

LA ESPAÑA MODERNA



AÑO 25.

NUM. 292.

LA

ESPAÑA MODERNA

---

Director: JOSÉ LÁZARO

ABRIL 1913

CASA EDITORIAL «LA ESPAÑA MODERNA»

Calle López Hoyos, 6

MADRID

*Para la reproducción de los artículos comprendidos en el presente tomo es indispensable el permiso del Director de LA ESPAÑA MODERNA.*

---

Imp. y encuad. de V. Tordesillas, Tutor, 16, Madrid.—Teléfono 2.042.

# DEL PASADO

---

## Del aderezo de ciertas iglesias de la Orden de Santiago, y de los objetos litúrgicos que poseían al final del siglo XV

Los fondos del *Archivo Histórico Nacional*, como es lo propio, están formados por colecciones inapreciables de documentos, interesantes todos, las cuales son riquísimo venero de memorias, muchas de ellas inéditas aún, que proyectan claridad meridiana sobre no pocos aspectos de la España de otras edades.

En el número de las dichas colecciones, figura en la Sala VI—según la signatura reza,—crecida serie de abultados volúmenes, procedentes de los archivos particulares de las Órdenes Militares de Caballería, y no todos completos, por desventura. Por desdicha, también, no alcanzan sino a los días de los Reyes Católicos, siendo, sin duda, su conservación debida a la circunstancia de haber sido por aquellos insignes monarcas incorporados a la Corona los Maestrazgos de las precitadas Ordenes Militares.

Contienen los indicados volúmenes las actas de las *Visitas* giradas con cierta periodicidad y en distintos años por los comisionados especiales, a los diferentes lugares propios de las Ordenes, llamados *Casas y Cámaras* de las mismas; y en estas actas, extendidas en la forma acostumbrada a la sazón por los curiales—y que son por extremo curiosas hasta en sus detalles más pequeños,—figuran, entre otros, y con mayor o menor es-

crúpulo redactados, los inventarios de cuanto existía en las iglesias de los lugares objeto de la *Visita*, así por lo que se refiere a altares, retablos e imágenes, de pincel o de talla, como por lo que hace a las alhajas, a los ornamentos, a las ropas y a los libros, y por lo que al edificio mismo y su estado y situación respecta.

Compréndese, por tanto, la importancia que ofrecen hoy, en todos sentidos, tales actas y tales inventarios. Las iglesias de que tratan, con el lapso y las vicisitudes de los tiempos, han experimentado en su mayoría grandes alteraciones y reformas, habiendo sido algunas reconstruídas; altares, retablos e imágenes, han desaparecido, reemplazados por otros en los siglos subsiguientes, y nada subsiste ya de las alhajas de plata blanca o dorada, ni menos de los ornamentos, de las ropas y de los libros, propiedad de las referidas iglesias.

Y como no sólo dan a conocer la situación particular de éstas, sino que, además, aunque en forma no siempre clara ni del todo actualmente comprensible, incluyen relación del estado de las fortalezas existentes a la sazón en cada localidad visitada, y todas ellas, o son montones de escombros con restos de torreones y murallas, o se han convertido en casas de vecindad, desfigurándolas, o han sido, las menos, destinadas a usos bien distintos del originario, según con la de Yeste, en la provincia de Albacete, ocurre,—para el estudio de tales obras de fortificación y de defensa, cobran singular valor estos *Libros de Visita*, que no recuerdo haber visto citados hasta ahora por escritor alguno, de donde se deduce que las noticias consignadas en ellos no han sido aprovechadas cual debieran.

En mi deseo de allegar materiales para cierto trabajo oficial, relativo sólo a la moderna provincia de Albacete, ocurrióseme consultar los documentos de la Orden Militar de Santiago que en el *Archivo Histórico Nacional* se conservan, pues en la Mancha tuvo esta milicia gran número de lugares de su pertenencia; y confieso que, desde el primer momento, quedé encantado con las noticias desperdigadas que hube de encontrar

y de recoger con gran cuidado y no menor complacencia, en los inventarios a que aludo. Propias eran de la Orden memorada en la actual provincia de Albacete, las villas de Yeste, Letur, Férez y Socovos, con el lugar de Taibilla, correspondiente hoy al partido judicial de Yeste; la de Liétor, en el de Hellín, y la de la Ossa de Montiel, que en el partido de Alcaráz figura.

La villa de Yeste, en 1480, 1494, 1498 y 1507, tenía una iglesia «de la vocación de nra senora la virgen mia» (María), y tres ermitas fuera de la población, la una a *San Cristóbal* dedicada, y a *San Sebastián* y *Santiago* las otras. De amplia, sólida y fuerte construcción,—aunque deformada su planta de 1560 a 1580 con la agregación por el N. de una larga nave, donde está el coro, y donde abren a Levante y Ocaso las dos puertas practicables de que hoy consta el edificio,—la iglesia subsiste aún como Parroquia, con la advocación de *La Asunción de Nuestra Señora*. Fuera del altar mayor, colocado como es consiguiente en la cabecera o ábside del templo a Levante, y consagrado a *Santa María*, tenía a la parte del Evangelio un *Altar* «de la vocación de sta mia madalena»; a la de la Epístola otro «de señor stiago», y otro que estaba «en la dha yglia en vna capilla peqna cō vna rrexa de madera, de la vocación de *sant andrés*», cuya exacta situación no señalan las actas.

Ninguna de las referentes a los tres primeros de los años indicados, habla del retablo del Altar mayor, sin duda por ser cosa corriente, aunque sí del *Sagrario*, «q̄ estaba en cabo dél», y donde se hallaba el «sacramento del corpus xpi» dentro de una «caxa guarnecida de cendal (1) verde, y metida la caxa en vn cofre dorado»; mencionan asimismo el ara «encaxada en madera», con unos «corporales y una *palea* (2) con vna cruz

(1) Tela de seda o de lino, muy delgada; tela fina de lino que se fabricaba en la India, según Covarrubias.

(2) El lienzo sobre que se descogen los corporales para decir misa.

de qantos morados anchos e otros cantos de seda cosidos alrededor», añadiendo: «e estava sobre el dho altar *vna ymage de nra senora de bulto*», «linpia e onestamente adornada» la cual tenía «*puesto un lienço de paño morado e vnos faldamentos de paño colorado* con otras cosas ençima» (1). El acta de la *Visita* del 15 de Octubre de 1507 expresa que «a las espaldas del altar mayor» había «vn *retablo de madera, pequeño, PIN-TADO DE PINCEL con un cruçifixo e çiertas ymagenes*», que no puntualiza, pero que pudieron ser las de la Virgen y el Evangelista en el Calvario (2). En esta última fecha, el Sacramento se hallaba «en vn cofre negro», y dentro de él «estaua el corpus xpi en *vna caxa de plata q dió don r.º manrriq*» (Rodrigo Manrique), Comendador de la Orden, «la ql dha caxa es *obra-da por de dentro*» (3). En 1494 tenía este altar «dos *frontales* el vno de *guadameçil dorado* e el otro *de lienço pintado*, e todo biē e linpiamente puesto» (4).

Sobre la mesa del altar de *Santa Maria Magdalena* estaba la imagen de bulto de la santa, «con dos sayas de paño virado (5), la vna negra y la otra *colorada*», y a las espaldas «vn *lienço pintado* peqno» (6); tenía un *frontal* «de *fustán* listado, azul y blanco» (7). El altar de *Santiago*, tenía por su parte «*vna tabla pintada en lienço con la ymagen de nro señor e otra tabla pintada con la pasión de la piedad*» (1494), si bieu en 1507 se dice tenía pintada «en la pared la *quinta angustia* (8). El *frontal* era «de *lienço negro pintado*». Del altar de la capilla

(1) Núm. 1066-C. *Visita* del Martes 14 de Octubre de 1494, folio VI, recto, pág. 10.

(2) Núm. 1072-C, fol. LVIII, página 112.

(3) Idem, id., id.

(4) Núm. 1066-C, fol. cit.

(5) Idem, id.

(6) Núm. 1072-C, fol. cit.

(7) Núm. 1066-C, fol. cit.

(8) Núm. 1072-C, fol. cit.



de *San Andrés* solamente en 1494 se expresa que tenía el frontal «*pintado con vn ihs (Jesús) de la piedad, viejo*» (1).

El inventario de la plata que poseía la iglesia de Yeste en 8 de Julio de 1480, que es el más antiguo, registra: «*Vn par de cálices de plata, el vno dorado e el otro blanco, con sus patenas.—Dos cruces de plata blanca q̄ pesará ocho marcos poco más o menos, la vna de maçonería obrada (de labor repujada) con sus esmaltes verdes e azules*» (2). El de 14 de Octubre de 1494 da noticia de los aumentos que se habían hecho *de limosna*, pues la iglesia no tenía rentas, y consigna: «*Primeramente vna custodia de plata, con su cruz ençima e dos angeles a los costados, fechos de bulto, con dos espejos (3) e letras que dezian ihs xpo, con su pie y ençima del pie vnos esmaltes*».—«*Vna cruz grande de plata dorada con su crucifixo de bulto, y quatro esmaltes, en los quales están los quatro evangelistas, de la otra parte, otros quatro esmaltes; en el medio está pintada la trenidad con ocho esmaltes verdes e azules*».—«*Dos calizes con sus patenas, las copas doradas de dentro e los pies, doradas las obraduras, con la vna mançana de vno dorada y con vnos esmaltes*».—«*Vna cruz de plata peq̄na, blanca*» (4).

Del inventario de 12 de Octubre de 1498 resultan más «*dos ampollas de plata para el olio de la x̄sma (crisma), que la Custodia pesaba dos marcos nada más, aunque era grande, doce marcos la cruz grande, tres marcos y medio los dos cálices, y que la cruz pequeña era de plata obrada (5)*». En 1507, ya no son mencionadas en el inventario ni la Custodia ni la cruz pequeña de plata; en cambio figuran tres cálices, también de plata, «*dos dorados de dentro e fuera, que pueden pesar çinco mar-*

(1) Núm 1066-C, fol. cit.

(2) Núm. 1065-C, fol. V. recto.

(3) Cartelas decorativas, guarnecidas a modo de marcos.

(4) Núm. 1066-C, fol. VI recto y vuelto, págs. 10 y 11.

(5) Núm. 1069-C, folio XCIX vuelto y C recto, págs. 200 y 201.

cos» y el otro *blanco*, el cual había sido donado por «Sandoval, Comendador de Calatrava», y «la caxa» de plata «obrada por dentro», que era donación del Comendador don Rodrigo Manrique, y queda mencionada arriba (1).

Registran los inventarios entre los *vestimentos e ornamentos*, «vna casulla colorada velluda, con vna *çenefa* (2) *verde con vnas jarras verdes, con vnas alcachofas* (3) *brocadas de filo de oro, con estola y manípulo de zarzahán de seda*» (4), citada en 1480 y en los años sucesivos; otra, de zarzahán con su *çenefa verde, con corderos* (?) en la dha *çenefa*, con todo su aparejo, estola, manípulos e *camisa* guarnecida de seda; otra, de zarzahán también, «con vna *çenefa morada e verde, enforrada de lienzo colorado, con su aparejo*»; «vna *capa de seda amarilla de damasco, con su çenefa dorada, con su capilla ansimismo dorada, con vn cordon negro con su forro negro*»; otra, «de zarzahán *morisco, sin çenefa, con capilla dorada*»; «dos *almáticas* (5) de seda de zarzahán morada»; «vna *manga* de lo mismo para la cruz, con hobraduras (labores sobrepuestas o bordadas) verdes» y su «flocadura»; «vn *almayzar* (6) viejo e vna

(1) Núm. 1072-C, fol. LVIII citado.

(2) Aunque el sentido recto de esta voz arábica, que también se dijo *açanefa*, es el que hoy tiene, de orla u orilla, dase este nombre en las casullas a la tira o lista vertical del medio, que suele ser de tela o de color diferentes de los de estas vestiduras sacerdotales, y bordada de imaginaria o de otros adornos, sobre todo en los siglos xv.º y xvi.º

(3) Son así llamadas, en el arte del bordado, las flores grandes y de mayor realce que forman el motivo principal de la decoración.

(4) Voz arábica que designa, según los léxicos, cierta especie de tafetán de seda, por lo común con listas de colores; a este último debía de ser al que denominaban *zarzahán morisco*.

(5) Dalmáticas. Vestidura sagrada, usada por los diáconos y los subdiáconos.

(6) Nombre arábigo de cierta manera de banda o faja de tela de lino, algodón o seda, según las clases, fina a modo de velo, con la cual se envolvían la parte superior de la cabeza los musulmanes de ambos sexos, formando una especie de tocado. Solían tener de longitud, de cinco a ocho codos (1<sup>m</sup>,95 a 3<sup>m</sup>,12).

*cinta colorada* para delante del altar; vn *çielo* DE PYZEL PYNTADO sobre el altar mayor e vna capa de zarzahán vieja e vn vestimeto blanco con su *çenefa de zarzahā* con su recabdo e alua e otro vestimeto *de bretaña* cō vna cruz negra con todo su recabdo e alua», y prescindiendo de sobrepellices, albas, toallas y manteles, «vn *velun tenpli* (sic) de lienço con vnas sortijas de fierro... e *tres camisas viejas para la ymage de nra señora*... e vn *frōtal de fustā* (1) azul e blanco a listas e otros dos frontales viejos, el vna de fustan, el otro negro e dos sobre frōtales negros... e vna *manga* de cruz de lienço cō vn rueda de terçio-pelo azul, e vn PARAMETO PINTADO en q̄ *esta la salutacion*, e vn *frōtal de gadamecir*» (2); «tres sayas de nra señora dos colorados (sic) e vna azul e otra colorada e otra verde, vn mōjil (3) de raso negro e dos camisas verdes de nra señora e una almofada (4) de tapete... e vna *guirnalda con argeteria* e seys tocados de seda, los quatro viejos los dos nuevos e vna *toca grāde de algodón* e vna *toca morisca* e vn pendonçillo colorado» (5).

La ermita de *San Cristóbal*, edificada «ençima de vna peña alta», tenía el año 1507 en su altar, a las «espaldas, vn PARA-

(1) Especie de tela de seda o de algodón que tomó el nombre de la ciudad de *Fustāt*, llamada impropriamente Viejo Cairo, donde se fabricaba; llamóse también *fustal*, y últimamente fue denominada *fustán*; según los léxicos, era una tela ordinaria de algodón que servía para forros.

(2) Igual que *gadamecí* y *gadamecil*, cuero o cabritilla, repujado o estampado con prensa, de un color o policromado y dorado y argentado. Se fabricaba en Córdoba, Sevilla, Barcelona, Valencia y otras partes de España, y tomó nombre de Gadames, ciudad de la regencia de Trípoli, siendo famosos los fabricados en otro tiempo en Córdoba.

(3) Monjil, hábito, túnica o traje femenino de luto.

(4) Almohada, cojín, almohadón de alfombra, velludo o veludillo, que hacía oficio de atril, y sobre el cual se colocaba en el altar el misal.

(5) Números 1.066-C y 1.069-C, fols. C vuelto y CI recto, págs. 202 y 203.

METO PINTADO con la ymajen de san cristoual e otras ymajenes, e vn çielo de lienço pintado»; un «frontal de vna alfombra», probablemente de las que se fabricaban en Alcaráz y en Liétor, «e otra alfombra trayda», además de sus «savianas», y sus «manteles bien adereçados», y «vna lámpara con su baçin de laton», no haciéndose mención ni de alhajas de plata ni de ornamentos (1). La de *San Sebastián*, que en 1498 decían los visitadores había sido «òbrada nueuament»,—en el altar tenía, según la *Visita* de 1494, «vn lienço pintado con la ymagen» del titular, y «vn caliz de plata que pesa dos marcos con la patena, e la copa dorada» (2); y demás de una «savana cō orillas coloradas e vnos manteles ençima», tenía el dicho altar en 1498, un frontal de alfombra, el cáliz citado «e vn vestimento de bretaña con su aparejo» (3); en 1507 en el altar estaba «vna ymajen de nra señora de bulto e otra de san sebastian», y con el cáliz que dice era de *plata blanca* y que pesaba «dos marcos e algo mas», consignan los visitadores de esta fecha «tres sayas de nra señora, vna *leonada*, otra *colorada* e vna *blanca*, vn ábito de *chamelote* (4) quatro *camisas*», que serían también para Nuestra Señora, «vna *camisa de ihu* (de Jesús?), dos *manyllas* (brazaletes o pulseras) de *plata*, tres *sortijas*, dos *palias* vna de olanda *labrada de negro* e otra de *bretana*, çinco pares de manteles..., vna *alfombra* (sic), vn vestim.<sup>o</sup> de *bretana* con vnas çintas negras con todo su aparejo, vna *faxa de panylla azul*, vn *frontal de lienço pintado*», y entre otras cosas de menos importancia, «vn *cofre toledano*» (5). De la ermita de *San-*

(1) Núm. 1.072-C, fol. LXI vuelto, pág. 119.

(2) Núm. 1.066-C.

(3) Núm. 1.069-C, fol. CII recto y vuelto, págs. 205 y 206.

(4) Tela de seda prensada, ya haciendo aguas, ya con figuras de flores.

(5) Números 1.072-C, fol. LXII vuelto, pág. 121. Aunque tengo noticia de la mayor parte de las industrias que existieron en Toledo durante la Edad Media, por las *Escrituras* llamadas *muzarábigas*, y durante la *Edad Moderna* por las antiguas *Ordenanzas*,—desconozco la particularidad o el

*tiago* decían en 1507 los visitadores, «que agora nueuamente se face, q esta en la meytad de otra pena fecha», y no consig- nan relación ni inventario alguno (1).

Encaramada en la cima de alto peñasco, sobre profundo valle rodeado de rocosos e inaccesibles montes,—demás de la Casa-fortaleza, que todavía subsiste en mucha parte, si bien desfigurada y en viviendas convertida, tenía la pintoresca villa de Letur, propia de la Orden de Santiago, su correspondiente iglesia de «nra señora sta mya» (María), como la de Yeste, la cual, según la *Visita* del 22 de Julio de 1480, había sido «fabricada de nuevo» poco hacía (2). Había en ella, con el mayor, dos altares; sobre aquél, estaba el «corpus xpi» en «vn cofre dorado», con dos pares de corporales y dos palias verdes, «e dentro del cofre estava otro cofrecico de madera guarnecido de vn cuero labrado a buril», donde se hallaba reservado el Santo Sacramento, y que en 1498 se expresa era «vn cofre peqno de frandes (Flandes) (3); dicho cofrecico había sido ya en 1507 reemplazado por «vna caja de plata», que había dado para tal objeto el Comendador de Socovos don Enrique Enríquez, Adelantado de Galicia, y que tenía una cruz pequeña encima de la tapa (4).

mérito especial que pudieran tener los *cofres toledanos*, pareciendo que debieran tener alguno, por el cual adquirirían fama y renombre, y serían superiores a los de otras partes, cuando en este inventario, después de nombrar «un arca grande», se califica cuidadosamente el *cofre* para que no se confunda con otro.

(1) Núm. 1.072-C, fol. LXII recto, pág. 120.

(2) Núm. 1.065-C, fol. XIV recto.

(3) Núm. 1.066-C, fol. XXXVI recto, pág. 70. En 1480 decían sólo que la «caja» era de madera, y dentro había «otra caja pequeña», donde estaba el *Corpus*; en 1498 habíase hecho ya Sagrario, que era «vna alfazena donde esta el sto sacramento»; en 1507 se expresa que el dicho Sagrario era «fecho de yeso, tiene sus puertas de madera pintadas con su cerradura e llaue», y en él, dentro de «vn cofre mediano de madera», se hallaba la *caja de plata* donada por el Comendador de Socovos, a cuya Encomienda pertenecía Letur.

(4) Núm. 1.072-C, fol. LXX, v. pág. 137.

