—nada indican Schneider, Domínguez Bordona y M. Gil—anotamos:

verso 12.—en mar sin playas onda sonante, (texto que conocemos).

en mar sin playas OLA ESPUMANTE, (según la fotografía de la «cuartilla original de la rima XV», contenida en el libro de José Andrés Vázquez, «Bécquer», página 167, Barcelona, 1929).

verso 16.—ansia perpetua de algo mejor, (texto que conocemos).

VAGA ESPERANZA de algo mejor, (en el mismo lugar).

Tan sólo consigno el hecho; ignoro el valor que deba otorgarse a las tales reproducciones fotográficas.

El propósito que nos ha guiado a formular las presentes observaciones no es el de censura; tal vez puedan servir algunas de ellas para nuevas ediciones de la obra de Bécquer. Por lo demás, el trabajo del Sr. I. M. C. es muy loable y ha de prestar sin duda un estimable servicio en las tareas docentes a que va destinada la edición.

JOSE M.<sup>a</sup> MARTINEZ CACHERO

## UNA IMAGEN POÉTICA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Esta nota, en la que vamos a estudiar la transmisión de una imagen poética y el enlace de dos creadores literarios, no pretende ser categórica ni definitiva. Va ya de antemano tal advertencia para que si un hallazgo posterior de la crítica o una investigación erudita nos presentaran el nexo exacto entre San Juan y Góngora, referente a la imagen estudiada, nada se nos pueda reprochar. Desearíamos la resolución completa de este caso, pero aquí, sólo tratamos de concretar el hecho de que dos poetas señeros hayan utilizado una misma maravillosa imagen. Esto debería ser bastante, pues el «cómo» un tema o un motivo, ya creado, resucita en otro creador, constituye poderosa clave estilística.

A veces la semejanza literaria causa sorpresa, sobre todo, si se encuentra esporádicamente y mucho más en casos como el que suscita estas líneas.

Relacionar a San Juan de la Cruz y a don Luis de Góngora supone esfuerzo violento, por lo menos, en una primera impresión. Y sin embargo, la disparidad entre ambos poetas, no es tan rotunda, y el bello artificio poético del santo castellano (1) no está muy lejos—en una valoración relativa—del recargado artificio culterano del poeta cordobés. Quizás por eso, quienes mejor han captado la esencia lírica de San Juan, han sido los poetas devotos del gongorismo, tales como Dámaso Alonso y Gerardo Diego (2). E incluso se encuadra ya a San Juan como figura crucial entre gótico y barroco (3).

Pero no conviene adentrarse en la divagación y sí, en cambio, presentar ya el dato concreto que hable por sí mismo.

San Juan de la Cruz en «Canciones del alma, que se goza de haber llegado al

---

(1) Vid. Dámaso Alonso: «La poesía de San Juan de la Cruz», Madrid, 1942, donde se estudian los diversos aspectos estilísticos de la poesía juanista, observándose juegos de contraste, movimientos ondulatorios en el período, efectos de alteración, etc.

(2) Vid. el anterior estudio, y Gerardo Diego: «Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz». Escorial núm. 25. Noviembre, 1942. Página 163.

(3) Vid. «Ángel de Apraiz»: San Juan de la Cruz entre el gótico y el barroco». Revista de Ideas Estéticas. núm. 3. 1943. página 17.

alto estado de la perfección, que es la unión con Dios por el camino de la negación espiritual» (conocida por «Noche oscura del alma») nos ofrece la siguiente última estrofa:

«Quedéme, y olvidéme,  
el rostro recliné sobre el amado;  
cesó todo, y dejéme,  
dejando mi cuidado  
entre las azucenas olvidado».

Don Luis de Góngora en la Soledad primera presenta los siguientes versos:

«Menos en renunciar tardó la encina  
el extranjero errante,  
que en reclinarse el menos fatigado  
sobre la grana que se viste fina,  
su bella amada, deponiendo amante  
en las vestidas rosas su cuidado» (1).

Y en la versión, en prosa, de Dámaso Alonso:

«Nuestro peregrino extranjero se separó de la encina (en cuyo hueco se había mantenido oculto) antes de que el último de los montañeses hubiera acabado de tenderse sobre la basquiña de fina grana de su hermosa montañesa, para abandonar, en las vestidas rosas de los miembros bellos, la fatiga del camino y su amoroso cuidado» (2).

Nos hallamos ante un caso de evidente similitud; lo bastante evidente para originar este pequeño comentario.

En efecto, la imagen es la misma y los términos empleados casi son exactos. San Juan ha creado una imagen poética de las más logradas—¿qué manual de Literatura no recuerda o cita tan admirable estrofa?—describiéndonos, con versos ceñidos y musicales, ese momento final en que la Amada ha encontrado al Amado; y reclinándose sobre Él, se abandona en un sosiego y laxitud que se transmite, con temblor suavísimo, a las frases llenas de dulcedumbre y susurran-tes de paz. La Amada ha dejado su cuidado olvidado entre las azucenas.

La estrofa anterior de la «Noche»

«El aire de el almena.  
cuando yo sus cabellos esparcía  
con su mano serena  
en mi cuello hería,  
y todos mis sentidos suspendía»

(1) Góngora «Las Soledades». Ed. Dámaso Alonso. Madrid, 1935, página 76.

(2) Id. Id., página 171.

alude a una almena de un posible castillo o edificación en el que es raro floreciesen azucenas. Existe, no obstante, el florecimiento poético merced al cual pueden surgir azucenas aún detrás de la pétreo almena. Sin embargo, bien pudieran aludir esas azucenas, no a la blancura de unas tangibles flores (1) sino a los delicados miembros del Amado, en cuyo caso se acentuaría, aún más, la semejanza con los versos de Góngora.

Este nos ofrece la misma imagen: el náufrago protagonista de las Soledades, va a asistir a una boda de serranos. Los montañeses acuden a la misma boda y descansan de la jornada formando amorosa pareja con sus serranas.

Se tienden sobre ellas—sobre las vivas flores que son sus miembros—y allí abandonan su cuidado.

Observemos, ahora, la semejanza de términos: en San Juan, la Amada dice: «el rostro *recliné* sobre el *Amado*». El montañés de Góngora no tarda «*en reclinarse... sobre la grana, que se viste fina, su bella amada*». Los últimos versos de una y otra estrofa son aún más significativos: en San Juan: «dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado». En Góngora: «deponiendo amante / en las vestidas rosas, *su cuidado*». Y el gerundio «deponiendo» equivale al «dejando» de San Juan. Las azucenas han sido substituídas por «vestidas rosas», substitución muy de acuerdo con el espíritu de cada poeta.

San Juan dice «azucena» porque es la bíblica flor del «Cantar de los Cantares». Góngora ya no puede emplear la misma flor—blancura mística, símbolo<sup>5</sup> de amor puro—porque quiere describirnos los bellos miembros de las serranas, vestidos con viva y multicolor grana. Ya no sirve una flor blanca y el poeta cordobés recurre a la rosa, de más gama colorística.

Fuera de este aspecto del color tenemos el ya aludido del simbolismo. La azucena es emblema del puro amor que se profesan Amado y Amada sanjuanistas. La rosa es la flor del amor, simplemente sensual, fresco, juvenil.

De todo esto se concluye la evidente semejanza—no empleamos aún el término influencia—entre ambos trozos poéticos. San Juan y Góngora utilizan la misma imagen. Y lo verdaderamente curioso es que la estrofa del Santo está reputada como creación personal y por tanto hemos de deducir que Góngora hubo de copiarla, recordarla o, por el contrario, su mente poética creó una imagen ya utilizada y de la que él no tenía noticia. Esta última conclusión es un tanto difícil, y más es de creer que don Luis hubiese leído a San Juan y rememrase la bella imagen del abandono amoroso.