Nada dicen las actas respecto del retablo (1), expresando la de la *Visita* del año 1494, que en dicho Altar mayor «fallaron [los visitadores]... vna imajē de nra señora sta maría», de bulto, *vestida de colorado*, «con sus *vendages* (2) de seda negra y vna faldilla blanca de debaxo, y ençima vn *monge* (3) de paño negro, e tenia puestas dos camisas» (4). A los pies de esta imagen había «vna pieça de lienço pintado, vieja», y delante del altar, que tenía sus manteles y su frontal, «dos *alfōbras* viejas e vn tapete morado tendido», procedentes con toda verosimilitud de las renombradas fábricas de Chinchilla, Alcaráz o Liétor (5). El otro altar se levantaba «a la mano yzqrda» del mayor, y era «de la vocaçion del apostol señor stiago», «el ql esta ptado (pintado) sobre el altar», como dice el acta de la *Visita* de 1498 (6); la de 1494 expresa que «tenía por frontal vna pieça de lana colorada e ençima otro frontal de chamelote e en él vna guarniçion *trepada*» (7), con «vna cruz en medio e dos cruces de seda blanca e vna *palea* con sus çintas coloradas» (8). El acta de 1480 es la única donde se manifiesta que «a la mano destra» del Altar mayor, había «la ymajen santa mia (María) e santa maria madalena» (9), no especificando si eran pintadas en tabla o en lienzo, o si eran una y otra de bulto.

(1) El que actualmente existe es del siglo XVI, aunque muy posterior a la fecha del último *Libro de Visitas*, de 1507.

(2) Lo mismo que guarniciones; tiras de seda negra que adornaban la saya.

(3) Igual que *monjil*, manto echado sobre la cabeza.

(4) Lo mismo que *alba* o *roquete*.

(5) Núm. 1.066-C, fol. XXXVI vuelto, pág. 71. En el acta de 1498 se expresa que dicho altar estaba «bien atauiado de su frontal, manteles e *palias*» (Núm. 1.069-C, fol. CXIII vuelto, pág. 228).

(6) Núm. 1.069-C, fol. CXIII cit.

(7) Adornos de *frondas*.

(8) Núm. 1.066-C, fol. XXXVI vuelto, pág. 71.

(9) Núm. 1.065-C, fol. XIV recto.

En la expresada fecha tenía «vn caliz de plata q̄ pesa dos marcos syn patena e otro calys de estano co patena» (1); en 1494 había adquirido de limosna, pues no tenía rentas, «vna cruz p̄a llevar el corpus xpi, q̄ pesa ocho reales» (2), y en el inventario de 1507, figuran «vn crucifixo dorado e esmaltado q̄ pesa hasta seys marcos, otra cruz de plata q̄ pesa onça y media poco más o menos (3), y vn caliz de plata con su patena, blanca, que puede pesar hasta dos marcos poco más o menos» (4).

Estaba «muy menguada de lybros... a cavsa q̄... no tiene renta, saluo las lymosnas de la buena jente e aquello q̄ el pueblo le da en ayuda» (5), y no más provista de ornamentos y ropas, pues sólo tenía en 1480 «vn vestimento de seda azul con su çenefa e vn alua con su amito e estolas»; «vna casulla de alcotania blanca» (6), y otra «negra de Requien» (sic) (7). El inventario de «hornamentos» en 1498, especifica mucho más diciendo: «vna casulla de damasco azul con una çenefa verde con ymagenes, cō su estola e manipulo; vna capa de zarzahā morisco cō su capilla; dos alluas (sic) de lienço por bendezir; dos vestimentos alimaniscos (8) cō todo su aparejo; otra casulla

(1) Núm. 1.065-C. vuelto. En 1494 se dice que pesaba «vn marco e dos onças e çinco reales».

(2) Núm. 1.066-C., fol. cit.

(3) Núm. 1.072-C., fol. LXXI vuelto, pág. 138. Confróntese con la declaración de 1494 el peso de la cruz pequeña.

(4) Idem íd. id.

(5) Núm. 1.065-C., fol. XIV recto.

(6) *Cotonia*, voz arábica con la cual es designada cierta tela blanca de algodón, oomunmente labrada de cordoncillo, según el léxico de la Academia.

(7) Núm. 1.065-C., fol. XIV vuelto.

(8) Según el Diccionario de la Academia, este adjetivo «sólo se aplica a cierta género de mantelería labrada a estilo de Alemania, donde tuvo origen»; pero parece que en el siglo xv ciertas telas blancas y labradas llevaron este mismo nombre.

de lienço negro con todo su aparejo e su alua; vna sobrepelliz gr̄ade e tres peq̄nas; seys pares de m̄ateles buenos; vna *camisa de nra señora* con çintas moradas; çiertos *tocados de nra señora*; vna cortina de *zarzahā p̄a las andas*, y «vna arca nueva p̄a los ornamentos» (1).

La villa de Férez, cuya población, como la de Letur y la de la sierra en general, estaba principalmente compuesta de musulmanes,—vasallos mudejares que desde 1492 reciben nombre de moriscos cual los de Granada,—en 1494 dice el acta, que los visitadores «fallaron y (allí) q en la fortaleza vyeja, q esta toda cayda, estava vn sytyo *como portal* y estava todo descuberto, salvo vn poco fasta dos pasadores, et debaxo de aq̄llo estava vn altar de m̄ana (manera) de poyo, ençima del ql estava vn paño peq̄no *pyntado con la ymajen de stiago* et asymismo *vn papel con otras ymajenes*, de m̄ana q en ello *no avia forma de yḡlia*» (2).

Estaba, a la sazón, dándose principio con distinto emplazamiento a la construcción de nuevo templo, y en la casa del mayordomo Miguel Sánchez se hallaban depositados los «ornamentos de la yḡlia», que eran, además del Ara, «vn *bestimento de lienço blanco* con todo su aparejo; iten vnos mantel *alimanyscos*; yten *vn pedaço de domynical e santoral*; iten *vn caliz destaño* con su patena; yten *vnas ampollas destaño*; yten vna canpanilla, las qles dhas cosas son *asymismo p̄a ser- viçio de la yḡlia de socobos* porq por ynformaçion se hallo *averlo conprado amas yḡlias* porq todo es un beneficio» (3). En 1498 aun la iglesia nueva se hallaba sin cubrir, y los ornamentos eran los mismos, si bien el «*vestimento de lienço*» estaba «roto», y tenía ya el templo «vn altar con tres gradas» y

(1) Núm. 1.069-C., fol. CXIV r. y v., págs. 229 y 230.

(2) Núm. 1.066-C., fol. LII recto, pág. 102.

(3) Idem, fol. LII recto y vuelto, págs. 102 y 103.



en él «*la ymāge de stiago pytada en vn lienço*, e tiene sus manteles e frontal» de lo mismo (1). Nueve años más tarde, el de 1507, la iglesia había sido terminada, y en su único altar figuraban «*la ymajen de nro señor de bulto e del señor santiago*»; pero no poseía «cruz ni calices ni otra cosa de plata; ornamentos pocos y de poco provecho» (2).

Por lo que hace a Socovos o Socobos,—pues de ambos modos se escribe—a pesar de ser Encomienda de la Orden, no tuvo más que una pequeña iglesia en la fortaleza, hoy en ruinas, por cuya causa se estaba en 1494 construyendo otra, no lejos, sino inmediata al recinto amurallado del baluarte, la cual iglesia subsiste en nuestros días como parroquia, y es bastante mísera por cierto. Tenía en la expresada fecha «vn caliz de plomo co su patena e vnas ampollas destaño e vn aparejo de lienço blanco y verde»; no tenía misal, sino «vn misalejo» en mal estado (3). El acta de la *Visita* de 1507 hace constar que había en la iglesia nueva «vn altar, y en él la *ymajen de nra señora de bulto*»; que «en la pared del altar *está pintada la quinta angustia*», y que los visitadores mandaron hacer una caja de plata para el Sacramento, pues estaba en una de madera blanca, y dentro de otra «*de valençia peqna*» (4).

Dependiente de la Encomienda de Socobos, que en 1480 obtenía Alfonso de Lisón,—la villa de Liétor, del partido de Hellín actualmente, era de mucha mayor importancia que las de Férez y de Socobos dicha. Su iglesia llevaba en la fecha indicada la advocación de «*nra señora sta mya (María) e de señor stiago*», y en 1498 sólo la de *Santiago*, que conserva; constaba de dos naves «sobre arcos de yeso», con artesonado

(1) Núm. 1.069-C., fol. CXXIII recto, pág. 246.

(2) Núm. 1072-C., fols. LXXVI vuelto y LXXVII recto, págs. 149 y 150.

(3) Núm. 1.066-C., fol. XLV recto, pág. 88.

(4) Núm. 1.072-C., fol. LXXIX vuelto, pág. 155. Ocurre respecto de la *caja de Valencia*, lo propio que con el *cofre toledano* de la *Ermita de San Sebastián*, de Yeste.

de madera, y tenía tres altares con el mayor, si bien en la *Vi-  
sita* de 1480 se hace únicamente mención de éste, diciendo que  
los visitantes «fallaron en el *altar mayor vn rretablo de pin-  
zel, pintado, en q esta nra señora santa maria e lapostol stiago,*  
en el ql altar avia *por frontal una alhonbra*», de las que se fa-  
bricaban en la propia villa sin duda, y «q fue dada en lymos-  
na a la dha yglia», cuyo *Sagrario* «fallaron muy linpio et ones-  
tamente, cerrado con su llaue, el ql *sagrario es de aljeseria*  
(yesería) bien obrado (1), et de dentro ay... vn cofre de made-  
ra pintado, y dentro estaua el corpus en *vna caja pequeña de*  
*madera cubierta de foja de mylan*» (hoja de lata). A la sazón  
tenía «*vna custodia q podrá pesar quatro marcos de plata,*  
*vna cruz de plata blanca, q podrya pesar siete marcos, dos ca-  
lices de plata blanca* con sus patenas, q podrán pesar quatro  
marcos», y «dos cruces pequeñas q pesavan quatro honças de  
plata, la vna... pa el corpus e la otra pa el altar». Entre los  
ornamentos figuraban dos casullas de *zarzahán morisco* con su  
alba y todos su aparejos, otra «de Requien», otras dos blancas,  
y diversas piezas de manteles y vestiduras (2).

En 1494, el *Sagrario* se dice estaba «junto con el altar ma-  
yor, *muy bien obrado de alerze* (3), con sus puertas pintadas  
con la cruz colorada» de la Orden, con lo que claramente se  
indica había reemplazado al de yesería de 1480. Dentro del  
*Sagrario*, «fallaron... *vn cofre pintado muy bueno e de piedra q*  
*llaman en nro país de compostela* (4) e vna palea, e dentro de

(1) Podría sin grave error entenderse que el *sagrario* era de labor mu-  
dejar de yesería, y así creo yo debe interpretarse lo que el acta consigna.

(2) Núm. 1.065-C., fols. XVII y XVIII recto y vuelto.

(3) La voz arábica *alerce* significa *cedro*, según el P. Alcalá y Raimun-  
do Martín; es excelente madera de construcción, y en unos puntos se le  
llama *pino alerce* y *cedro alerce* en otros, aunque en rigor no pertenece a  
ninguno de los géneros del pino y del cedro, cual dice la Academia. De  
él se extrae la trementina. La locución *muy bien obrado* suscita la sospe-  
cha verosímil de que pudo estar cubierto de entalles.

(4) ¿Azabache? No parece admisible, y menos cuando el cofre estaba

dho cofre estava *otro cofrecico de latón morisco dorado*», donde se hallaba el «*corpus xpi*», «e estaban cubiertos los dhos cofres con *vn albornoz* (1) de chamelote blanco con vnos *rapazejos* (2) *de oro e seda*» (3).

Demás del ara «muy buena», encajada en madera como todas, «con sus corporales e palea guarnecidos con çintas coloradas, y dos *almayzares*», había en el Altar mayor «*dos Retablos, uno de ellos pintado, en q esta nra señora del R<sup>o</sup> (Rosario)*» y «*sto domingo, y el otro rretablo de madera, en q están las ymagenes de nra señora, e de la vna parte san ju<sup>o</sup> (Juan) e de la otra santiago*; estaban así mismo en el dho altar vnos manteles e vnas *alfombras*» (4) y había «*un qristo e vn crucifixo, en q estava a las espaldas pintado la ymage de san ju<sup>o</sup> e de nra señora*» (5). A la derecha del Altar mayor (6) se alzaba otro, con «*la ymagen de nra señora de alabastro, muy bien obrada, con*

---

pintado; pero no he hallado manera de averiguar a qué clase de piedra decían en el siglo xv *pedra de compostela*, ni si el país a que alude el redactor del acta era el reino de Murcia, el reino de Toledo con inclusión de la Mancha, o el reino de Castilla.

(1) Aunque Dozy en su *Dictionnaire des noms des vêtements chez les arabes* demuestra que el albornoz era prenda de vestir entre los mulsumanes, y aun entre los judíos, y como tal lo estiman los *Vocabularios* y se entiende en España, la Academia da como primera acepción de la palabra la de «*especie de tela de lana hecha con estambre muy torcido y fuerte, a manera de cordoncillo*». De este tejido están hechas las características *mantas* murcianas; pero aunque no sé si alguna vez las dichas *mantas* llevaron nombre de *albornoz*, lo cual no es imposible, parece ser que la envoltura de ambas cajas debió de ser de tejido tan fuerte como el de aquéllas.

(2) Franja, galón liso y sin labor, según la Academia.

(3) Núm. 1.066-C., fol. XXIII recto, pág. 44.

(4) Núm. 1.066-C., fols. XXIII recto y vuelto, págs. 44 y 45.

(5) Idem, fol. XXIII vuelto, pág. 45.

(6) Como no se sabe si esta designación es exacta, es decir, con relación al altar o al espectador, tampoco puede asegurarse si señala la parte del Evangelio o la de la Epístola.

*su hijo ihs (Jesús) sobre la rropa broslada, e su corona de oro, e dos angeles de palo (tallados en madera) dorados, muy bien obrados, todo fecho de bulto»;* había en él asimismo «vna cruz buena guarnecida», con sus corporales, y otra «de palo, con sus corporales [también], e vn crucifixo,» y aparecía el referido altar ataviado con manteles «e unos *almayzares por frontal colorado, con orillas amarillas e verdes, e... vna alfombra debaxo, tendida»;* tenía «colgadas vnas sargas de seda, coloradas e amarillas pintadas, e otra sarga pintada... colorada con sus flocaduras de hilo; a la mano drcha del altar *esta vn paño de lienço pintado con la ymagen de nra señora con otras ymagenes».*

Colocado «a la mano ysqerda» del mayor, el tercer altar tenía en 1494 «vn *rretablo de lienço con san françisco*», y su atavío consistía en «vnos manteles», «vn *tapete de alfombra por frontal e vn frontal de lienço*». La pila baptismal debía ser objeto de cerámica estimable, como las de Antequera y Archidona en la provincia de Málaga; de ella dice el acta que *era de barro*, que en su interior había «una jarra verde», la cual sería asimismo de barro, y «un tapador de palo» encima, cerrándola (1).

En el inventario de la plata figuran: «primeramente *vna custodia de plata* con vna cruz encima, q pesa tres marcos, menos tres onças, menos un adarme, la qual tiene el pie q̄brado...; yten *vna cruz de plata grande blanca*», que tiene vnos esmaltes de la vna parte, e vn *crucifixo de madera pintado de la otra*, la qual cruz pesa ocho marcos de plata menos tres onças e vn adarme; yten *vn cáliz de plata* con su patena, *la copa dorada*, q pesa dos marcos; yten *otro cáliz de plata* con su patena, *la copa dorada*, q pesa con vna cruz pequeña dos marcos; mas *otro cáliz chico* pa dar la comunión, que pesa dos onças menos vn adarme» (2).

(1) Núm. 1.066-C, loco cit.

(2) Idem fol. XXIV recto, pág. 46.

El inventario especial de los *vestimentos*, aparece después del de la plata, y registra: «primeramente *vna casulla de damasco blanca, con vna çenefa verde de seda con vnas jarras e açuçenas de filo de oro*, la qual tiene su aparejo de lo mismo; yten *otra casulla de zarzahán morisco labrado...*; yten *vna capa de zarzahán morisco con su capilla e sus franjas con sus viseras de damasco e vnas cruçes con sus viseras de terçiopelo negro e la capilla de dho damasco co vna borla de seda con sus cordones*; yten *dos mangas de seda, dorada la una de zarzahán e la otra de seda rrasa blanca con sus clavos de seda de terçiopelo*; yten *vna casulla de lienço blanco con su aparejo*; yten *otra casulla de lienço blanco co su aparejo p̄a decir misa de rrequien*; yten *dos sobrepellizes grandes e otra casulla de lienço viejo*; yten *vn par de hazalejas (1)*, con orillas coloradas e verdes; yten *otras hazalejas con sus orillas blancas e verdes*; yten *una palea con sus çintas anchas moriscas e vnas franjas de hilo de oro*; yten *vnas hazalejas de hilo buenas*; yten *vna cortina vieja con sus orillas p̄a ante el altar mayor p̄a la gresma (cuaresma)*; yten *vna manga de vnos momos (2)*, q se dio a la yglieria, la qual es de seda negra aforrada de rraso verde, *todo con sus hilos de oro e alguna parte de argenteria*; yten *vn velo negro viejo p̄a la cruz*; yten *vn paño azul con pinturas*; yten *vn frontal de hilo negro con las çintas anchas*; yten *dos paleas con sus çintas alrededor las vnas negras e las otras çintas verdes*», otra *palia*, y varios pares de manteles (3).

A 4 de Diciembre de 1498 fue hecha otra «visytación de la yglieria» de Liétor; y como quiera que de la comparación del acta de esta fecha con la del 31 de Octubre de 1494, a que corresponde lo anteriormente consignado, resultan algunas diferencias, no todas explicables hoy, me resuelvo a reproducir aquella, la cual dice literalmente de este modo:

(1) Toallas, tobajas.

(2) Mojigangas, juegos, danzas.

(3) Núm. 1.066-C, fol. XXIV, recto y vuelto, págs. 46 y 47.

«E después de lo susodicho (el ceremonial de la *Visita*) los dhos visytadores fueron a visytar la yglia *q̄ es de la vocaçion de stiago*, la ql esta fecha de dos naves sobre arcos de yeso, cubierta de buena madera, con *vna tribuna al cabo*, buena, la ql (la iglesia) *tyene tres altares*, y en el altar mayor esta la *ymage de nra señora e de stiago e de s̄a bartolome*, *p̄ytado en vn Retablo de madera* (1); en el dho altar esta vna ara encaxada, y en ella vnos corporales e vna palia, e el dho altar bien ataviado de su frontal e manteles linpios, e *junto con el dho altar mayor, a la mano drha, esta vn sagrario de yeso labrado*» (2). Revestido con sobrepelliz y estola el cura de Valdrazete, que era vno de los visitadores, «visyto el santo sacramento, el ql hallo en el dho sagrario *en vna arca de madera peq̄na* (3), e *dentro della vn cofrezito de laton forrado de lienço cardeno* (4), e dentro vna hijuela, e en ella el sto sacramento onestamente puesto...» «et luego el dho cura visito la *x̄sma* (crisma) e *olio ynfirmorū*, el ql estaua en el dho sagrario *en tres anpollas destaño* a buen recabdo atapadas con cera» (5).

«et luego visyto el dho cura la pila del bautismo»,—que debía ser la de *barro* que había en 1494,—«la ql estaua al cabo de la yglia, et fallo en ella en vna Redoma agua benedeçyda», etc. «Et luego visytaron (los comisionados) otro altar, q esta en la otra nave, *en el ql esta una ymage de nra señora sta mia de ala-*

(1) En 1494 había dos retablos, uno pintado, con la Virgen del Rosario y Santo Domingo; otro de madera, con la imagen de la Virgen y las de San Juan y Santiago a los lados.

(2) En 1480 se dice era de *aljesería* o *ysería*; pero en 1494 aparece «muy bien obrado *de alerze*».

(3) En 1494 era un cofre pintado muy bueno e *de piedra* que llaman en nuestro país *de compostela*.