Si quisiésemos hallar otra fuente de dicha imagen, no sabríamos encontrarla tan directa. En «El Cantar de los Cantares», en que tanto se inspiró San Juan, no

(1) Así supone Agustín del Campo en su estudio «Poesía y estilo de la noche oscura». Revista de Ideas Estéticas núm. 3. 1943, página 53, al comentar esta última estrofa.

hallamos nada semejante. La unión de Esposo y Esposa nunca es así descrita y en cuanto a las azucenas, aunque son citadas frecuentemente (1) nunca son empleadas en una imagen semejante a la de San Juan.

Algún otro pasaje parecido podríamos hallar. Así, en el Marqués de Santillana, Serranilla IX:

«Assy concluymos  
el nuestro processo,  
sin fazer exceso,  
e nos avenimos...  
...E fueron las flores  
de cabe Espinama  
los encubridores» (2).

Entre las flores, el caballero y la serrana concluyen el proceso amoroso lo que se asemeja a la estrofa de la «Noche oscura» si aceptamos las azucenas como flores y no como miembros.

De todas formas no hace falta ser un lince para darse cuenta de la diferencia que existe entre los versos de San Juan y los de Santillana, diferencia que nos reafirma la originalidad creadora de San Juan. Por tanto, solo de éste pudo tomar Góngora la imagen. Claro es que también existe diferencia entre los versos místicos y los culteranos, pero es más fuerte la semejanza.

En cuanto a la diferencia, tiene una explicación tan sencilla que apenas necesita comentario: San Juan utiliza esta imagen como descriptiva de la espiritual unión entre Cristo y el Alma, unión que se consuma en esa última estrofa de la «Noche», y a la que se ha llegado a través de toda una gradación poética y espiritual: De la oscuridad de la «Noche», al albo resplandor de la azucena. Unión mística, en fin, maravillosamente descrita en versos inolvidables.

La estrofa del poeta cordobés pertenece al momento barroco, a esa época en que se dá explosión sensual de la carne humana. El halago a los sentidos es preocupación de todo poeta, y en Góngora es clave de su obra eminentemente colorista, musical, sensitiva. Por tanto el amor místico de la «Noche» ha dejado paso al fino amor sensual de estos montañeses de las Soledades, que descansan del camino con erótico reclinar sobre las serranas. En San Juan era la Amada quien, con gesto de sosiego y honestidad, reclinaba su rostro sobre el Amado.

---

(1) Hasta cuatro veces. El momento más parecido es cuando la esposa dice: «Yo soy toda de mi amado y mi amado es todo mío, el cual se recrea entre azucenas». Los restantes momentos en que se cita la azucena son casi todos referentes a la belleza de la Esposa, con cuyo cuerpo se llegan a comparar las flores, lo que, por otro lado nos acerca a la concepción de dichas flores como miembros humanos.

(2) N. B. A. E. vol. 19, pág. 574.

Ahora, en Góngora, es el hombre el que sin el menor sosiego, diríamos que hasta con barroco dinamismo, se reclinaba sobre la mujer. Y ya no es un caso individual como se daba en San Juan, sino común.

En San Juan el cuadro tiene una dulzura espiritual y una dignidad bíblica, propias del poeta y del momento. En Góngora la escena cobra color paganizante y los montañeses y serranas nos recuerdan demasiado—pese a sus rústicos disfraces—a los faunos y ninfas de la vieja mitología, que el barroco ha deformado.

En San Juan se respira misticismo y serenidad; todos los verbos de la estrofa dan sensación de abandono; solo hay una nota de color dada por las azucenas, que es el blanco. En Góngora se percibe sensual ambiente, el cuadro tiene un dinamismo especial y la imagen que a él correspondería sería la de una bacanal campesina en la que si no había mucho bullicio—aunque poco antes las serranas habían cantado—tampoco habría el silencio de la almena juanista. Y si las notas de color no son abundantes, la estrofa gongorina es más visual y sensitiva que la de San Juan. El cuidado que la Amada depone en la «Noche oscura» es el cuidado amoroso, la preocupación espiritual. El cuidado depuesto por los montañeses alude preferentemente a la fatiga del camino, aunque Dámaso Alonso, en la versión en prosa, dice «la fatiga del camino, y su amoroso cuidado», desglosando un solo término en dos.

Tales motivos y comentarios nos sugiere la semejanza establecida entre ambas estrofas. Si efectivamente Góngora se inspiró directamente en la imagen creada por San Juan es cosa a la que no podemos llegar. Mas, aunque tal discriminación no sea posible, el hecho de encontrar unos versos similares en la obra del poeta de Fontiveros y en la del poeta cordobés, nos ha llevado a discurrir sobre ello. Y nos ha llevado también a pensar en esas extrañas afinidades que a lo largo de nuestra historia literaria se presentan, enlazando hombres y épocas que, según creíamos, nada tenían de común.

Si a San Juan le cabe el mérito de creador, a Góngora le cabe el de receptor de toda la lírica renacentista. Y si San Juan de la Cruz no vacila en inspirarse en aquel tan profano poeta que fué Garcilaso de la Vega, don Luis de Góngora recibe también la inspiradora influencia del menudo carmelita de Fontiveros, del creador de la más pura poesía castellana.

MARIANO BAQUERO GOYANES





# CRONICA UNIVERSITARIA

## CURSILLO DE CONFERENCIAS

El anual cursillo de conferencias organizado por nuestra Universidad ha superado en este año la relevancia de los anteriores. La actualidad de los temas tratados aun de las más diversas ramas universitarias, ha logrado una extraordinaria trascendencia que se patentiza cada día.

Además de las conferencias de los miembros de nuestro Claustro Excelentísimo y Magnífico Sr. Rector, Excmo. Sr. Vice-Rector, Sres. Ortíz, Zaloña, Rubio Vidal, hemos escuchado magníficos estudios de otros profesores como el Ilustrísimo Sr. D. José Pérez Serrano, Dr. Schlunk, Sr. Vida Nájera, etc.

## FIESTA DE SANTO TOMAS DE AQUINO

El día 7 de marzo se celebró la festividad del Santo patrono de los estudiantes. Se inició la jornada con una misa de comunión general que fué oficiada por el Excmo. y Rvdmo. Sr. Obispo que personalmente distribuyó la Sagrada Comunión a Profesores y alumnos.

A las cuatro y media de la tarde tuvo lugar el acto de imposición de insignias a los miembros del Apostolado universitario, de Acción Católica, con asistencia de las autoridades eclesiásticas y académicas, y a las siete y media, en el Aula Máxima y bajo la presidencia del Excmo. y Magnífico Sr. Rector se celebró una

velada literaria en la que tomaron parte el Inspector del Distrito del S. E. U. don José Manuel Castañón de la Peña sobre el tema «El orden en Santo Tomás traído al momento», y el profesor de la Facultad de Filosofía y Letras D. Rutilio Martínez que disertó sobre el tema «La fiesta de Santo Tomás en las Universidades españolas».

El acto fué cerrado con unas palabras del Excmo. Sr. Vice-Rector D. Enrique de Eguren.

#### FESTIVIDAD DE SAN GREGORIO

Además de los actos religiosos del Colegio Mayor fué celebrado el día 14 de marzo en el Aula Máxima de la Universidad con una controversia entre alumnos de dicho Colegio Mayor, dirigida por el Catedrático de Derecho Penal D. Valentín Silva.

La tesis, titulada «Aunque el libre albedrío es el fundamento de la responsabilidad criminal, la sociedad ha de ser protegida frente a aquéllos a quienes, a causa de una inclinación morbosa, es desfavorable el pronóstico criminal», fué defendida por el alumno D. Alfonso Fuertes Rivero presentando objeciones don Román González Lamas y D. Manuel Figueiras López Ocaña.

El Catedrático Sr. Silva Melero resumió y fundamentó las conclusiones.