(4) Caja pequeña de madera, cubierta de hoja de Milán en 1480; de *latón morisco dorado* en 1494.

(5) Núm. 1069-C, fols. CCXXIV vuelto, y CCXXV recto, págs. 450 y 451

*bastro*, muy bien obrada, y encima del altar estan colgadas unas *sargas a mana* (manera) de *doser* (dosel), y el dho altar bien ataviado.»—«Et luego visytarō otro altar, q esta a la mano drha de dho altar mayor q es de la vocaçio de *st antonio e de san fr.º* (Francisco), el ql tenia su frontal e manteles, todo limpiamente.»—«Et por las paredes de la dha yglia estā p̄ytadas muchas ymagenes, asy de nra señora de la piedad, como de otros santos y martires» (1).

No hay alteración en el inventario de la plata, respecto del de 1494; la *Custodia* seguía con el pie quebrado, por lo que los visitadores «mādaron al mayordomo q la faga adobar fasta el dia de pascua de resureçion so pena de q̄nietos mrs. p̄a la obra de la yglia.»

«hornamentos»—«vna *casulla de damasco blanco*, con una *çenefa verde de raso bordada*, con su alua e todo recabdo; otra *casulla de zarzahā brocado bien fecha*; otra *casulla de zarzahā* con su *apejo* (aparejo) e alua; vna *capa de zarzahan* con una *guarniçio de damasco blanco*, con unas *crusetas de terçiopelo negro*; vna *māga de momos*, de rraso negro forrada en rraso verde con *argeteria*; dos *māgas de cruz*, viejas; vna *casulla de lienço* con su alua e *apejo*; otra *casulla de lienço azul* con recabdo e alua p̄a las misas de rrequiē: vna *sobrepelliz* vieja grande; vna *casulla de lienço*, vieja, sin recabdo; unas *haçalejas* con unas *çintas coloradas e verdes*; vna *casulla de terçiopelo verde* con su *çenefa rrica*, nuamente (nuevamente) es comprado; vna *capa de terçiopelo carmesí* nueva, con su *çenefa rrica e unas flores de oro por ella*, nueuamente comprada, con su *capilla rrica*; unas *façalejas* con orillas blancas e verdes; vna *palia* con *çintas anchas*

(1) Núm. 1069-C, fol. CCXXV vuelto.—Estas pinturas debieron ser hechas después de 1494, cuando en la *Visita* de tal fecha no se hace mención alguna de ellas.

moriscas con *vnas franjas de filo doro*; *vnas façalejas...*; *vna cortina* vieja con orillas coloradas e cardenas; *vn velo* negro; *vn paño pequeño de çendal con vnos soles pyntados en él*; *vn frontal* negro; dos *palias* con çintas azules e verdes; çinco pares de *manteles*; otros syete pares de *māteles* aqreçentados; *vn albornos de chamelote blanco*; *vn paño* de bretaña; *vn frontal* de filo blanco con orillas negras; otra *cortina* con çintas coloradas; *vn trauesero* (¿?) con *vnas cruces coloradas en él*; *vna casulla* de lienço con *vnas cruzetas cardenas*; q̄tro (cuatro) *pañezuelos* labrados con *bastones de seda*; *vna palia* con çintas verdes, con *vnas listas narāja de profundis*; q̄tro *alfonbras*, las tres viejas e *vna nueva*; otros dos *tapetes* viejos en las gradas del altar; otra *alfonbra* delant del altar; q̄tro *almayzares* nuevos» (1).

Dos días después fue visitada la «hermita de s̄a xpobal», de la propia villa de Liétor, «la ql fallaron bien obrada e fecha, poco tpo (tiempo) q fue edificada, en la ql fallaro vn altar, y en él vn rretablo p̄ytado en lienço, y estā en él las ymagenes de s̄a xpoual e s̄a blas, e [en] vna tabla de yeso p̄ytada la ymage de nra señora; y en el dho altar vn frotal de lienço viejo p̄ytado, e vnos manteles e una lanpara pequeña e dos canpanillas, e no se fallo q tenga rrenta ninguna mas de las limosnas» (2).

El acta de la *Visita* del 18 de Noviembre de 1507 expresa que el templo es «vna yglia fecha de dos naves, sobre pilares y arcos de yeso, cubierta de madera de pino acepillado; tyene

(1) Número 1.069-C, folios CCXXV vuelto y CCXXVII recto, págs. 452 y 453. En el mismo folio 226 vuelto está el inventario de las «canpanas e otras cosas», que tenía la iglesia de Liétor, que dice: «dos canpanas grandes buenas en el canpanario; vna cāpanilla; vna rueda de cāpanillas; dos canpanillas pa yr a comulgar; vnos fierros de ostia, buenos; vna lanpara con su baçin de laton; vnas anpollas destaño; dos açetres; otras lanparas con su baçin de laton; vancos e escanos e atriles e ciriales de madera.»

(2) Núm. 1.069-C, fol. CCXXVII vuelto, pág. 456.



al cabo *dos tribunas* (1), la vna donde offician y dizen ors (horas? oraciones?) y la otra en q estan vnos *horganos*; tiene *dos altares* bien aderesçados de todo lo que han menester; estan *nuevamente fechas dos capillas de canteria*, vna a la capilla mayor, y otra, junto a la que dize de *nra señora* (1). El *Sagrario* estaba en el altar mayor, y «en vn cofre de madera con cerradura y en *vna caja de plata blanca redonda*», se hallaba el Sacramento; la pila baptismal de barro, había sido reemplazada por «vna buena pila de piedra»; la plata que poseía era «vna *cruz de plata grande* con un crucifixo de bulto, con vnos *esmaltes*, q puede pesar hasta syete marcos; otra *cruz pequeña* de plata q pesa medio marco; vna custodia de plata blanca, *bien obrada*, con vnos *veriles* (viriles? berilos?) e *vna cruz ençima*, q pesa syete marcos; dos *calizes* con sus patenas q pueden pesar tres marcos, tyene el vno dellos la copa dorada» (2); y como tenía en la otra *Visitacion* la iglesia cierta plata, que pesaba quince reales, se dieron los visitadores por enterados de que habían hecho un cáliz con la plata dicha.

Cámara de la Encomienda de Montiel era la villa de la Ossa, hoy del partido de Alcaráz en la provincia de Albacete. La iglesia, dedicada a *Santa María Magdalena*, era edificio de una sola nave con techumbre «de madera tosca», el cual, en 1494 tenía dos altares «en la pared frontera», o sea el testero, entre los cuales estaba el *Sagrario*, «fecho de yeso» (3), donde, dentro de «vn cofrezito pequeño, pintado de barniz blanco e guarnecido de latón» (4), se hallaba el «*corp' xpi*» sobre una hijuela de corporales (5). Uno de dichos altares era el mayor, y en él había, según el acta de 1507, «vn *retablo de madera*, pequeño,

(1) Núm. 1.072-C, fol. CLXXX recto y vuelto, págs. 367 y 368.

(2) Idem, fol. CLXXX vuelto, pág. 368.

(3) Núm. 1.071-C., fol. CXI recto, pág. 419. Año 1507.

(4) En 1500 se dice era «blanco, bordado con hoja blanca e cubierto con vn velo e vn *almayzar*» (Núm. 1.070-C., fol. CLVII vuelto, pág. 311).

(5) Núm. 1.067-C., fol. CCXCVII recto y vuelto, págs. 393 y 394.

*obrado, nuevamente fecho*», con la imagen de la titular «*de bulto*»; el otro altar tenía «*otro retablo pequeño de madera con la ymajen de nra señora de bulto*», y ambos aparecían «*bien adereçados de lo q han menester*», como el documento dice (1).

Tenía en 1494 y lo mismo en 1507, «*vna cruz de plata, encaxada en madera*», ésto es, de chapas de plata repujadas verosímilmente, aunque no se dice, «*con su crucifixo*», la cual estaba quebrada por el pie, pesaba «*çinco marcos poco mas o menos*», y en 1500 estaba compuesta; «*vna custodia de plata blanca con vna cruz ençima q pesa qtro marcos poco más o menos, y dos calices de plata blancos con sus patenas q pesan anbos qtro marcos poco más o menos*» (2). Los ornamentos consistían en el mismo tiempo, en «*vn vestimento de terçiopelo colorado con vnos cardos de oro*», o «*cachofas de oro baxo, con su çenefa e todo su aparejo*; otro *vestimento de rraso morado, viejo, con su aparejo*; otro... de *zarzahán viejo*...; otro *de lienço negro con vn alua y estola e amito*» de lo mismo; una casulla también de lienzo, sin espresar color, vieja; «*vna capa de damasco morado con su çenefa, q dio a la yglia teresa, hija de p.º lopez, y otra de zarzahán, vieja y rota*. En 1500 se había acrecentado el número de los ornamentos, con «*vna sobrepelliz de bretaña*», otra de lienzo, «*vna colcha*» donada por Miguel López, y «*vn travesero de lienço labrado, con sedas de colores*»; en 1507 había más «*vn bestimº de chamelote con vna çenefa colorada*»; otro, «*de zarzahán enforrado en lienço negro*», ofrendado por doña «*ysabel marmora*»; un «*almayzar viejo*», un paño de seda colorado, y entre otras cosas, donadas por los feligreses, una alfombra «*trayda*», «*de beynte palmos*», «*vna saya colorada*», y una cortina (3).

Luego de hacer relación de los libros, que eran escasos, el inventario «*de rropa de lino e fazienda*» de 1500, registra:

(1) Núm. 1.071-C., folio citado.

(2) Números 1.067-C., 1.070-C., y 1.071-C., folios citados.

(3) Idem, id., id.

«vn frontal de lienço de barniz, con las ynsinias de la pasion, e otro frontal de lienço pintado con la ymagen de san sebastián»; «vna crespina (1) de seda amarilla y colorada»; «otra crespina colorada y blanca de seda; vna alvanega (2) labrada con hilo de oro»; «vna colcha blanca, trayda; vna saya de lauores coloradas...; vna camisa»; otras dos «de naval (?), la vna con un cabeçon de oro; dos fronteros de lino, traídos, labrados con hilo de oro»; vn frontal de lienço con la ymagen de nro señor e de la madalena; vn paramento viejo, peqño de flores», y gran número de *touajas* (toallas, hazalejas y fazalejas) de diversas clases, *manteles*, *cortinas* y *sobrepellices* (3).

«En el termino de la dha villa (de la Osa), a vna legua de ella, çerca de los ojos de guadiana, ay—dice la *Visita* de 1500,—vna hermita de la vocaçion de *san pedro sahelizes*, la ql... es de dos naves, fecha vna cruz», en la que «ay vn altar mayor e otros tres altares adornados con sus manteles, e delante dellos ay tres lanparas». No detalla más el acta de esta fecha, ni las anteriores y posteriores; y entre los ornamentos, que eran pobres, registra la de 1500 citada «*quatro frontales de paño colorado q estan en los altares*», «vn paramento en q esta pintada la ymagen de *san pedro*», un frontal de lienzo pintado, manteles de estopa, y «vna alhonbra buena de veynte palmos» (4).

\*  
\*  
\*

Al pasar la vista por estos y otros inventarios de cosas que ya no existen, y tratándose como se trata de iglesias pobres,

(1) Especie de cofia o redecilla femenil para recoger el cabello y adornar la cabeza.

(2) Toca femenil de forma triangular.

(3) Núm. 1.070-C., fol. CLVIII recto y vuelto, págs. 312 y 313; en el inventario de 1494 se hace mención, además, de «dos mantos traydos de *hubeda*», no siendo posible acertar si se quiere decir estaban muy usados, pues a esto equivale por lo común la palabra *traydos*, o si procedían de Ubeda, donde pudieron ser labrados, constituyendo cierta especialidad de aquella población gienense.

(4) Núm. 1.070-C., fol. CLIX vuelto, pág. 315.

sin rentas y en localidades humildes, deslúmbrense los ojos a la idea de aquellas Custodias, de aquellas Cruces y de aquellos cálices de plata blanca o dorada, piezas doradas y con esmaltes, que debían ser peregrino fruto de la orfebrería española, y que eran adquiridas con las limosnas de los fieles; a la de aquellos retablos trabajados en madera, llenos de entalladuras y de cresterías, conforme al estilo predominante; a la de los de lienzo pintado, obra de artistas de ignorados nombres, de la cual no subsiste ejemplar conocido; a la de aquellas tablas, también pintadas *de pincel*, como los inventarios dicen; a la de aquellas imágenes *de bulto*, ya en madera, ya en alabastro, esculpidas por imagineros de quienes no hay quizá noticia, y que figuraban en los altares vistiendo sayas *coloradas*, con camisas o roquetés de seda de varios colores, *albanegas* y *crepinas* moriscas de argenteria y oro; o la de aquellas casullas de terciopelo, *colorado* por lo común, con *cenefa* o tira verde bordada de imaginería o con *alcachofas*, *jarras* y flores; de aquellas otras de zarzahán, de damasco o de seda también con *cenefa*; de aquellas *capas* y *dalmáticas* de géneros análogos; de aquellas *alfombras* de Liétor, de Alcaráz o de Chinchilla, de las cuales no subsiste ejemplar alguno, y para decirlo de una vez, de cuantos objetos poseían los templos, tan diferentes entonces de lo que son en el día.

Yo creo que se haría un gran servicio a la Arquelogía nacional, con la publicación de los inventarios contenidos en los *Libros de Visita* de las Ordenes militares, pues en ellos hay noticias interesantísimas y de grande importancia, como ocurre respecto de la *Cruz de Caravaca* y de su particular capilla durante el siglo xv, con el *Hospital de Santiago de los Caballeros* que existía en Toledo, con el *Monasterio de Santa Fe* de la misma ciudad, y con otras muchas iglesias de la Orden. De algo de esto, y principalmente de la *Cruz de Caravaca*, he de tratar, Dios, mediante en otra ocasión, si, cual supongo, interesa lo presente.

RODRIGO AMADOR DE LOS RÍOS.

# CRÓNICAS DEL TIEMPO DE ISABEL II

---

(Continuación.)

## TEATRO DE LA CRUZ

Bueno fue para el teatro el mes de Febrero de 1840, pues en él se estrenó la linda comedia de Bretón *El pelo de la dehesa*, a beneficio de Lombía, y siguiendo el viento de la buena suerte, en 14 de Marzo se puso en escena por primera vez *El Zapatero y el Rey*, de D. José Zorrilla, quien publicó o hizo que se publicara en el *Diario de Avisos* el siguiente reclamo:

«El autor se ha propuesto en este drama presentar al público, tal como fue en realidad, un personaje histórico, calumniado tenazmente por unos y defendido a ciegas por otros; en ambos casos, se han puesto elegantes escritores y respetables poetas antiguos y modernos, sin que por esto pretenda rivalizar con ellos el autor de la obra que hoy anunciamos.» Por lo que se ve, D. José Zorrilla estudió con interés la figura del rey Don Pedro, y la presentó en su drama como había llegado a comprenderla.

En la interpretación tomaron parte las hermanas Lamadrid, D. José García Luna, Pedro López, Alverá, Fabiani y otros.

El viento favorable duró poco, y días después fue mal recibida la comedia *Solaces de un prisionero o tres noches en Ma-*

*drid*, «de un distinguido literato que se hallaba ausente de Madrid», el Duque de Rivas.

*La carcajada*, por Latorre (Mayo de 1841), que estuvo superior a todo elogio. Valero había estrenado esta obra en Granada anteriormente, y tanto se poseía del papel, según contaban, que cayó enfermo de resultas. En las mujeres producía efectos terribles, ataques de nervios, y hasta se contaba de alguna que, efecto de la impresión recibida, había malparido en aquella población. Latorre fue aplaudido con entusiasmo, pues además concurría la circunstancia de que se presentaba por primera vez ante el público de Madrid después de dos años de ausencia.

*El eco del torrente*, drama de Zorrilla, por Bárbara, Teodora, Latorre y González Mate (Febrero 1842).

*El naufragio de la fragata Medusa*, melodrama escrito sobre un hecho acaecido en 1816. El acto tercero tenía una decoración que representaba alta mar con la fragata que, combatida a su tiempo por las olas, zozobraba, encallando a la vista del espectador. En el acto cuarto aparecía el mar «que llenaba todo el ámbito de la escena, y estaba agitado por una recia tempestad; en medio de la balsa con las personas que habían quedado en ella, un buque aparecía en lontananza y se dejaba ver en distintos términos». Por lo que se dice, las decoraciones tenían novedad, y el público concurrió a verlas (Marzo 1842).

*La tercera dama duende*, comedia traducida de la que escribió Scribe con el título de *Les diamants de la Courone*, a beneficio de la Juanita Pérez (Abril 1842).

*Las dos vírgenes*, de Zorrilla. Estrenada en el mismo mes.

*Doña Mencía*, de Hartzenbusch, y *La vuelta de Estanislao*, para la salida de Josefa Valero (Junio 1842).

*Sancho García*, de Zorrilla, a beneficio de Latorre. A don José le gustaba poner reclamos en el *Diario*. Esta vez dijo lo siguiente:

«El autor ha llamado modestamente a su obra composición trágica, porque en realidad no es una tragedia clásica. Aun-

que los tres personajes principales que en ella figuran; aunque la elevación de los pensamientos, y la energía y brillantez, que no puede negarse reinan en el fondo de la obra y en su versificación, pertenezcan, sin duda, a la tragedia, las formas bajo las que el argumento del poema está presentado corresponden al drama. Bien lo conoce el autor de *Sancho García*; pero convencido, como lo está, de que el público no se halla todavía dispuesto a pasar repentinamente desde el tumultuoso bullicio del drama moderno a la sencilla, si por otra parte majestuosa, dignidad de la tragedia clásica, sólo ha pretendido hacer un ensayo, dando el primer paso en la senda de una gran revolución literaria.» (Noviembre 1842.)

*La judía de Toledo, o Alfonso VIII*, por Eusebio Asquerino. (Febrero 1843.)

*La bruja de Lanjarón, o Una boda en el infierno*, comedia de figurón, de Rodríguez Rubí. (Abril 1843.)

*La huérfana de Bruselas*, obra ya conocida, se puso en escena para volver a presentarse Elías Noren, barba, que había estado retirado del teatro durante una temporada. (Abril 1843.)

*La mejor razón la espada*, comedia de Zorrilla, refundición de *Las travesuras de Pantoja*, de Moreto. (Junio 1843.)

*Honra y provecho*, de Rubí. Éxito regular; por lo que, como decían aprovechando el título, no había sacado ni honra ni provecho. Se hizo a beneficio de Caltañazor, y trabajaron con él la Juanita Pérez y Lombía.

*Las travesuras de Juana*, de Doncel y Valladares, dos jóvenes que prometían mucho y cumplieron poco. Pasó bien, gracias a la encantadora Juanita, para quien había sido escrita la comedia.

*El molino de Guadalajara*, de Zorrilla. El éxito fue muy mediano, echando la culpa a la ejecución, que resultó deficiente; pero lo cierto es que la obra deja mucho que desear.

*La coja y el encogido*, de Hartzenbusch, comedia en que la Juanita Pérez desempeñaba el papel de andaluza y Lombía el de asturiano. (Agosto 1843.)

Para comenzar la temporada de 1843 a 1844 hicieron en la Cruz una reforma, suprimiendo la *Cazuela*, en cuyo sitio se construyó una gradería corrida, que proporcionaba mejor vista y mayor número de asientos. Los palcos se pusieron a 60 reales; las lunetas principales, a 12 rs., y las del patio, a 8; y como todos los billetes servían para ambos sexos, no se instaló más que un despacho. Los domingos por la tarde se hacía rebaja de precios, a fin de que pudieran concurrir los artesanos.

En una función dedicada por el Ayuntamiento a Isabel II, con motivo de haber sido declarada la mayoría de edad de aquella Reina, se representó una obra de Zorrilla, titulada *La oliva y el laurel*, y la comedia *Las travesuras de Juana*, terminando la función con el sainete de Cruz, *La pradera de San Isidro*, donde cantó unas coplás alusivas a Isabel II la Juanita Pérez. (1.º Diciembre de 1843.)

*Junio Bruto*, de D. José María Díaz. Dijeron que adolecía de la languidez propia de este género de obras. Bárbara y Latorre hicieron una labor esmeradísima por sacar adelante la tragedia.

*Don Juan Tenorio*, drama de Zorrilla. Se estrenó el 7 de Abril de 1844. Decía el *Diario* que el drama, «escrito para ser puesto en escena en la presente Cuaresma, encierra un pensamiento hondamente religioso, y su argumento está basado sobre las sólidas creencias de la fe católica». Lo interpretaron Bárbara, la Flores, la Tavela y la Sampelayo; Latorre, Alverá, Lumbreras, Caltañazor, Carceller, etc.

Según los revisteros de la época, fue recibido fríamente por el público, debido a que los actores no pusieron de su parte cuanto podían. Hay que tener en cuenta que el papel de *Doña Inés* se encargó a Bárbara, cuya edad no era ya a propósito para el tipo que debía representar, ni su corpulencia y desarrollo físico, a juzgar por el retrato que publicó *El Entreacto*.

Otro revistero, decidido defensor de Latorre, asegura que éste estuvo superior en toda la obra, desde los primeros versos de la escena de la hostería; pero que donde rayó a gran



altura fue en las décimas *del sofá*, que declamó con indiscutible encanto, *habiendo sabido dulcificar ciertos puntos ingratos de que en algunos momentos adolecía la voz de aquel gran actor*. Sabido es que Latorre tenía eso que llamamos *tonillo*, defecto hijo de la representación frecuente de dramas y tragedias en verso, y que en este género hasta quizá gustase al público; pero el *Tenorio* tiene la versificación muy movida, y necesita una dicción flexible que se acomode rápidamente a todos los tonos; así que ni la obra se ajustaba a las condiciones de Latorre, ni éste supo ajustar su interpretación a las condiciones de la obra.

También fue parte para coadyuvar a la mala impresión la pobreza de decoraciones; el *Tenorio* las necesita buenas, y allí quedó este servicio teatral muy descuidado, siendo voz corriente que en punto a decoración de escena *nuestros teatros estaban a la cola de todos los del mundo*.

A Zorrilla le censuraron, entre otras cosas, los ovillejos del acto segundo, y la denominación que había dado a la obra de drama *religioso fantástico*.

*La copa de marfil*, de Zorrilla, por Bárbara y Latorré. Se refiere a la dominación de los lombardos en Italia, y carece de protagonista. El público estuvo severo.

*Espanoles sobre todo*, de Eusebio Asquerino, un juguete que lo interpretó Lombía con mucho acierto, y dió 17 buenas entradas.

*Las colegialas de Saint Cyr*, de Dumas, traducción de Retes.

*Un rebato en Granada*, de Cañete, comedia de las llamadas *de moros y cristianos*.

En 1846 dió algunas funciones en el teatro de la Cruz una sociedad que se titulaba *Academia Real de Música y Declamación*, y se había fundado «para proteger los teatros españoles». Consiguió formar una compañía muy aceptable, compuesta de Juanita Pérez, Ana Parnias, Catalina Flores, Concha Sampelayo, María Bardán, Josefa Noriega, Juan Lombía, Vi-

cente Caltañazor, Francisco Lumbreras, Manuel Catalina, Elías Norén, Juan Antonio Carceller y Antonio Capo. La inauguración se verificó el 12 de Abril, haciendo *Mentir con noble interés*, traducción en dos actos, y *Un avaro*. Las lunetas costaban 14 reales. Se conoce que la sociedad tropezó con graves dificultades, porque se deshizo en Mayo siguiente; pero la compañía siguió funcionando con otra empresa.

Luego echaron mano del repertorio, y Caltañazor hizo en Septiembre *La pata de cabra*, con la Carmen Carrasco, Manuel Catalina y Carceller.

En Noviembre de 1846 se estrenó *Los dos Foscari*, drama arreglado del de Byron por Cañete. No gustó, porque el romanticismo estaba mandado retirar.

*Los mosqueteros de la Reina*, traducción de Gabino Tejado.

*Los misterios de París* (Febrero 1847), de Eugenio Sué, drama en cuatro actos y diez cuadros, con 24 personajes, por la Parnias, la Flores, la Noriega y la Sampelayo, Lombía, Lumbreras, Caltañazor, Catalina, Norén, Carceller, etc., etc. Se estrenó una decoración de Avrial.

*¡Lo que es el mundo!*, comedia de costumbres. (Marzo 1847), con 22 personajes. Aquí se presentó Juan Catalina, hermano de Manuel, haciendo un papel de poca importancia.

*El trapero de Madrid* (Noviembre 1847), traducción de Lombía, en cuatro actos y un prólogo, con decoraciones de Avrial; una de ellas representaba la plaza de Afligidos y otra la sala de columnas del palacio de Villahermosa en una noche de baile.

*El caudillo de Zamora*, drama en tres actos, de Olona, del género de Bouchardé, que tenía seguros los aplausos de la galería. La Baus y Lombía estuvieron muy acertados.

El Abril de 1848, la empresa del teatro de la Cruz introdujo algunas mejoras en la sala, reemplazando las lunetas por elegantes butacas, que las puso a 16 reales, y se decidió por el género andaluz, para lo cual contrató a Dardalla, actor sin rival en este linaje de composiciones. Así podemos citar:

*Manolito Gázquez*, nueva (Mayo 1848), tomada de un cuento de Estévanez Calderón, por Mariano Pina.

*Chaquetas y fraques*, y *Too e jasta que me enfae*, piezas andaluzas, de D. José Sanz Pérez.

La Cruz celebró, como el *Príncipe*, el aniversario de la muerte de Moratín (28 Junio 1848), poniéndose en escena *El sí de las niñas*; un juguete dramático, escrito expresamente para aquel día por Ventura de la Vega, titulado *La crítica del sí de las niñas*, leyendo composiciones alusivas al acto el mismo Vega, Bretón, Zorrilla y Hartzenbusch; y cantándose un himno por D.<sup>a</sup> Emilia Moscoso, D. Joaquín Miró y D. Pablo Baraldí, letra de Cañete y música de D. Mariano Martín. En el juguete se estrenó una decoración de D. Antonio Bravo, representando el atrio del teatro de la Cruz.

Y vuelta al género andaluz con *Majos y estudiantes* y *Juan el perdido*, de Mariano Pina, parodia de *Don Juan Tenorio*.

Por Nochebuena se representó *Todos a la mesa*, revista del año 1848, la primera que encontramos en el curso de estas crónicas.

*La perla de Sevilla*, de D. Fernando Gómez de Bedoya, pieza andaluza escrita para Cándida Dardalla, hija del actor de este apellido (Enero 1849).

*Un contrabandista andaluz*, melodrama en dos actos, para Dardalla (Enero 1849).

De vez en cuando alternaban en la Cruz con *El zapatero y el rey*.

*El Bufón del rey*, drama en cinco actos a beneficio de Catalina (Febrero).

*Traidor, inconfeso y mártir* (3 Marzo). Esta obra, una de las mejores de Zorrilla, estuvo ensayada para hacerse en el Príncipe, representada por la compañía que allí actuaba; pero cayó enfermo Romea y se demoró el estreno hasta que mejorase; cuando estaba ya anunciado el día en que se iba a poner en escena, hubo que suspender las representaciones en aquel coliseo para dar lugar a las obras que había mandado hacer con

urgencia el Conde de San Luis, a fin de instalar en el edificio el *Teatro Español* con arreglo al proyecto de que ya hemos hablado en el lugar correspondiente. Matilde y Romea pasaron a la Cruz, y en este local estrenaron por fin *Traidor, inconfesa y mártir*, con el siguiente reparto: *Aurora*, Matilde; *Espinosa*, Romea; *Santillana*, Romea (Florencio); *Arbués*, Sobrado, y *Don Rodrigo*, Barroso.

Se tocó por la orquesta una sinfonía nueva, titulada *El sueño*, compuesta por D. Manuel Tubau.

*La viuda valenciana* (Marzo 1849), comedia de Lope, refundida por D. Ramón Mesonero Romanos, a beneficio de Jerónima Llorente.

Consiguiente a lo dispuesto por el Conde de San Luis, de que damos extensos pormenores en el artículo *Teatro del Príncipe*, el de la Cruz cambió de nombre en Abril de 1849, y aparece desde entonces en los anuncios como *Teatro del Drama*.

Esta denominación duró poco.

En la primera mitad de esta década figuraron en la Cruz Bárbara Lamadrid, Juana Pérez, Teodora Lamadrid, Catalina Flores, Concepción San Pelayo, característica; Antera Baus, característica también (hasta 1842); Isabel Boldún, y Concepción Lapuerta, graciosa; Carlos Latorre, Juan Lombía, Pedro González Mate, primeros actores; Pedro López y Elías Norén, barbas; Antonio Pizarroso, Antonio Alverá y Vicente Caltañazor, galanes; Pedro Cubas, Agustín Azcona y Juan Carceller, graciosos.

En años siguientes fue relevándose la compañía, y aparecen en 1848 como actrices Joaquina Baus, Carmen Fenoquio, Josefa Noriega, Juana Samaniego, con su madre Concepción, que hacía de característica, y Josefa Azcona. De actores actúan Juan Lombía, Manuel Catalina, Fernando Ossorio, Calixto Boldún, José Dardalla y José Tamayo.

Hemos reseñado a la ligera la labor dramática que se realizó en la Cruz; pero hay que añadir, para que la crónica esté completa, las óperas que se hicieron, las zarzuelas, los concier-

tos, las funciones de baile, de volatines y hasta de prestidigitación, que irán mencionándose en cada una de las secciones a que corresponden, a fin de no repetir noticias, y que el lector pueda formarse idea de los géneros de espectáculos públicos que comprenden nuestras *Crónicas*. Puede decirse que el teatro de la Cruz fue durante esta década el que más novedades ofreció al público.

#### TEATRO DEL CIRCO

Casi deberíamos incluir este teatro en los de segundo orden, por lo que a la representación de comedias y dramas se refiere, pues las empresas no dieron en el curso de las temporadas importancia a este género, sino que dedicaron toda su voluntad y todos sus afanes a la representación de ópera italiana, y, sobre todo, a los bailes de espectáculo, como se verá en el capítulo correspondiente.

Inaugurado el local como Circo en 23 de Abril de 1840, pronto la ópera se hizo dueña del edificio, y desde 1842 ejerció en él la dictadura, al punto de que en 1849, cuando la reforma del Conde de San Luis, se le dió el nombre de *Teatro de la Ópera*.

Hubo, sí, representaciones dramáticas; pero las series de éstas eran cortas, y sufrían frecuentes interrupciones para dar lugar a las funciones de ópera y a las de baile; de suerte, que más bien la compañía *de verso* estaba como de supernumeraria para cubrir las noches que se daba de descanso a los cantantes y a las bailarinas.

En 1841 se puso en escena *El mercader flamenco*, traducción, para presentarse González Mate, que había venido de Zaragoza; y *El terremoto de la Martinica*, también traducción, en que se estrenaron decoraciones pintadas por Lucini y Francisco Aranda. El cartel anunciaba que la orquesta tocaría en los intermedios, y que un momento antes de alzarse el telón se haría oír una campanilla que sirviera de aviso a los espectadores.

En 1844 trabajaron aquí Arjona y Valero: el primero hizo *El diablo predicador*, cosa que se consideró como un atrevimiento hallándose en Madrid Antonio Guzmán; el otro representó el *Luis Onceno*, consiguiendo uno de los mayores triunfos de su vida artística. Cuando se anunció la obra, los periódicos dijeron que Valero la interpretaría bien *si quería estudiar el papel, pues generalmente lo encomendaba todo a su talento y a sus luces naturales*. Valero se picó por la advertencia, y logró que los resultados superasen a las esperanzas. Nosotros pudimos verle en *Luis Onceno*, años más tarde, y declaramos que interpretaba este drama de un modo magistral.

Hicieron también *Una reina no conspira*, de Díaz, por la Joaquina Baus, Valero y Arjona, que no estuvieron felices en el desempeño; así es que el drama no hizo más que pasar.

Figuraba de primer apuntador en esta compañía D. Manuel Cañete, después crítico notable y Académico de la Española, y dada su amistad con Valero, es muy posible que le *apuntase* esta obra.

Formaban la compañía, además de Valero y de Arjona, José Tamayo, José Pérez Pló, Luis Fabiani, la Joaquina y la Carlota Baus y la Jerónima Llorente.

Durante el último trimestre de 1845 dieron en el Circo algunas funciones Matilde Díez y Julián Romea; pero trabajando en la misma noche la Guy Stephan, que era lo que servía de aliciente para el público.

Las lunetas costaban 16 reales, los palcos 60, las galerías 10 y la entrada general 6.

De 1846 en adelante no se representaron más que óperas y bailes de espectáculo, géneros que eligió para su explotación el banquero D. José Salamanca cuando tomó a su cargo la empresa de este teatro, dejando grata memoria de su buen gusto y munificencia.

Después de Salamanca, tomó el teatro una empresa que, falta de fondos suficientes o de conocimiento del negocio, tuvo que abandonarlo en manos de D. Nemesio Pombo, quien, com-

pitiendo con Salamanca en liberalidad, pagó cuanto se debía, y continuó dando funciones de ópera y de baile hasta el fin de este período.

El Circo fue un teatro que ofreció al público novedades para todos los gustos: allí cantaron la tiple Persiani, el tenor Tamberlick, el barítono Ronconi; allí dieron conciertos los pianistas Listz y Koustky, y allí lucieron sus primores coreográficos la Fuoco y la Guy Stephan. Bien podemos decir que el teatro del Circo, con la variedad de sus espectáculos, contribuyó notablemente a modificar el concepto de las diversiones en aquella época, dando a conocer ciertas notabilidades europeas, de las que sólo se tenía noticia por la traducción de los relatos de la Prensa extranjera. La afición a la música es, en general, un signo de cultura, y los habitantes de Madrid, coadyuvando al sostén de la ópera italiana y al renacimiento de la zarzuela, dieron una muestra de buen sentido, de ilustración y de amor patrio.

## Teatros de segundo orden

### TEATRO DEL INSTITUTO

El *Instituto Español* era una sociedad fundada en 1839 por el Marqués de Sauli, D. Basilio Sebastián Castellanos y otros aficionados a la literatura y al arte; y tenía por objeto principal fomentar la instrucción de las clases populares, proporcionando al propio tiempo diversiones ilustradas y decorosas a los socios.

La sociedad no tenía local adecuado, y consiguió, por Real orden de 10 de Diciembre de 1841, que la cediesen una parte del exconvento de la Trinidad (calle de Atocha, esquina a Relatores) para instalar cátedras, gimnasio y salón de fiestas, que se habilitó en un trozo de lo que había sido iglesia; pero a fines de 1844, teniendo el Gobierno necesidad de utilizar el local, obligó a la sociedad a que lo desocupara, construyendo a

sus expensas el citado Marqués de Sauli, un edificio *ad hoc*, con un buen teatro, en la calle de las Urosas, núm. 8. Mientras se realizaban las obras de construcción de esta casa, el Instituto Español celebró sus funciones en el *Teatro del Genio*, un saloncito para aficionados que estaba en el pretil de Santisteban, frente a la iglesia de San Pedro.

Una vez terminado el nuevo local, y conceptuándolo capaz para dar funciones públicas, pues reunía 846 asientos, se arrendó a una empresa, inaugurándose el 8 de Noviembre de 1845 con la función siguiente: *Quiero ser cómico*, pieza en un acto, por Catalina Flores, la Miranda, Manuel Catalina, Aznar, Carceller y Menor; *Boleras jaleadas*, por Sebastiana Flores y Manuel González; y *Un avaro*, por Lombía (1), Caltañazor, Manuel Catalina y Aznar.

La sala estaba bien decorada, según los revisteros. La butaca costaba 12 reales, las lunetas 8.

En Diciembre se reforzó la compañía con Ana Pamias, Carmen Carrasco y Francisco Lumbreras.

Parece que el teatro no tenía más que dos pisos: la platea y el principal.

No duraban allí las empresas; en Octubre de 1846 se puso ópera española, como veremos en su lugar; en Diciembre una compañía de volatines, y en 1847 volvió a presentarse una compañía *de verso*, con Dardalla a la cabeza, dedicándose al género andaluz. Hicieron *La flor de la canela*, de Sanz Pérez; *Los celos del Tío Macaco*, *Too e jasta que me enfae*, *Juzgar por las apariencias*, *Los hijos del Tío Tronera*, sainete andaluz también, de García Gutiérrez, parodia de su *Trovador*; *Un baile de candil*, de Eduardo Asquerino, donde ponía en ridículo los graves errores en que había incurrido Alejandro Dumas hablando de España; y *El torero en Madrid*. Abandonando el

---

(1) Lombía quiso introducir la novedad de suprimir el apuntador, y se hicieron algunas representaciones sin éste; pero se convencieron en seguida de que la reforma no podía prosperar.



género, hicieron *Kean o Genio y desorden*, de Alejandro Dumas, traducido por D. Antonio María Ojeda; pero en seguida volvieron a las andadas con *Un día de fiesta en Puerto Real*, *No fiarse de compadres*, de Sanz Pérez, y *El ventorrillo de Alfarache*, de Montemar.

Habiéndose separado Dardalla de la compañía para llevar su género al teatro de la Cruz, siguieron haciendo en el *Instituto* comedias corrientes, y en 28 de Junio de 1848 celebraron el aniversario de la muerte de Moratín, representando *La mojugata*, cantando la tonadilla del *Tripili*, por la Montero, Caltañazor y Lumbreras, y terminando la función con el sainete de D. Ramón de la Cruz, *Paca la Salada o La merienda de horterillas*.

No era muy oportuno elegir a Cruz para rendir homenaje a Moratín, sabiendo que en vida fueron enemigos literarios, y se mortificaron cuanto buenamente pudieron.

En Junio de 1848 hicieron un drama titulado *Un juramento*, de Cañete, D. Manuel Tamayo y D. Aureliano Fernández Guerra, a los que un periódico, añadía otro escritor, Paul Feval, de quien aseguraba que estaba tomado el pensamiento. Y decía el periódico citado: «D. Manuel Cañete es un moderno crítico, para quien nuestros primeros dramaturgos son un grano de anís; solamente él y los amigos que le rodean tienen un género de literatura nueva, inusitado y grandioso, con el cual abrirán sendas desconocidas en nuestra literatura.»

El drama no gustó.

A fines de 1848 se deshizo la compañía, y se volvió a reconstituir bajo la dirección de Lumbreras. Representaron una parodia de *Los amantes de Teruel*, titulada *Los amantes de Chinchón*, escrita por Romero Larrañaga, Príncipe, Eduardo Asquerino, Villergas y Estrella.

Estrenaron (Enero 1849) *Herminia o Volver a tiempo*, drama de Alejandro Dumas, traducido por D. Juan del Peral. Lo interpretaron la Jimeno y Lumbreras.

*El hijo del diablo* (Febrero), drama en cinco actos, traduci-

do por D. Francisco de Paula Montemar, para el beneficio de Carlota Jiménez.

Cuando el Conde de San Luis puso por obra su proyecto de arreglo del *Teatro del Príncipe* y de los demás de la Corte, concedió al del *Instituto* la categoría de teatro de primer orden, con la denominación de *Teatro de la Comedia*.

El *Instituto* contribuyó mucho al renacimiento de la zarzuela, como veremos en el capítulo correspondiente, poniendo en escena algunas que sirvieron de *ballon d'essai*, pulsando el gusto del público, que se mostró decididamente favorable al género.

En celebridad de una amnistía dada por la Reina, se representó (Junio 1849) la comedia de Eusebio Asquerino, *Españoles sobre todo*, cantándose un himno a S. M., letra de Valladares y Saavedra, y música de Oudrid.