#### COLEGIOS MAYORES

Con gran intensidad van progresando las actividades de los Colegios Mayores no obstante su reciente formación. Aunque esta actividad comprende casi todos los aspectos hemos de destacar las de orden deportivo.

Comenzada la construcción de los campos de deportes del Colegio Mayor de San Gregorio, se han desarrollado en ellos las primeras competiciones deportivas de la Universidad que han sido caracterizadas por un patente éxito que es más digno de tenerse en cuenta por señalar el comienzo en esta serie de actividades.

SOCIEDAD METALURGICA  
"DURO-FELGUERA"

(COMPañIA ANONIMA)

CAPITAL SOCIAL: 125.000.000 DE PESETAS

CARBONES gruesos y menudos de todas clases y especiales para gas de alumbrado -- COK metalúrgico y para usos domésticos -- Subproductos de la destilación de carbones: ALQUITRAN DESHIDRATADO, BENZOLES, SULFATO AMONICO, BREA, CREOSOTA y ACEITES pesadas LINGOTE al cok -- HIERROS Y ACEROS laminados -- ACERO moldeado -- VIGUERIA, CHAPAS Y PLANOS ANCHOS -- CHAPAS especiales para calderas -- CARRILES para minas y ferrocarriles de vía ancha y estrecha TUBERIA fundida verticalmente para conducciones de agua y electricidad, desde 40 hasta 1.250 mm. de diámetro y para todas las presiones -- CHAPAS PERFORADAS VIGAS ARMADAS -- ARMADURAS METALICAS DIQUE SECO para la reparación de buques y gradas para la construcción, en Gijón.

**Domicilio Social: MADRID -- Barquillo. 1 -- Apartado 529**  
**Oficinas Centrales: LA FELGUERA (Asturias) " 1**



LIBRERIA

"CIPRIANO MARTINEZ"

(Sucesora: Enedina F. Ojanguren)

Plaza de Riego, 1

OVIEDO

# Sociedad Anónima Fábrica de Mieres

Domicilio social: ABLAÑA (Asturias)

**Oficina Central: OVIEDO—Calle Argúelles, número 39**

**Correspondencia: OVIEDO—Apartado 134**

**Dirección telegráfica: FABRIMIERES (Oviedo)**

LINGOTE de afino y de moldería.—Hierros laminados.  
—CONSTRUCCIONES METALICAS: Puentes, calderas, vigas armadas, tinglados, mercados, vagones de hierro para minas y otros.

CARBONES propios para cok, gas y vapor.—COK superior para cubilotes y usos metalúrgicos y domésticos.

SUBPRODUCTOS DERIVADOS DE LA HULLA:

Sulfato de amoniaco, benzoles de diversos tipos, quitamanchas, solvent, etc., alquitrán deshidratado para carreteras, brea, naftalina.

**AGENCIA EN GIJON: Calle de Felipe Menéndez, núm. 6**



## ACADEMIA ALLER

**MOREDA (Asturias)**

PREPARACION. TECNICOS INDUSTRIALES, BACHILLER,  
COMERCIO, TAQUIGRAFIA, CAPATACES Y VIGILANTES  
DE MINAS, ETC.

*Toda la correspondencia relacionada con donativos,  
anuncios, suscripciones, etc., debe ser diri-  
gida al Secretariado de Publica-  
ciones de la Universidad  
de Oviedo*

Suscripción anual ordinaria, en España. . . . 15,00 pesetas  
Id. Id. extraordinaria. . . . . 50,00 pesetas  
Número suelto . . . . . 10,00 pesetas



# Sociedad Anónima Fabrica de Mieros

*Fué impresa esta Revista en los  
Talleres de la Imprenta «La Cruz»,  
sita en la calle de San Vicente, de  
la Ciudad de Oviedo, en el mes  
de junio de 1944.*

## ACADEMIA ALLER

ACADEMIA ALLER  
CALLE DE SAN VICENTE, 10  
OVIEDO