A principios de Julio de 1849 hizo la empresa un contrato con Mr. Paul, y, previas algunas reformas, se trasladó la compañía al Circo de la calle del Barquillo, poniendo los palcos a 40 reales, las sillas a 10, las delanteras de grada a 6 y la entrada general a peseta. La primera función que la compañía del Instituto dió en el nuevo local, fue el 7 del mes citado.

Aquí debieron ganar dinero, porque durante aquel verano no funcionó más teatro que éste, y procuró la empresa proporcionar todo género de alicientes. Además de Dardalla (1), que ponía en escena obras del género andaluz, trabajaba en aquel teatro una bailarina que había conseguido cautivar por completo al público: la Pepa Vargas. Y para tocar todos los resortes, hicieron en este teatro algunas zarzuelas, como *La batalla de Bailén*, en dos actos, música de Oudrid y de Gardin. A mediados de Setiembre volvió a sus patrios lares la compañía que trabajaba en el circo de la calle del Barquillo, y representaron *El tío Zaratán*, parodia de *Guzmán el Bueno*, y *Embajador y hechicero*, comedia de magia de Mariano Pina, en la que hacía

---

(1) Habitaba Dardalla en la calle de la Visitación, 4, 3.º izquierda.

el papel principal José Banovio, un actor concienzudo, pero de poca nombradía.

También representaron *El congreso de gitanos*, en dos actos, en la que Alverá cantaba una canción compuesta por Oudrid, y Pardo unas seguidillas que bailaban al propio tiempo la Vargas y Atané. Con estas novedades, el público llenaba las localidades, mientras el *Teatro Español* estaba vacío.

#### TEATRO DE VARIEDADES

El local estuvo destinado primeramente a juego de pelota, hasta que en 1843 se acondicionó en forma de teatro para dar representaciones dramáticas bajo la dirección de D. Vicente Castroverde; pero no debió resultar lucrativo el negocio, porque en el mismo año hubo en el local bailes públicos, y sucesivamente una compañía cómica infantil y otra de gimnastas, dirigida por Mr. Chiarrini.

En Abril de 1844 se mejoró la ornamentación y la comodidad del teatro, entarimando el pavimento, señal de que no lo estaba; se pusieron lunetas con el asiento y el respaldo forrados de paño, se construyó una galería y se instaló una lucerna. «Los proyectos de formar un teatro de segundo orden—decía la empresa en el anuncio,—como existen en las grandes poblaciones de Europa, han fracasado por falta de local a propósito», y confiando en que con las mejoras introducidas en el teatro de Variedades se resolvía el problema, se abrió al público el 14 de Abril citado, tomando la alternativa entre los demás coliseos de la capital. Lunetas, 6 reales.

Comenzaron con *Elisa o El precipicio de Bessac*, drama en cinco actos, traducido por una señorita; luego hicieron *Lázaro o El pastor de Florencia*, traducción de Isidoro Gil, y después *Los incendiarios de París*, de Víctor Ducange.

Tardó el público en acostumbrarse al teatro, así es que las compañías duraban poco, o, mejor dicho, las empresas que las contrataban, y servía el local para dar funciones de aficiona-

dos. Sin embargo, en Febrero de 1847 se representó diez y ocho noches consecutivas una comedia de Juan de la Rosa González y Pedro Calvo Asensio, titulada: *Si las mujeres no vieran, los hombres felices fueran*, y poco a poco fue haciendo sus pinitos, hasta que el Real decreto del Conde de San Luis le reconoció como *supernumerario de la Comedia*, y entonces, contando ya con el favor del público, puso las butacas a 10 reales.

El que dió vida a este teatro fue el actor D. Juan de Alba, secundado por Concepción Andrade, Josefa Rico, Sebastiana Morán, María Soriano, Isabel Sánchez, Miguel Bailón, Julián Quintana, Antonio Capo, Ramón Guzmán (sobrino de su tío), Juan Francesconi, Dalmacio Detrell y otros.

Todos eran artistas de segundo orden; pero consiguieron captarse la benevolencia del público y hacer de *Varietades* un teatro simpático. Con esta base, que es muy de tener en cuenta, vino una nueva empresa animada de los mejores deseos, presentando una compañía *plus minusve*, como la que había salido, y también con ahinco de complacer a los espectadores; Manuela Ramos, Juana Samaniego, Manuel Catalina y Carceller, que, dirigidos por el compositor Rafael Hernando, activo y emprendedor como pocos, formaron el propósito de representar zarzuelas, ya que tan buen resultado habían dado los ensayos del género verificados en la *Cruz* y en el *Instituto*.

Consiguiente a esta idea, pusieron en escena el día 6 de Junio de 1849 la zarzuela en dos actos titulada *El duende*, y éste fue el acontecimiento teatral del año, de mayor sensación que la inauguración del *Teatro Español* del Conde de San Luis.

Véase el capítulo *Zarzuelas*.

#### TEATRO DEL MUSEO

Tiene su origen en una Sociedad por el estilo del *Instituto Español*, fundada para fomentar la afición a la literatura, la música y las bellas artes en general. Se estableció en la plaza

de los Mostenses, ocupando parte de la casa donde estaba instalado, provisionalmente (y pagando alquiler), el Conservatorio de María Cristina; pero no disponiendo allí sino de un local muy reducido, y sin un salón de cierta capacidad para celebrar fiestas, se trasladó, hacia 1841, al ex-convento de Monjas Vallecas, sito en la calle de Alcalá, esquina a la de Peligros, transformando la iglesia, no sabemos a expensas de quién, en un bonito teatro, que podría contener unos seiscientos espectadores.

Como estas Sociedades, por lo general, comienzan con muchos bríos, que luego se entibian al sentir las impurezas de la realidad, porque, y esto es muy humano, el entusiasmo de los fundadores suele estar en razón directa de la situación de fondos, el ánimo de los accionistas del *Museo* hubo de desmayar, y se vieron obligados a arrendar el teatro a Compañías de segundo o tercer orden.

El sitio era bueno, y favorecido por esta no pequeña circunstancia, el *Teatro del Museo* pudo, cuándo mejor, cuándo peor, sostener su cartel con los demás de la corte, aprovechando las obras ya conocidas y sancionadas por el público. Sin embargo, allí se estrenó *El motín contra Squilache*, de Ceferino Suárez Bravo.

En 1847 se reorganizó la Sociedad con el nombre de *Museo Matritense*, y dió algunas funciones, poniendo el precio de 60 reales butaca por una quincena y 12 por una noche. Se inauguró el 3 de Abril con *Noche toledana*, de Lope, y *El peluquero en el baile*, pieza en un acto, traducida por Antonio María Segovia, formando la Compañía las Sras. Paz, Latorre y Oliver, y los Sres. Oltra, Gálvez, Larrea Padilla y un aficionado muy notable, D. Rafael Hermosa, que por consideraciones de familia no se decidió a seguir la carrera del arte escénico.

Entonces hicieron *El nudo Gordiano*, comedia francesa traducida por D. Francisco de Paula Montemar, y *Al toque de oraciones*, también traducción, por Manuel María de Santa Ana.

Antes de abrir el teatro se tuvo la idea de exigir a los concurrentes el traje de etiqueta; pero en vista del mal efecto que causó la noticia en las tertulias de Madrid, los socios volvieron sobre su acuerdo, desistiendo de sus instintos aristocráticos.

La sociedad duró poco; en Octubre de 1847 aparece una empresa poniendo en escena algunas óperas, y luego vuelve a arrendarse el local a compañías dramáticas que procuran sostener la competencia con los demás teatros; pero al fin de esta década, el teatro del *Museo* queda derrotado, primeramente por el *Instituto* y luego por *Variedades*.

#### TEATRO DE BUENAVISTA

Desde 1837 venía demostrando deseos de figurar como teatro de segundo orden; pero lo que no pudo lograr el del *Museo*, con mejor local, mal podría conseguirlo, en peores condiciones, el teatrillo de la calle del Desengaño, en un salón desproporcionado y bajo de techo, según todavía puede apreciarse visitando el almacén industrial que en el piso bajo del edificio existe, y que es donde estaba instalado el diminuto coliseo.

En 1840 actuaba una compañía que puso en escena *Los amoríos de 1790*, de García Villalta; en 1842 volvió a servir para representaciones de figuras mecánicas; en 1845 se intentó, con mala suerte, crear en este teatro la ópera española, y ya, oscurecido por el *Museo*, por el *Instituto* y por *Variedades*, aunque consiguió tener una compañía, en la que figuraban Matilde Tabela, Isabel Martínez, Carceller, Dattrell y Ramón Menor, con su correspondiente sección de baile, tuvo que reducir sus aspiraciones y conformarse, en autores, en obras y público, con el desecho de los demás teatros. Eso sí, en Pascuas de Navidad tenía entradas seguras con *El nacimiento del Hijo de Dios*.

## Óperas.

El teatro de la *Cruz*, por la amplitud de su escenario y por la capacidad del salón, era más a propósito que el *Príncipe* para las representaciones de ópera; así que aquél fue siempre preferido cuando se quiso poner en escena este linaje de espectáculo.

En el verano de 1840, sólo se cantaron en el Príncipe *Beatrice di Tenda*, de Bellini, ya conocida en Madrid desde 1837, y *Le priogini d'Edimburgo*, de F. Ricci, que se estrenó el 28 de Agosto del referido año de 1840. En Octubre se representó *Guillermo*, y el 22 de Marzo de 1841, *Anna Bolena*, que fue la ópera con que se despidió del género el teatro del Príncipe.

Al decir estrenos de óperas, queremos significar primera representación en Madrid, porque las obras se habían estrenado ya en el extranjero; y sirva esta aclaración para que el lector la tenga en cuenta al encontrar la palabra estreno, tratándose de óperas, en el curso de estos apuntes.

En el teatro de la Cruz se representaron, entre antiguas y modernas, 70 óperas durante esta década, y eso que desde Agosto de 1842 a Abril de 1844 no hubo funciones líricas en este coliseo.

Del repertorio ya conocido del público, hicieron *Lucia*, *Barbero*, *Ceneréntola*, *Elixir*, *Norma*, *Lucrezzia*, *La Muta*, *Sonámbula*, *Puritani* y otras, estrenándose las siguientes en los años que a continuación se expresan:

Año 1840.

*Cleonice, Regina di Siria*, de Saldoni (24 Enero).

*Il dominó nero*, Aubert (22 Febrero).

*Il giuramento*, Mercadante (11 Marzo).

*Roberto Devereux*, Donizetti (2 Abril).

*Le nozze di Figaro*, Ricci (27 Noviembre).

*María Stuarda*, Donizetti (30 Diciembre).

## Año 1841.

*La conjura di Venecia*, de D. Ventura Sánchez Lamadrid (27 Enero).

*Elena da Feltre*, Mercadante (13 Febrero).

*María di Rudenz*, Donizetti (26 Abril).

*Don Chisciotto della Mancia*, Mercadante (15 Junio).

*Il Templario*, Nicolau (11 Noviembre).

*Il Solitario*, Eslava (7 Diciembre).

## Año 1842.

*Alina, Regina di Golconda*, Donizetti (3 Enero).

*La figlia del regimento*, Donizetti (31 Enero).

## Año 1845.

*Don Pasquale*, Donizetti (4 Enero).

*Luigi Rolla*, F. Ricci (25 Enero).

*Il ritorno de Columela*, Fioravanti (26 Marzo).

*María di Rohan*, Donizetti (9 Abril).

*I fidanzati di Sicilia*, Gastaldi (4 Noviembre).

## Año 1846.

*Il Bravo*, Mercadante (17 Enero).

*Luigia della Vallière*. Genovés (19 Febrero).

*El diablo predicador*, letra española de Ventura de la Vega y música de Basilio Basili (4 Marzo).

*Sardanápalo*, Litta (25 Marzo).

## Año 1847.

*Leonora*, Mercadante (5 Junio).

## Año 1848.

*Il Borgomastro di Schiedam*, Lauro Rossi (2 Agosto).

De 1840 a 1842, cantaron en la Cruz las triples Antonia Campos, Cristina Villó, Joaquina Lombía, Rosina Mazzarelli, Leonor Serrano, Gabriela Gamuna, Leonilda Franceschini, Agustina Chelva y Adelaida Perelli. Tenores: Pedro Unanue, Manuel Ojeda y Giovanni Genero. Bajos: Pedro Calvet y José Mirall, sin olvidar a nuestro compatriota Salas, bajo cómico.

De 1844 a 1848, figuraron Cristina Villó, Anna Brizzi, Emi-



lia Tossi, con voz no de gran extensión, pero buena actriz; Anunciata Tirelli, de buen método de canto y buen gusto para vestir; Josefa Chimeno, de grandes condiciones, aunque no bien aprovechadas; Elisa Manzochi, Clara Bertolini, voz cristalina en las notas altas y sonoras en las bajas; Giuseppina Rosetti, Marina Albini, de quien oímos hacer elogios en nuestra juventud; Corina di Franco y Amalia Máizquez, contralto.

De ellos podemos citar a los señores Carlos Guasco, muy querido del público; Giuseppe Sínico, con deseo de complacer, pero de escasas condiciones; Manuel Carrión, Enrique Bonfigli, y sobre todos, Napoleón Moriani, que con su fresca voz y su maestría se le consideró como el competidor del célebre Rubini (1).

«La voz de Moriani, decía un periódico, es clara, sonora y argentina. Moriani, como actor y como cantante, ha resuelto el problema de representar, con la música como con la poesía, los afectos y las pasiones del alma.»

Parece que Moriani y Rubini, siendo los dos notabilísimos, se diferenciaban en que aquél cantaba las óperas como estaban escritas, y éste las modificaba, introduciendo adornos y variantes de gran dificultad, merced a las especiales condiciones de su prodigiosa garganta. A Moriani le censuraban algunos porque *rezaba* mucho, no cantando más que un par de piezas cada noche.

Es curioso el caso del tenor llamado Flavio, que hizo su primera salida el 11 de Febrero de 1845 con *La Sonámbula*.

A Flavio, es decir, a D. Lázaro Puig, marqués de Gauna, ya le conocían muchos, porque había cantado en conciertos particulares en Madrid y en el extranjero, y, aunque tenía una voz simpática, si bien no de mucha extensión, excelente méto-

(1) Rubini no vino a Madrid a cantar en los teatros públicos donde se representaban óperas, sino llamado en 1841 por los socios del famoso Liceo a trabajar en el local de la sociedad. El billete, comprensivo de cuatro óperas y dos conciertos, costaba 240 reales a los individuos del Liceo y 360 a los particulares que deseaban concurrir.

do de canto, maneras elegantes y vestía con propiedad, se consideraba arriesgado presentarse con *La Sonámbula* después de haberla cantado el incomparable Moriani; pero el público se hizo cargo de las circunstancias, Puig supo sacar partido de sus facultades, y obtuvo un buen recibimiento.

Entre los barítonos mencionaremos a Paolo Baralde y a Gaetano Ferri; y entre los bajos, a Pietro Lej; Giovanni Inchi-di, que habiendo sido un gran artista se hallaba ya decadente; Joaquín Becerra, y, por último, el popular D. Francisco Salas, que consiguió ser en su género el cantante predilecto del público.

Salas era un *caricato* admirable: además de que tenía buena voz, exquisito método de canto y una vocalización clara y limpia, se caracterizaba con mucha propiedad, al punto de que, haciendo *Don Pascuale* en la Cruz, en Enero de 1845, se presentó tan desfigurado, que el público no le conoció a la salida.

En Noviembre de 1845 cantó en *Lucia* la parte de bajo serio, y, según dice un cronista, supo dar un mentís a los que sólo le consideraban con aptitudes para el género bufo. Su talento—decía—supo vencer todas las dificultades. Y tanto valía, que en 1848 la empresa del Circo le nombró director de escena en la compañía de ópera.

Directores de orquesta de la Cruz lo fueron D. Ramón Carnicer, D. Basilio Basili y D. Fernando Aguirre.

\*  
\* \*

Este espectáculo consiguió arrojar de su casa a Mr. Paul Laribeau; suya, no porque fuese de su propiedad, sino porque él la había dado vida y nombre; así es que, al cabo de los años, y habiendo cambiado el género de la diversión a que el edificio se destinara, el nombre, ya impropio, de *Circo*, perduró hasta nuestros días, en recuerdo del primitivo empresario y fundador.

La ópera, pues, invadió el nuevo *Circo de Paul* (el antiguo

*Circo Olímpico*), dándose la primera representación el 21 de de Junio de 1842, con la ópera de Mercadante, *La Vestale*, cantada por artistas extranjeros, salvo algunas segundas partes, que eran españolas, pero bajo la dirección de nuestro compatriota D. Ramón Carnicer (1).

Claro es que las empresas echaron mano de las óperas que formaban el repertorio de las conocidas en Madrid; sin embargo, durante esta época estrenaron, es decir, se dió la primera representación de las siguientes:

Año 1842.

*La Vestale*, Mercadante (2) (21 Junio).

*Saffo*, Pachini (9 Agosto).

*Betty*, Donizetti (19 Setiembre).

*Adelia*, Donizetti (23 Setiembre).

Año 1843.

*La Favorita*, Donizetti (26 Agosto).

*Il nuovo Mosé*, Rossini (13 Octubre).

*Linda de Chamounix*, Donizetti (9 Diciembre).

Año 1844.

*La tregua de Tolemaida*, Eslava (1.º Agosto).

*Nabuco*, Verdi (10 Octubre).

*Hernani*, Verdi (25 Noviembre).

*I Lombardi alla prima Crociata*, Verdi (20 Diciembre).

Año 1845.

*I Martiri*, Donizetti (20 Febrero).

*Corrado d'Altamura*, F. Ricci (24 Mayo).

*Padilla o El asedio de Medina*, Espín y Guillén (9 Julio).

*I due Foscari*, Verdi (22 Julio).

Año 1846.

*Maria Padilla*, Donizetti (8 Febrero).

---

(1) La autoridad prohibió fumar dentro de la sala del teatro, lo cual indica que durante las funciones de circo se había tolerado esta abusiva costumbre.

(2) *La Vestale*, de Spontini, se había estrenado en el Príncipe el año de 1817, y la de Pacini en el mismo teatro, el de 1831.

*Anna la Prie*, Battista (1) (23 Enero).

*Irza*, Francisco Gómez de Laharrán (15 Marzo).

*Il fantasma*, Persiani (18 Junio).

*L'orfana savoiarda*, Persiani (25 Julio).

*Giovana d'Arco*, Verdi (30 Octubre).

#### AÑO 1847.

*Attila*, Verdi (5 Enero).

*Chi dura vince*, L. Ricci (20 Enero).

*Medea*, Pacini (24 Febrero).

*Luisa Strozzi*, Sanelli (18 Agosto).

#### AÑO 1848.

*Macbeth*, Verdi (20 Febrero).

*Hernán-Cortés o La conquista de Messico*, Ignacio Ovejero (18 Marzo).

En el teatro del *Circo* aparecen, conquistando grandes aplausos de 1840 a 1845, las tiples Rita Basso-Borio, Cristina Villó, Rosalía Gariboldi e Isabela Ober-Rossi; y en segunda fila, Carlota y Matilde Villó, Teresa Bovay, Dolores Franco, Almerinda Granchi, Margarita Antúnez, Amalia Anglés, Augusta Albertini, Josefa Chio y la contralto Raquel Bernardi. También trabajó en el Circo el año 1843 Caterina Barilli (2), notable nada más que por haber dado a luz, el 19 de Febrero de aquel año, una niña que luego alcanzó fama universal: Adeline Patti.

En 1846 y 1847 figuraron, en unión de alguna de las mencionadas, la famosa Fanny Tachinardi Persiani, conocida por el segundo apellido; Ursula Bertoloti, Angela Bossío, Felicidad Alessandri, Noemi de Roissy, Teresa Arredondo, casa-

(1) Battista era un alumno del Conservatorio de Nápoles. La obra adolecía de inexperiencia, y obtuvo un éxito lisonjero.

(2) La partida de bautismo de ésta dice que es hija de Salvador Patti profesor de música, y de Catalina Chiessa, que usaba en el teatro el apellido Barilli. Fueron padrinos el tenor José Simio y su esposa Rosa Manara. La Barilli se presentó, única vez, el 4 de Enero de 1843, con *Marino Faliero*. Más adelante damos otra noticia de ella.

da luego con un individuo de cierta distinguida familia, y la Ida Edelvir, nombre con que ocultaba el suyo la Condesa Cabbagna di Gualdana.

Los tenores que cantaron de 1842 a 1848 fueron: Sínico, ya conocido del público del teatro de la Cruz; José Olivieri, Aquiles Ballestracci, Manuel Carrión, Pedro Unanue, Enrique Bonfigli, Jeremías Bettini, algo amanerado, según pudimos formar idea por haberle oído en nuestra juventud; Lorenzo Salvi, Juan Milesi, Eurico Calzotari, y sobre todos, Tamberlick que debutó el 17 de Junio (1) de 1845; poseía grandes facultades y era un verdadero maestro.

Por lo que respecta a los barítonos, hay que hacer mención particular de Jorge Ronconi; debutó el 18 de Abril de 1845 con *María di Rohan*, alcanzando un triunfo completo que se confirmó en las demás óperas que fue cantando. Los que le habían oído, se hacían lenguas ponderando su voz, su maestría y sus condiciones especiales para el arte que profesaba. La noche de su *debut* estaba el teatro completamente lleno, y se hizo dueño de los espectadores desde las primeras notas. Dicen que su voz era de gran extensión, pastosa y grata, atacando con valentía un *sol* que produjo un entusiasmo delirante. Tenía notas altas de tenor y una octava baja admirable. Se le hizo salir cuatro veces al final de la ópera, y las señoras le arrojaron los ramos de flores que, según moda, llevaban en las manos.

También era buen barítono Rafael Ferloti, y tanto, que habiéndose decidido a cantar *María di Rohan*, después de Ronconi, los partidarios de éste fueron dispuestos a darle una silba monumental, pero estuvo tan acertado, que todos le aplaudieron, hasta sus mismos adversarios.

Entre los barítonos resultaban muy aceptables León Giraltoni, a quien alcanzamos a oír, y el español Angel Alba, notable porque le gustaba caracterizar bien los papeles; así consi-

---

(1) Con *Parisina d'Este*.

guió captarse las simpatías del público en Abril de 1844, pues habiéndose afeitado y cortado el pelo, salió a cantar *La muta di Portici*, hecho, dice la crónica, *un marinero perfecto*.

De bajos, merecen mención Joaquín Becerra, Celestino Salvatori, Heliodoro Spech, Luciano Fornasari, Francisco Calvet y D. Francisco Salas.

Los directores de orquesta del teatro del Circo fueron sucesivamente Carnicer, Boneti, Skoczdopole y D. Basilio Basili. Carnicer había reñido con la empresa del teatro de la Cruz porque reclamaba de ella que le abonase el sueldo como director de orquesta a razón de 40.000 reales por temporada; la empresa se negó, Carnicer la puso pleito, y se conoce que no presentó suficientes documentos justificativos de su derecho, porque la Audiencia desestimó la querrela del Maestro.

Aparecen en la orquesta de este teatro los individuos siguientes: *Violines*, Pérez (Rafael), Bosch y los Ficher; *Viola*, Rueda; *Contrabajos*, Costa y Cepeda; *Violoncellos*, Goicoechea y Storioni; *Flauta*, Pedro Sarmiento, a quien llegamos a tratar; *Oboe*, Romero; *Clarinete*, otro Ficher, y *Trompa*, Sacristá con otros compañeros menos conocidos.

La música preferida por el público era la de Donizetti, al tanto de que habiendo sido mal recibida en la Cruz el año 1834 la ópera *Il Furioso*, la empresa del Circo, que confiaba en la predilección que por Donizetti tenían los aficionados de Madrid, la puso en escena el 19 de Febrero de 1844, encargando la interpretación a la Basso-Borio y a Salvatori y el éxito más feliz coronó sus deseos. El tenor obtuvo uno de los mayores triunfos de su carrera artística, y la tiple una ovación, sobre todo en el rondó final. Triunfó Donizetti en toda la línea.

Confiando en esto, alguos cantantes se aventuraban a interpretar las óperas de Donizetti sin poseer las facultades que su música requería. El tenor Confortini, que vino de Cádiz, donde había sido muy aplaudido, se llevó una grita en *Roberto Devereux*, el 24 de Abril de 1844. Lo propio sucedió con la Caterina Barilli, también procedente de Cádiz, y también

aplaudida allí; el público la recibió mal, y por eso decían que «las notabilidades musicales que han hecho furor en Cádiz, han *fatto fiasco cui.*» Como la Barilli fue madre de Adelina Patti, se comprende ahora el poco afecto que esta célebre cantante demostró a la población que la había visto nacer.

La preponderancia de Donizetti vino a eclipsarla, a mediados de esta década, el famoso Verdi, logrando hacerse el autor de moda: el año 1844 se estrenaron seguidas tres óperas suyas: *Nabuco*, *Hernani* e *I Lombardi*, y las tres produciendo en el público gran entusiasmo.

El estreno de *Hernani* fue un acontecimiento; la música de esta ópera se hizo casi popular, y poco tiempo después se cantaba y tocaba en todas las tertulias donde había piano. El crítico musical de un periódico titulado *El Laberinto* escribía, refiriéndose a *Hernani*: «Composición sublime que encanta por sus muchas melodías, que electriza por lo bien armonizada, que agita al espectador por su nutrida cuanto vigorosa instrumentación.»

En el teatro de *Museo* (1) se representaron algunas óperas en Octubre 1847, en el mismo mes de 1848 y en Febrero de 1849; *Hernani*, *Sonámbula*, *Saffo*, *Puritani*, *Norma* y *Nabuco*, obteniendo éxitos medianos. Dirigía la orquesta el maestro Skoczdopole. Cuenta Carmena que allí cometieron el imperdonable delito de estrenar *I Masnaderi*, de Verdi, instrumentada por el director de orquesta.

\*  
\* \*

No dejan de ofrecer interés, a nuestro juicio, las tentativas que se hicieron en esta época para la formación de la ópera española en las tres fases que ofrece el asunto; son a saber: música extranjera con palabras castellanas; música de compositor español con la letra en italiano; y, por último, la verdadera, la

---

(1) Véase el capítulo *Teatros de segundo orden.*

propiamente dicha ópera nacional, aquella en que el compositor es hijo de España, y el libreto aparece escrito en castellano.

La primera clase no dió el resultado que sus iniciadores esperaban; y no lo dió quizá por las condiciones intrínsecas del género, observando que el público propende a la risa, al escuchar en castellano ciertos diálogos serios puestos en música; quizá también por los medios poco adecuados de que pudo disponer la empresa para realizar su pensamiento.

El teatro de Buenavista, situado en la calle de Silva, como ya hemos dicho en la década anterior al tratar de los *Teatros de segundo orden*, fue el local donde se hizo el primer ensayo con una compañía que desde luego correría parejas con el coliseo, aunque figuraban en ella la Carlota Villó, cantante de buenas condiciones artísticas, y Aznar, un buen bajo que luego cantó en el Circo.

Durante el mes de Junio de 1846 se representaron en dicho local, y en castellano, las óperas *Norma*, *El Barbero de Sevilla* y *Clara de Rosemberg*. En el mes de Setiembre se trasladó la compañía al teatro del Instituto, y allí dieron *La vuelta de Columela*, traducida por D. José Sanz, *Elixir d'amore* y otra vez *El Barbero*, reforzando la compañía con María Soriano y Joaquín Montañés, que cantaron, además, la escena de *El Churrú*, música de Basili.

Y no se volvió a hablar más de ópera italiana con libreto traducido.

El género no era cosa nueva, pues, según dice la *Crónica de la Ópera italiana en Madrid* (1), de muy antiguo se tenía esta costumbre, y hasta se prohibió, por Real orden de 28 de Diciembre de 1799, cantar piezas que no estuvieran en idioma castellano. Bien es verdad que en el primer cuarto del siglo XIX tuvimos cantantes que podían competir con los extranjeros,

---

(1) Escrita por el que fue en vida nuestro queridísimo amigo D. Luis Carmena y Millán, cuyo trabajo nos ha servido de base para formar estos apuntes en lo que a la ópera se refiere.



como la Lorenza Correa, la Joaquina Arteaga, las hermanas Moreno y el celeberrimo Manuel García.

En tiempo de Fernando VII hubo en Madrid verdadera irrupción de artistas líricos italianos; pero no lograron suplantarse por completo a los españoles, sosteniendo enhiesto el pabellón nacional la Loreto García, la Concepción Lledó, los bajos Dionisio López y José María Ruiz y algunos otros artistas, hasta que nos declaramos vencidos en el ramo de tenores cuando apareció Montresor en el Príncipe, el 13 de Junio de 1826, con *Zelmira*, de Rossini, y formando parte de una compañía dirigida por el propio Saverio Mercadante, que todavía era muy joven y no tenía, como compositor, la fama que justamente adquirió luego.

En la década anterior ya hemos visto que estaban en baja los cantantes españoles, sobresaliendo únicamente la encantadora Antonia Campos y el popular Paco Salas; y en la época que estamos reseñando, quedó eclipsada por completo nuestra preponderancia ante la Basso-Borio, la Ober-Rossi, la Persiani, Moriani, Tamberlick y Ronconi.

Pasemos ahora a reseñar brevemente la gestión que en Madrid hubo de realizarse para dar al teatro óperas de música española con letra italiana. Ya hemos visto que en la década anterior se hicieron *Cristóforo Colón*, *Ismalia* y *Eufemio di Messina*, de Carnicer; *Eurico e Clotilde o La rosa blanca*, de Genovés; *I permestra*, de Saldoni, e *Il carrozzino da vendere*, de Basili, a quien podemos considerar como español (1); y en la época que historiamos aparecen *La conjura di Venezia*, por Ventura Sánchez Lamadrid; *Il solitario* (2) y *La tregua de Tolomaida*, por Eslava; *Luisa de la Vallière*, por Genovés; *Irza*, por Francisco Gómez Laharrán, y *Hernán Cortés*, por Ignacio

---

(1) No sabemos si lo era; pero residía en Madrid desde 1825, y se había casado con una española, Teodora Lamadrid.

(2) Representada anteriormente en Sevilla y en Cádiz. El argumento estaba basado en la novela del Vizconde de Arlincourt con el mismo título.

Ovejero. No se puede decir, a juzgar por las referencias de los periódicos de la época, que estas óperas alcanzasen éxitos ruidosos y entusiastas; pero no desmerecieron de otras debidas a la pluma de compositores extranjeros, debiendo hacer constar que estos primeros ensayos parecían de buen auspicio para lo que de tan loable empresa podía esperarse.

Sánchez Lamadrid tenía alientos para seguir por el camino empezado: en Cádiz, el año 1850, se estrenó una ópera suya titulada *Malek-Adel*, y en 1854 otra con el título de *La Maya*.

La *Irza*, de Gómez de Laharrán, se representó en el Circo para el beneficio de Tamberlick, que la cantó con *amore*, porque aquel tenor tuvo siempre mucha predilección por los artistas españoles y por las cosas de España. La ópera *Irza* se había estrenado en Cádiz pocos meses antes.

Tomás Genovés tenía deseos de trabajar: en Bolonia le habían representado una ópera, titulada *Zelma*; luego escribió *La battaglia di Lepanto*, *Bianca di Belmonte* e *Iginia d'Asti*, que llegó a cantarse en Nápoles.

Ignacio Ovejero, el autor de *Hernán Cortés*, era aquel niño de once años que en 1839 compuso una sinfonía, ejecutada con aplauso en el teatro de la Cruz por la orquesta de la compañía de ópera.

El concepto de D. Hilarión Eslava está bien definido, al punto de que no necesitamos hacer su elogio. *La tregua de Tolomaida* gustó, y eso que el libreto resultaba malo y carecía de situaciones musicales. Pondera un revistero la perfecta instrumentación del maestro, aunque conceptúa que había *exceso* de ésta en algunos trozos: dice que la ópera parecía de Mercadante, y que la Gariboldi y el tenor Unanue tuvieron momentos felices. Se pidió con insistencia que se presentase ante el público el autor; pero éste, por su estado eclesiástico, no salió a escena, sino que se asomó al palco de la autoridad. Eslava era alto, seco de carnes, algo encorvado por efecto de su estatura, y llevaba generalmente, como le hemos visto nosotros muchas veces, un gran levitón negro, sombrero de copa y alzacuello.

Desgraciadamente, estos ensayos, que parecían precursores del cultivo constante de la ópera por nuestros compositores de música, no sirvieron de aliciente para nuevas tentativas, y hubo de abandonarse completamente tan patriótico proyecto. Pero todo tiene su explicación: la circunstancia de concebirse al propio tiempo la creación de la zarzuela indujo a seguir este camino, más modesto, pero más práctico, a los que, satisfaciendo sus entusiasmos por el arte, procuraban satisfacer a la par las necesidades imperiosas de la vida.

Vamos a reseñar la última fase de las tres en que hemos dividido la crónica de la ópera española en este período, o sea la ópera española con música de autor español y libreto en castellano. De esto hubo poco, pero hubo algo. Hemos hecho mención de *El rapto*, ópera española de Tomás Genovés, estrenada en el teatro de la Cruz el 17 de Junio de 1832, y esto debemos considerarlo como el primer ensayo del género, que, en honor de la verdad, no parece que fue mal recibido.

Posteriormente se realizaron dos tentativas: una en el Circo, el 9 de Julio de 1845, con *Padilla o El asedio de Medina*, letra de D. Gregorio Romero Larrañaga y música de don Joaquin Espín y Guillén; y otra en la Cruz, el 4 de Marzo de 1846, con *El diablo predicador*, letra de D. Ventura de la Vega y música de D. Basilio Basili (1). Esta resultó más genuinamente española que la otra, porque se escribió el libreto sobre la tan conocida comedia del siglo xvii, con el mismo título, y fueron españoles los artistas que interpretaron la obra: la Josefa Chimeno, la Agustina Chelva, Manuel Carrión, Francisco Salas, Joaquín Becerra, Vicente Barba y Lucas Velasco.

La ópera del maestro Espín y Guillén no se representó completa; solamente el cuadro primero del primer acto; pero sí con todos los honores, porque se hizo a beneficio del autor, y preparando una función especial, dividida en tres partes. En

(1) Saldoni tenía compuesta una ópera española, titulada *Boabdil*, que no llegó a representarse.

la primera, que se abrió con la sinfonía de *Nabuco* (no podía faltar Verdi en la solemnidad), se cantaron varios números de ópera por artistas de la compañía, y Cristóbal Oudrid tocó al piano una fantasía, de su composición, sobre motivos de *María de Rohan*; la segunda parte la constituyó el trozo de ópera de Espín y Guillén, admirablemente cantada por la Ober-Rossi y Tamberlick; y para final o tercera parte, se hizo el acto segundo de *Gisela o Las Wilis*, baile en que tantos aplausos conseguía la famosa Guy Stephan.

En *Padilla* se aplaudieron un coro de *comuneros*, una cavatina que cantó Tamberlick de un modo magistral, haciendo el papel de Fonseca, y un dúo con la Ober-Rossi (Doña María Pacheco), que les valió a los dos cantantes muchos aplausos. Después de todo, y para la falta de protección que los españoles tenemos unos con otros, no se pudo quejar el maestro Espín y Guillén.

Esta es la historia de las tentativas llevadas a cabo hasta 1849 para establecer la ópera española, y si el espíritu que las animaba hubo de entibiarse, en cambio logró inspirar creciente entusiasmo a los que con decidido esfuerzo concibieron el proyecto de hacer resurgir nuestra antigua zarzuela, como lo veremos en el capítulo correspondiente.

El Ayuntamiento también se propuso fomentar el desarrollo de la ópera española, y al efecto, en el pliego de bases (1) para el arrendamiento de los teatros del Príncipe y de la Cruz, dedicó al objeto el art. 25, que decía textualmente:

«El empresario del teatro de la Cruz podrá formar compañía de verso, y tendrá precisión de ajustar otra lírica, compuesta única y exclusivamente de cantantes y músicos españoles que, con preferencia a óperas extranjeras, ejecuten las españolas compuestas hasta el día, y que se compongan en lo sucesivo.»

En vista de esto, una sociedad titulada *España Musical* ele-

(1) 31 Enero de 1848.

vó al Ayuntamiento una instancia, ampliando las iniciativas del Concejo, en la que proponía unas bases más concretas para el planteamiento de la ópera nacional; pero se oponían dificultades insuperables, y hubo que contentarse con lo que determinaba el citado art. 25, que después de todo sirvió, indirectamente, para contribuir a la formación de la zarzuela.

### Zarzuelas.

Treinta zarzuelas escribió D. Ramón de la Cruz, según el catálogo que de las obras de este ilustre sainetero publicó el erudito académico D. Emilio Cotarelo, y la primera de ellas se representó en 1757; de modo que, sin meternos en más disquisiciones, vemos que el género goza de abolengo indiscutible. Y no se diga que entonces tuvo otro carácter la zarzuela, ni que se comprendía de modo distinto; pues, comparando aquellas con las de hoy, vemos que no se diferencian sino en la más adecuada distribución de los números de música, cuya colocación, a veces, tanto ahora como entonces, no resulta bien preparada; así, el mismo D. Ramón, en una escena de *La mesonerilla* (1), pone en boca de una muchacha los tres versos siguientes, dirigidos a los demás interlocutores como aviso de que va a cantar:

«Si no pueden entenderlo  
rezado, se lo diré  
cantando: tengan silencio.»

Y echa su canción.

En esta zarzuela hay siete números de música: seguidillas, canción, seguidillas, minué, seguidillas, aria y seguidillas.

Treinta zarzuelas, muchas de ellas en dos actos, ya son número suficiente para que a D. Ramón de la Cruz le demos la alternativa en el género, y si el sainete le aclama como su restaurador, la zarzuela debe designarle puesto preferente en

---

(1) Zarzuela estrenada en 1769, con música de D. Antonio Palomino.

su historia, porque él dió la pauta, con *Briseida* y con *Las labradoras de Murcia*, de lo que años después se había de considerar como cosa nueva y nunca vista.

Al comenzar el siglo XIX, fuese por la carencia de compositores y de libretistas de zarzuela, fuese porque el público se distrajese con la ópera italiana que cautivaba toda su atención, fuese por otras causas que desconocemos, el caso es que la zarzuela quedó por completo olvidada, y hubo que volver a inventarla, como si no hubiese existido. Ya hemos visto lo que pasó con *El rapto*: es una zarzuela en toda regla, y tanto el autor como la Prensa, se empeñaron en calificarla de ópera, por no darse cuenta de que teníamos un género lírico-dramático, llamado zarzuela, en el que encajaba perfectamente la obra de Larra y de Genovés.

Al fin de este período que vamos a reseñar quedó, con la representación de *El Duende*, constituída la zarzuela; pero antes hay una gestión muy laboriosa, que conviene conocer para formar idea de lo sucedido, de los esfuerzos realizados por los compositores hasta conseguir un éxito seguro, y de las buenas disposiciones, en favor de la música española, del público que concurría a los teatros del Príncipe, de la Cruz, del Instituto y de Variedades.

Terminó la década anterior poniéndose en escena, en el teatro de la Cruz, *El novio y el concierto*, obra a la que su autor, Bretón de los Herreros, dió la denominación de *comedia-zarzuela* (1), circunstancia muy de tener en cuenta porque sirve para cerrar el período con una zarzuela de derecho, así como había comenzado con una de hecho, *El rapto*, malamente calificada de ópera.

15 Julio 1841.—Cruz.—*El ventorrillo de Crespo*, zarzuela en un acto (2), letra de Rodríguez Rubi y música del maestro Basili. Se intercaló el *Polo*, de Manuel García, y el *Charrán*, de Iradier.

(1) Música de Basili.

(2) O tonadilla, que con ambos calificativos se la designa.

Diciembre de 1842.—*Cruz*.—*La campanilla*, ópera en un acto, de Donizetti, cantada por Bárbara Lamadrid, su marido D. Francisco Salas, D. Vicente Barba y coros.

9 Enero 1843.—*Príncipe*.—*Los solitarios*, zarzuela nueva, imitada de un *vaudeville*, encargándose de su desempeño Matilde Díez, Teodora Lamadrid y Julián Romea. «Ninguno de los tres—decía el anuncio—presume de cantor, y, por lo tanto, no abrigan otra pretensión que la de dar a los espectadores esta prueba más de lo muy reconocidos que están a su benevolencia.»

Mayo 1843.—*Cruz*.—En el segundo acto de *Lo de arriba abajo*, drama de costumbres populares, cantaban la Valverde y Pastor un dúo de Iradier, titulado *La riña del calesero*; y en la pieza *Un ladrón menos*, de carácter andaluz, escrita por Eduardo Asquerino, cantó Caltañazor una jácara de Jerónimo Fuertes.

1.º Diciembre 1843.—*Príncipe*.—Función dedicada por el Ayuntamiento a la Reina Isabel, con motivo de haber sido declarada su mayoría de edad. Concluyó la fiesta con unas malagueñas, bailadas por todo el cuerpo de baile, con coplas alusivas al acontecimiento, cantadas por la Juanita Pérez y Caltañazor.

24 Diciembre.—*Cruz*.—*El mesón en Nochebuena*, zarzuela en un acto, música de Iradier.

1.º Enero 1844.—*Príncipe*.—Matilde y Guzmán cantaron la tonadilla titulada *Doña Toribia y Don Celedonio* (1).

13 Enero.—*Príncipe*.—*Jeroma la castañera*, tonadilla de D. Mariano Soriano Fuertes, por Matilde, Sobrado y Mariano Fernández.

25 Marzo.—*Cruz*.—*La cigarrera*, canción de Iradier, por la Juanita Pérez.

24 Diciembre.—*Cruz*.—*La venida del soldado*, tonadilla, cantada por Plácida Tablares, Azcona y Caltañazor.

---

(1) La venían cantando desde 1841.

17 Diciembre 1845.—*Variedades*.—La Sra. Andújar y don Diego Fernández de la Vega cantaron la tonadilla *Doña Toribia y Don Celedonio*.

21 Diciembre.—*La tahona*, tonadilla, por la Sra. Pamias, Caltañazor, Lumbreras y Catalina.

24 Diciembre.—En el mismo teatro, *La castañera*, escena española, letra de Mariano Fernández y música de Soriano Fuertes.

24 Setiembre 1846.—*Buenavista*.—*La viuda y el sacristán*, tonadilla, cantada por la Sra. Losada y el Sr. Azopardo.

30 Octubre 1846.—*Instituto*.—*El churrú*, escena española, con música del maestro Basili.

19 Diciembre.—*Cruz*.—*La venganza de Alifonso*, zarzuela en un acto, parodia de algunas escenas de *Lucrecia*, cantada con la música de la misma ópera por la Noriega, Caltañazor, Aznar y Carceller. Letra de Azcona.

13 Febrero 1847.—*Cruz*.—*El sacristán de San Lorenzo*, zarzuela en tres actos, parodia de *Lucía di Lammermoor*, aprovechando la música de la ópera. La cantaron la Noriega, Caltañazor, Lumbreras, Aznar y Aguirre.

Fernández de los Ríos censuró estas humoradas, porque, a su juicio, el procedimiento contribuía a poner en ridículo las óperas; además de que como no se contrataban para el caso artistas líricos, dice que se convertían los buenos actores en malos cantantes.

11 Marzo.—*Cruz*.—*La pradera del Canal*, zarzuela en un acto, con música de Iradier y de Oudrid. De esta obra dijo el crítico citado anteriormente, que era una verdadera zarzuela, y le gustó más que *El sacristán de San Lorenzo* y *La venganza de Alifonso*.

19 Mayo.—*Instituto*.—*¡Es la chachil!*, zarzuela andaluza, de Sánchez del Arco, por la Revilla y Dardalla.

25 Noviembre.—En el mismo teatro, *La sal de Jesús*, zarzuela andaluza también.

1.º Diciembre.—*Variedades*.—*Una tarde de toros*, zarzue-



la en un acto, letra de D. Juan de Alba. No sabemos quién era el autor de la música.

13 Diciembre.—*Cruz*.—*El suicidio de Rosa*, zarzuela en un acto y en verso, letra de Azcona, adaptada a la música de *La Straniera*, de Bellini.

Diciembre 1847.—*Instituto*.—*El turrón de Nochebuena*, zarzuela en un acto, con música de Oudrid.

9 Febrero 1848.—*Variedades*.—*La ley del embudo*, letra de D. Juan de Alba.

4 Marzo.—*Príncipe*.—*La venta del Puerto o Juan el contrabandista*, zarzuela con música de Oudrid, Ovejero y D. Francisco Salas.

21 Diciembre 1848.—En el mismo teatro, *Los pícaros castigados o la fiesta en el cortijo*, escena cómica, letra de Mariano Fernández y música de Ignacio Ovejero y Cristóbal Oudrid.

21 Diciembre.—*Instituto*.—*El ensayo de una ópera titulada Las sacerdotisas del sol*, zarzuela con música de Oudrid. Se intercaló un aria de Rafael Hernando, cantada por la Cortés.

15 Febrero 1849.—*Príncipe*.—En el baile *El jaleo de Sevilla*, compuesto por Oudrid; introdujo éste unos coros para darle mayor variedad.

15 Febrero.—*Instituto*.—*Palo de ciego, derecho a las costillas*, zarzuela arreglada del francés, por D. Juan del Peral, con música de D. Rafael Hernando; tenía los números musicales siguientes: romanza, duettiuo, aria, cavatina, terceto, dúo, brindis y rondó final.

15 Marzo.—En el mismo teatro, *Misterios de bastidores*, zarzuela en un acto, letra de D. Francisco de Paula Montemar y música de Oudrid; tres arias, una de ellas con coro, un dúo, un concertante y un cuarteto final.

Estas dos últimas obras se mantuvieron muchos días en el cartel, prueba de que fueron del agrado del público.

21 Marzo.—En el mismo teatro, *Colegialas y soldados*, zarzuela en dos actos, con música de Hernando.

6 Junio.—*Variedades*.—*El Duende*, zarzuela en dos actos, letra de Luis Olona y música de Rafael Hernando; tenía 17 números musicales. Exito indiscutible, proclamado por las gacetas de los periódicos.

5 Julio.—*Instituto*.—*La paga de Navidad*, zarzuela en un acto, con música de Oudrid.

19 Julio.—En el mismo teatro, *Animas del purgatorio*, zarzuela en un acto, con música del maestro Fernández Gardín.

2 Agosto.—En el mismo teatro, *El alma en pena*, zarzuela en un acto, música de Oudrid.

24 Diciembre.—*Príncipe*.—*La Mensajera*, zarzuela en dos actos y en prosa, letra de Luis Olona y música de Gaztambide. Parece que gustó mucho, y eso que el libreto tiene pocos lances.

Como vemos por esta relación cronológica, el público y los compositores tendían inconscientemente a la formación de la zarzuela, intercalando éstos piezas musicales en las comedias, y alentando aquél con su aplauso la ingerencia del género lírico en las obras que se llamaban *de verso*, porque en verso y no en prosa se escribían, por lo común, no ya los dramas y las comedias, sino hasta los sainetes, fines de fiesta, juguetes dramáticos y demás obras en un acto.

La tonadilla no había sido desterrada del todo, y aunque carecíamos de compositores que las escribiesen y de las *partes de cantado* que las ejecutasen, de vez en cuando se presentaba alguna que otra por extraordinario.

Comprendiendo Basili y Soriano Fuertes que si bien las tonadillas gustaban, había que renunciar a las del tiempo de Carlos IV por anticuadas, acometieron la empresa de hacer alguna para pulsar el estado de la opinión; al efecto escribieron, el primero, *El ventorrillo de Crespo*, y el segundo, *Jeroma la castañera*, que venían a resultar unas verdaderas zarzuelas; y, por lo tanto, estas tonadillas son el lazo de unión de uno y otro género, de tal modo, que a *El ventorrillo de Crespo* se le

llama indistintamente tonadilla o zarzuela en las publicaciones de la época.

El resultado fue satisfactorio; pero nosotros que hemos padecido siempre la sugestión de París, en vez de ampliar la tonadilla para constituir la zarzuela, o de continuar el camino trazado por D. Ramón de la Cruz y D. Antonio Rodríguez de Hita en *Las labradoras de Murcia*, nos fuimos a imitar los *vaudevilles*.

Bajo esta desdichada influencia se puso en escena, en el Príncipe, el año 1843, *Los solitarios*, pieza arreglada de un *vaudeville* francés.

Afortunadamente, las empresas abandonaron esa ruta, y aunque más adelante, en el teatro del *Instituto*, se representó otro *vaudeville* traducido (1), se le dió el nombre de zarzuela, y le puso música española Rafael Hernando.

La falta de orientación y la poca confianza que en sus fuerzas tenían los compositores, extraviaba el criterio de las empresas y el de los autores que podían dedicarse a escribir libretos de zarzuela; por esto, deseando satisfacer la demanda de composiciones líricas en castellano, se apeló al medio de escribir piezas adaptando la letra a la música de óperas conocidas, y así se pusieron en escena *La venganza de Alifonso*, *El sacristán de San Lorenzo* y *El suicidio de Rosa*, aprovechando respectivamente los motivos musicales más sobresalientes de *Lucrecia Borggia*, de *Luisa di Lammermoor* y de *La Straniera*, con el beneplácito y aquiescencia del público, que lo demostraba de una manera indubitable acudiendo todas las noches a la taquilla del despacho de billetes. Algunos críticos protestaban contra este espectáculo lírico-literario; pero los empresarios se desentendían de estas censuras, y sostenían las obras en el cartel días y días, mientras les producían rendimientos.

Contribuyó un tanto a la resurrección de la zarzuela castiza la circunstancia de representarse en el teatro del Instituto

---

(1) *Palo de ciego*.

piezas del género andaluz, donde venían, como anillo al dedo, cancioncitas y dúos que de contrabando se ingerían en la obra, favoreciendo al buen éxito de ésta.

Desechando temores, y con un arranque digno de la patriótica causa que les impulsaba, algunos compositores se decidieron francamente a escribir zarzuelas. Iradier hace *El mesón en Nochebuena*; el mismo, con Oudrid, *La pradera del Carral*; Oudrid solo, *El ensayo de una ópera* y *Misterios de bastidores*; Oudrid con Ovejero, *La venta del Puerto* y *Los pícaros castigados*; Hernando, *Palo de ciego* y *Colegialas y soldados*, hasta que, por fin, este último maestro compositor, con un libreto de Luis Olona, tuvo el acierto de poner en escena, en el teatro de Variedades, el 6 de Junio de 1849, la archifamosísima zarzuela titulada *El duende*.

Todo lo que se diga es poco para describir el exitazo que obtuvo la obra, cuyo mérito literario y musical no responde, desgraciadamente, al efecto que produjo en el público; pero éste sentía el ansia del género, y al ver que *El duende* reunía las condiciones modestas que entonces podían exigirse, le proclamó como patrón y norma de la futura zarzuela.

*El duende* tiene los siguientes números musicales: Primer acto, divertimiento instrumental, coro de introducción, duetino, aria, dúo, polka burlesca, canción, nocturno y final. Segundo acto, introducción, seguidillas (cantadas y bailadas), duetino, terceto, aria (cantada por Manuel Catalina) (1), coro, canción y final.

Total, 17 piezas.

Por esto gustó, porque tenía mucha música. Olona y Hernando fueron llamados varias veces al palco escénico, y la orquesta del teatro les dió una serenata.

La representación de *El duende* viene a cerrar honrosamente la crónica de la zarzuela en este período, y sirve de

---

(1) Habitaba Manuel Catalina en la calle de la Montera, 33, tercero izquierda.

---

base a la resurrección del género, que en la década siguiente llegó hasta tener teatro propio, como la ópera italiana.

Nota final: lo que debió estar bueno fue la tonadilla *El trípili*, cantada y bailada por la Manuela Perea, la saladísima *Nena*, en el teatro de la Cruz, el 28 de Diciembre de 1849.

Y vamos con la música a otra parte.

CARLOS CAMBRONERO

(Continuará.)

## ESPAÑA FUERA DE ESPAÑA

---

# EL ÚLTIMO DOMINIO ÁRABE EN EUROPA <sup>(1)</sup>

---

### Impresiones de Granada.

No hace muchos años que se llegaba a Granada en coche: la incomodidad del vehículo estaba compensada por las fantasías románticas; los bandidos, a pesar de que casi todos habían desaparecido o transformádose en modestos contrabandistas, continuaban existiendo en las imaginaciones de las Miss y en las columnas de los periódicos; los trajes andaluces corrientes, las costumbres típicas y los numerosos gitanos, bastaban para dar un encanto sentimental a las desastrosas noches pasadas en albergues pésimos, hacían olvidar las triquiñuelas de los postillones, los incidentes más que incómodos de las alcobas. Hoy el prólogo de una excursión a Granada, como el de un viaje a París o a Roma, se desarrolla en el tren; un tren suficientemente cómodo y pasablemente rápido (nota: la rapidez de los trenes españoles).

Habíanse extinguido los fulgores sanguinolentos que delineaban el perfil de los montes lejanos y de los *pueblos* (2) pró-

---

(1) Publicado en la *Nuova Antologia*.

(2) Esta palabra y las siguientes que aparezcan subrayadas, aparecen así en castellano en el original italiano.

ximos: duraba en el aire crepuscular una media luz tibia, recuerdo de los consumidos incendios: y la Andalucía, así en penumbra y silenciosa, se me aparecía tétrica y lúgubre, muy distinta de la tierra luminosa y canora que me habían descrito. Los campesinos acostumbran allí a prender en grandes extensiones los rastrojos de las campiñas; de noche brotan lívidas llamaradas bajas que serpentean según lo seco de la paja y la fuerza del viento, perdiéndose en lo infinito: a veces se destacaba sobre el tenue rojo, emergiendo como de un jirón dantesco la alargada sombra de un pastor envuelto en su manta, apoyado en altísima cayada y encasquetado hasta los ojos el sombrero redondo y picudo. Nada más: una monotonía y una obscuridad desesperantes. Estas dos circunstancias contribuyeron a estrechar improvisada amistad con mi vecino de *asiento*. Era un sacerdote flaco, anguloso, de rostro pálido y descarnado, con las mejillas coloreadas por la irregular circulación de la sangre; el afilado perfil de la enfermedad se ennoblecía con transparencias y abrillantamientos como un marfil antiguo: los ojos, negrísimo, lucientes por una fiebre latente y la interna consunción del mal, tenían una expresión sensual que contrastaba con su fisonomía ascética, evocadora de algunos mártires del trágico Ribera.

Iba acompañado por un terrible campesino hirsuto y sanguíneo, con la frente ceñida por un pañuelo encarnado anudado en la nuca, calzones cortos, botas de cuero, hombre rudo en acciones y en palabras, inculto de espíritu y de cuerpo. Empuñaba una *navaja* (cuchillo ofensivo, de fina hoja de Albacete), con la que cortaba un inmenso pan relleno de *tortilla*; masticaba y tragaba silenciosamente, limpiándose la boca con el dorso de la mano, ostentando, estoy por decirlo, su bestialidad robusta y llena de salud.

Entablé conversación con el sacerdote: parecía mirarme con curiosidad, bastante triste; habíale ofendido sin miramientos una señora inglesa que, al verle enfermizo y sentirle toser, se apresuró a mudarse con todos sus bártulos a otro compar-

timiento. Llamábase él D. Miguel, había regentado una modesta parroquia en un *pueblo* de Extremadura, y, enfermo de tisis, se dirigía a Málaga: el otro, el tremendo y forzado energúmeno, era su hermano, un hortelano al por mayor que se había establecido en Málaga; el hermano, al oír que le nombraban, asintió gruñendo.

Mis preguntas recayeron sobre Granada: ardía en deseos de llegar, y quería adelantarme al tiempo representándomela con la imaginación, en la penumbra del tren. Es como cuando se quiere tener noticias de una persona; las preguntas no tienen fin. Don Miguel parecía un tanto asombrado de mi interés, y contestaba como podía, el pobrecillo, sin observar el gesto con que mi cara comentaba sus dichos.

—¡Ah! ¿va usted a Granada? Es una hermosa ciudad, *muy hermosa, muy hermosa en verdad*, y moderna además. Allí encontrará usted todas las comodidades; ¡verá qué hoteles! Y hay tranvías eléctricos y luz eléctrica.

—Pero ¿y los palacios árabes?, ¿la Alhambra?

—¡Ah, sí! Están fuera de Granada, y además están arruinados, destruidos, una *atrocidad*.

—¿Los ha visto usted, D. Miguel?

—No, señor.

—Y, sin embargo, acuden visitantes de todo el mundo.

—*Es verdad*.

Y no se habló más de esto; se puso a contarme cosas de cuando estuvo en Granada (vivió allí seis meses), en donde pasó las primeras luchas de sacristía y de sotana; animándose en su discurso, me citaba nombres, actos, títulos de sus amigos y enemigos, y era bien melancólico oír a aquel hombre, ya en el umbral de la tumba, recordar la pequeñez de sus miserias mundanas, olvidado de la divina sonrisa de la ciudad que los árabes han hecho inmortal en el mundo.

Llegué a Granada ya bastante de noche, y acosado por un viento frío, me metí en un ómnibus, escrutando, entre saltos y sacudidas, por las ventanillas, el aspecto de la capital anda-



luza. ¡Dios mío! La descripción de D. Miguel era exacta: tranvías eléctricos, escaparates iluminados, cinematógrafos, cafés con paisanos y militares, jugando al dominó y al billar; ni una *mantilla*, ni una reja, ni un ruido de castañuelas bajo el cielo preñado de amenazas tormentosas. Era la última desilusión de España. No me quedaba más que dormir; soñar acaso, como dice Hamlet. ¡Ah, no! Soñar ya no era posible... después de lo dicho por D. Miguel.

\*  
\* \*

Cuando me levanté a la mañana siguiente, el cielo estaba todavía lleno de nubes; parecía que de un momento a otro iba a empezar a llover a cántaros; la luz del sol se filtraba deslumbradora a través de las resquebrajaduras de la corteza plúmbea; todas las casas de alrededor y las montañas medio esfumadas en la niebla que surgían como fondo de las calles, tomaban un tinte pálido; la ciudad parecía cubierta de una capa de ceniza; en la penumbra de los campos, los gallos se contestaban con sus cantos tediosos, insistentes, metálicos, de una huerta a otra; en la esquina de mi fonda, un aguador quieto, junto a un asno cargado de cubas, lanzaba a intervalos su grito de *¡agua, agua, agua!*, con una monotonía y un acento lastimero, como si pidiese ayuda. El efecto tedioso de los sonos veíase aumentado por las pausas silenciosas que intervenían entre uno y otro. Había como una sensación de abatimiento en espera del rumor inminente cual en la espera de un dolor físico, y se hubiera querido que hasta aquel momento toda criatura permaneciese silenciosa. Levantóse una ráfaga de viento, me envolvió como una onda un remolino de polvo, y llegó hasta mí el murmullo de un torrente, el Darro, creo. Me dirigí a la catedral, impulsado maquinalmente por el deseo que estimula a ver pronto el corazón de una ciudad desconocida y a besar la boca de una mujer amada, y volví a ver una a una, con la imaginación, todas las catedrales de España: Lérida, convertida en fortaleza en la cumbre de la colina

rojiza; Barcelona, con el espejo apacible de su *fuentes de las hojas*; Avila, en la santidad ascética de los montes; Nuestra Señora del Pilar, chispeante de azulejos junto al Ebro, en Zaragoza; Burgos, sueño del Norte, hecho piedra cabe la urna del Cid; Segovia, rosada corona de alabastro, que emerge de lo verde, y después las más milagrosas y las más gloriosas, las enormes moles góticas de la catedral de Toledo, de la de Sevilla, Salamanca, León, y ésta, en fin, de Granada, la última cronológicamente, la primera por el significado heroico que celebra el cumplimiento victorioso de un voto cristiano y encierra en la tumba marmórea las cenizas del que puso los primeros cimientos del Imperio de España, y de la que dió alas al sueño del desterrado genovés. La catedral, de proporciones enormes, ha quedado sin concluir; el cristianismo, que había triunfado con la espada en la mano, no sabía ya engendrar obras maestras de aquel puro estilo gótico, que parece tener raíces en los evangelios. Es una obra que vive de ornamentaciones y de esculturas aisladas, y, verdaderamente, no responden a su fin augusto; la tierra que engendró las mezquitas, de las que hoy no quedan rastros; la tierra que dió a luz las insuperables obras arquitectónicas de la Alhambra, habíase esterilizado por el trabajo excesivo de su seno; más adelante, el mismo Carlos V tuvo que dejar sin terminar el palacio que ideaba construir como reto al Alcázar moro. Una sola tarea tenía entonces la Naturaleza: cubrir de verde los destrozos de la guerra, rodear de una tupida selva el último castillo de los sueños, construir con troncos y cruces de ramas y cúpulas de hojas, nuevos edificios misteriosos, allí donde la mano del hombre parecía haber llegado a su más sublime admiración.

Los dos conquistadores de Granada duermen en la Capilla Real, un cuerpo menor de la Catedral.

Entrase en la Capilla Real por una puerta plateresca, queda a una plazoleta silenciosa y olvidada de los hombres; una vez dentro, la penumbra discreta, el silencio en que parece que acaba de cesar el sonido del órgano; la admirable labor de

hierro de la verja altísima, que parece alejar de los profanos la última morada del rey; la vaga fluctuación de sombras violáceas, de las que emergen, a medida que la vista se acostumbra, las cuatro tumbas marmóreas, que dan la idea de que surgen en aquel momento cual si el mármol se esculpiera por sí solo, milagrosamente; todo respira un sentido de religiosa veneración, desconocido hasta en las tinieblas de El Escorial. El mármol trabajado con exquisito arte cuatrocentista por el italiano Domenico Francelli, asume a la claridad de una lámpara que oscila en lo alto, lustrosas delicadezas y rosadas transparencias de carne, que se mueven y se alargan con las oscilaciones de la lámpara, y dan a los rígidos rostros de Fernando, que ostenta la orden de San Jorge, y de Isabel, que lleva la sagrada cruz de Santiago, pulsaciones alternadas, como si la sangre afluyese en las venas de la sorda materia. Los leoncillos que hay a los pies, y los angelillos del cenotafio, ponen no sé qué delicada gracia infantil en el fúnebre recinto. Los bajorrelieves que rodean la Capilla Real celebran las gloriosas empresas de los dos regios consortes, que una inscripción llama: «Mahometicæ rectæ prostratores et hereticar pervicaciae extinctores», y los otros dos que también duermen allí cerca, en un sarcófago admirable, Felipe de Austria y la infanta Juana, están olvidados junto a los héroes de la conquista de Granada.

\*  
\* \*

El pasado de España tiene aquí su nudo, aquí donde se realizó una de las más grandes etapas de su Historia, la que hizo de España la combatiente de la religión católica. El puño de su espada ha tenido siempre la cruz; desde la Durlindana que Roldán quiso romper antes de morir, hasta la que blandió el Cid legendario y heroico, hasta la que el obispo de Avila alzó en la torre de la Vela para indicar a Fernando e Isabel que la Alhambra estaba tomada, hasta la que D. Juan de Austria manejó en el puente de la nave *Victoria* en la jornada de Le-

panto. Todas las empresas que España llevó a cabo al amparo de la cruz, diríanse resumidas y glorificadas por el cuadro ticianesco conservado en el Prado, que se titula: «La Religión amparada por España.»

En aquella mañana mística, en la sombra de la fúnebre capilla, hacíase evidente el cuadro en sus menores detalles: de un lado, la Religión católica, simbolizada por una mujer semidesnuda, humildes y desgarradas las vestiduras, se inclina vergonzosa y agradecida ante la hermana victoriosa que avanza arrogante en su armadura, maravillosa de ímpetu y fiereza, llena de vuelo su ropaje, sacudido por el paso triunfal, con una oriflama al viento; mientras que a lo lejos, sobre un fondo de mar turbio y agitado por olas y nubes, parece perpetuado el recuerdo de Lepanto. Junto a la Religión hay una cruz; junto a España, la hoja de una espada. La mansedumbre de la religión cristiana, la que en Asís predicó San Francisco y en Avila Santa Teresa, se agría y se corrompe, adquiere en la caballería y en el fanatismo español una tenacidad combativa, una crueldad sanguinaria que Cristo no quiso. La guerra de Religión se convierte en guerra de raza, de predominio, de conquista; todavía era gloriosa cuando se ejercía por obra de los Reyes Católicos, en campo abierto, de frente, con riesgo de la vida y audacias de valor; pero cuando la llevaba la espada de los aventureros a los pueblos mejicanos, cuando la hacía cruelmente entre suplicios atroces la Inquisición, la guerra religiosa de España constituía una epopeya bien triste.

\*  
\* \*

¡Ah, cómo hubiéramos querido ver intacta la última morada de los árabes! La Iglesia católica ha abusado de su triunfo y, donde ha podido, ha destruido, ha mutilado, ha deformado, ha corrompido el tesoro que conflara a su cuidado la civilización muriente, mientras que repasaba el Mediterráneo. El triunfo de Granada está oscurecido por todo el luto artísti-

co que ha difundido en torno suyo. Los destrozos que se observan en Córdoba, al contemplar la maravillosa mezquita, transformada en catedral católica apostólica romana, perpetúanse también aquí, en donde todo edificio de la antigua religión ha sido subvertido.

Andaba yo presa de esta angustia, distraídamente, mirando los escaparates provincianos, en los que se exhibían innumerables mezquinas creaciones de mal gusto; esas que una fatalidad vulgar acumula precisamente en donde menos quisiéramos verlas y en donde más quisiéramos olvidar la monotonía burguesa de la vida diaria.

En ciertos momentos y ciertos lugares el tiempo deja de existir; la impresión de un instante vale por la de una hora, basta para colmar indeleblemente el alma y la memoria; tal es el instante en que, al desembocar de la Carrera de Darro, aparece en lo alto la colina de la Alhambra; a la derecha, a lo largo del Darro que murmura sobre su rudo fondo pedregoso, se alinean modestas casuchas, aparecen el arco de un puente morisco arruinado y los soportes de piedra de algunas parras, cuyos pámpanos riegan y deshojan las aguas. Coronan la colina de la Alhambra, entre las torres árabes y el Generalife que, emboscado y solo, tiene un aspecto conventual, unos altos cipreses que componen con sus increíbles troncos y sus penachos sublimes lo imponente, fúnebre y soberbio de la inolvidable aparición. La ascensión larga es toda una gradación de árboles, una variedad de follajes y de troncos; de émulas, álamos, chumberas, cepas, plantas trepadoras, arbustos, jaras, maleza que se juntan y se enredan en una maraña densa e inseparable. Bajo la verde bóveda se quiebran y chocan, entre las contorsiones de las raíces, cimientos y muros milenarios; emergen en la cumbre los perfiles rosáceos de la Torre de Comares, de la Torre de Machuca, del Peinador de la Reina, de la Torre de la Vela.

\*  
\*  
\*

La puerta de la *Judiciaria* es la más majestuosa de todas, aunque la *Puerta del Vin* es un bordado incomparable; bajo el altísimo arco moruno, y luego en la penumbra de la masa ciclópea en donde luce hoy un pálido rayo de sol, penetra leve una ráfaga de viento que produce un eco de sonidos suaves, puros como notas entonadas; el murmullo de la fuente de Carlos V adosada al pie del arco, el tintineo de las ovejas que descienden de los montes y emigran a la llanura; el destino de esa puerta parece como el de una reina hecha esclava. La que resonó de quejas, de himnos victoriosos, de clamores triunfales y de imprecaciones, está tranquila, silenciosa, llena en su curva de azul purísimo; pero si una ráfaga de viento levanta a su pie furiosa polvareda que penetra adentro, se tiene la ilusión de que acaba de entrar por ella una cabalgata erizada de pendones y de lanzas, animada por la púrpura de los estandartes y los relámpagos de las hojas damasquinadas. Cuando se ha franqueado el augusto umbral, y se encuentra uno en los caminos enarenados de un parque centenario ante las muestras de tarjetas y fotografías modernísimas, la necesidad de aquella profanación vulgar produce una sensación de tristeza. Toda la Alhambra es triste.

Yo me imaginaba la Alhambra como una profusión de colores, como algo espléndido y deslumbrador: es, en cambio, de una policromía discreta hecha de medias tintas amortiguadas en los contrastes de su vetustez, que se desvanecen ligeramente y mueren esfumadas unas en otras. Su color más vivo es el encarnado oscuro que ofrecen al exterior sus muros toscos allí en donde, abiertos en grietas o desconchados, parecen surcos de heridas sangrientas y justifican el nombre que los árabes daban a la Alhambra en su conjunto: «Ciudad bermeja». El aspecto exterior de la Alhambra produce estupor por su rusticidad desordenada, por la sencillez férrea y tosca de sus obras de defensa, por la maciza solidez de las murallas de las puertas. No es tan rústico el exterior de la Mezquita de Córdoba, que tiene aquí y allá finos bordados de estuco y mosaicos de

*azulejos* y, cuando no otra cosa, la admirable torre promete el esplendor interno. Estas construcciones orientales recatan su belleza como el alma árabe sus alegrías y sus inquietudes.

La belleza de la Alhambra es tanto más inesperada y extraña cuanto que el brillante y prodigioso esplendor de su ropaje no llega a ocultar la melancolía de su alma, la melancolía que producen las cosas muertas por su destino, y en vano salvadas del olvido, sustraídas a su término, y al tiempo con ayuda de puntales, con restauraciones, con paliativos. Ni salvan esta impresión las fuerzas vivas que participan todavía de su resurrección, que comparten todavía con ella el sol, el agua, lo verde. Diríase creada para sonreír con esa última sonrisa moribunda, para cautivar todavía en su consunción a generaciones y generaciones, reflejo de una luz extinguida, eco de un sonido ya mudo.

No; el aspecto fantasmagórico, los cortejos, la fastuosidad, que algún escritor imaginativo ha visto, son ilusiones. Es falso que los fantasmas y los personajes de las *Mil y una noches* aparezcan de pronto como evocados por una varita mágica. La fantasía no brota rauda. No se detiene la mirada sino sobre lo tenue de un detalle, de un color; se requiere bastante tiempo antes de poder concretar un pensamiento o una idea. Se es empujado de sala en sala, de *patio en patio*, por una curiosidad inquieta, se siente un ansia extraña, insaciable, de descubrir algo que sea más espléndido.

Es una impresión que tiene algo de angustiosa, y, por efecto de una revelación superior, surge repentinamente en cuanto se pone el pie en el primer patio blanco y verde, el de los mirtos; se diría que la vida acorta un poco su marcha y toma la medida de estos lugares somnolentos. Cada cosa aquí vive de contemplación: desde la esmeralda que refleja las aéreas ondas de la Sala de la Barca y de la Torre de Comares, hasta la lejana ventana de la sala de embajadores que brilla como un agua marina, allí fija, en la que se mira una visión de la lejana Granada.

Describir minuciosamente todas las salas, una a una; violar con la palabra la última expresión de un arte plástico, no me seduce; además, ya lo han hecho otros con buenos efectos de retórica.

Los únicos que sabrían describir este palacio son los mismos que lo han construído; nadie sabría componer un himno a la fuente de los leones mejor que el anónimo que grabó estas palabras en los bordes: «Mira esta masa de perlas que chispea por todas partes, y lanza al aire sus ondas de gemas prismáticas que vuelven a caer en un círculo de espuma plateada, y flotan después en medio de otras joyas, superándolas a todas en belleza, ¡cómo vencen al mármol en candor y transparencia! El agua brota a la superficie, a pesar de la corriente inferior que se esfuerza en contener su fluir, como una amante que contiene las lágrimas de que tiene llenas las pupilas y el alma, por temor de ser espiada. ¿Qué cosa es, en verdad, esta fuente sino una nube bienhechora que derrama sobre los leones sus abundantes aguas? Igualmente hacen las manos del Califa cuando se levanta éste por la mañana para repartir numerosas recompensas entre los leones de la guerra.»

¡Singular costumbre la de grabar inscripciones dondequiera! El edificio tiene, para quien la entienda, una voz en armonía con su línea. Los elogios de Alá y del profeta, las invocaciones al Dios único, las alabanzas para los constructores del palacio, los augurios para los magníficos fundadores, se repiten en todas partes en caracteres cúficos o africanos.

En la sala de las Dos Hermanas está escrito: «Yo soy el jardín, y aparezco todas las auroras con mis bellas vestiduras; contempla con atención mi elegancia, te proporcionará un comentario útil sobre el arte de la decoración.» Y en otra parte: «Mira esta cúpula maravillosa; hacia ella la constelación de los gemelos tiende la mano en señal de saludo, y el plenilunio para llegar a ella deja su puesto en el cielo.» Y los califas, conforme las iba dando el sol, cerraban los ojos sobre una u otra de las inscripciones. El sol y el agua son las fuerzas más vi-



vas de esta regia muerta; el agua que la anima todavía con voces, con musiteos, con quejas, con ritmos, con sollozos, con locas risotadas, como no sabría ninguna garganta humana; el sol que restaura (mejor que todos los modernos) los antiguos y los nuevos deterioros, que juega, favorito de la misma arquitectura del edificio, ya con una, ya con otra forma, que ahora rubrica una palabra, ahora esculpe un adorno, ahora graba un capitel. Todos los años van apareciendo bajo los tonos impuestos por la bestialidad de algunos hombres en el genial trabajo de otros hombres, superficies de estucos y de *azulejos*, fragmentos de ocultos artesonados, de puertas ageminadas, de dorados espléndidos.

La belleza de la Alhambra tiene un fondo de melancolía como el alma árabe, como toda embriaguez excesiva. Nada podría librarnos ni a esta maravilla de la enorme angustia silenciosa que la ocupa, y que casi empaña de lágrimas los ojos. No veis más, no miráis más. ¿Es la desilusión del sueño experimentada? ¿La bola de cristal llena de colores, rota por la curiosidad del niño? ¿Quién sabe! Tal vez obedezca a este pensamiento; los hombres que supieron crear semejante prodigio, no supieron defenderlo; los hombres que no supieron crearlo, lo quisieron a la fuerza y lo destruyeron.

No sé por qué me figuro que Carlos V experimentó aquí su primera y mayor melancolía. Creía tener una fe, una religión, una patria victoriosa, y descubría que otra fe, otra religión, otra raza, que eran enemigas suyas y habían sido vencidas, eran más eternas.

Me atreveré a decir que es una arquitectura sin huesos, que vive más por el detalle que por el conjunto; que es milagrosa por lo mucho nuevo que en ella se puede siempre descubrir: una arquitectura graciosa, no imponente. Es un arte que labora una fórmula trabajándola infinitamente: el compás se ha empleado aquí en los estucos y en los grabados en multiplicar infinitas combinaciones de líneas. Pero la impresión que se puede experimentar mirando un vuelo de nubes sobre las rui-

nas del Partenón, o escuchando un canto de órgano en una nave en Chartres, o respirando el silencio de un día estival junto a las termas de Caracalla en Roma, no se experimenta aquí. Las grandes líneas, la gran armonía que acerca las sensaciones estéticas producidas por la arquitectura a las producidas por la música, falta aquí. Y nadie en este divino patio, que es toda una sutil vibración de colores y de formas, se atrevería a pensar un gesto que no fuese de perversidad, de debilidad o de lujuria. Compréndese que el último dominador de Granada, «El Chico», al salir de aquí por última vez, fuese humilde y resignado a besar, en señal de homenaje, la mano del vencedor. No hubiera podido pensar otro gesto entre este canto de fuentes, entre el perfume de los azahares y de los pebeteros, sobre la molicie de las alfombras y los cojines, en este estuche oriental, como no fuera terminar su reinado con una matanza crue-lísima e inútil, con una degollina de mujeres y de esclavos, regando de sangre las aguas de los estanques, tiñendo de rojo el verde de los setos y el blanco de los mármoles, destrozando, arruinando, quemando. Y este último gesto hubiera sido tan árabe como el que realizó, proclamando en alta voz que Alá era grande.

En mi opinión, más por fortuna que por desgracia, el escritor que frecuentemente se recuerda al visitar la Alhambra, es Wáshington Irving, el cual, al describirla, estuvo bastante más inspirado por un espíritu de poeta que de historiador: la arqueología no ha seccionado todavía con su escalpelo anatómico todos los recuerdos y todos los nombres que se leen en la Alhambra; su pasado fluctúa en nuestra cuenta con indecisión de personas y fechas; no se sabe bien dónde termina la leyenda y principia la historia, y en la zona intermedia podéis guiá-ros de la fantasía mejor que del Bacdeker y de un rayo de sol mejor que de una lápida indescifrable. Ved: no hay para un jardín sino un nombre femenino: Lindaraja, ¡Lindaraja!, un nombre árabe que tiene sabor de almizcle y sonido de tamboril, y para llegar a la posteridad no va unida a una historia de

amor o de muerte, a la fecha de una batalla, a la construcción de un edificio, a la gloria de un conquistador: no; se liga a un jardín; se liga por un hilo tenue como una tela de araña a un ciprés, se liga sutilmente, tenuemente; es celebrado por aquel rincón de verdura mejor que por un poema. Es un jardín de pocos metros cuadrados que, en medio de la fastuosa riqueza de la arquitectura, aparece sencillo y severo, hasta el punto de parecerse un poco a un kiosco. Hay en los ángulos cuatro cipreses altísimos, solemnes como cuatro acordes heroicos, y a sus pies una mescolanza, desordenada y salvaje, de laureles, rosas, bojés, naranjos, rosales, los cuales fueron ordenados en su crecimiento quién sabe cómo, y poco a poco se han ido desviando según que el sol o el viento o las venas de agua les guiaban en su juventud y nutrían en su vejez. La violación, la transformación de las paredes que cierran el patio fue todavía más deletérea: todo, alrededor, tiene un aspecto violado y decadente; las paredes revelan con la vejez golpes de pico y martillazos en innumerables resquebrajaduras, en grietas, en reparaciones de daños: la violación reciente y la antigua se funden en el desesperante resultado: el enorme maltrato de Carlos V, que quiso transformar de arriba abajo la Regia Mora, va de la mano con la minúscula guerra reciente de la burocracia que abre ventanas, tapias, puertas, transforma estancias para uso de oficinas y de archivos. No permanecen intactas más que dos cosas: una fuente y el dulce nombre árabe del que nos enamoramos como de un rostro entrevisto a medias, bajo un celoso velo, en una hospedería de Oriente. Hoy, como hace siglos, la taza de la fuente llora por los bordes que no pueden recoger toda la exuberancia del agua, y rompe con su murmurio el silencio en que zumban las abejas. La fuente tiene grabada en sus bordes una inscripción poética: «¡Oh! ¡qué dichoso es este jardín, en donde las flores de la tierra compiten con las estrellas de los cielos! ¿Con qué puede compararse la taza de esta fuente llena de agua cristalina? Con nada, como no sea con el esplendor del plenilunio en el cielo sereno.»

Yo miro el espejo sonoro de aguas removidas que sonrío con sus ondas; busco en la conmoción verde del fondo el aspecto de esa forma femenina que aquí se perpetúa desde siglos imborrables, a través de los cambios de hombres y de estaciones; su rostro, un poco bronceado, emerge del mismo modo del tiempo, del silencio y de la nada; y su sonrisa hace a este cerrado huerto más delicioso y más sagrado que el Parque de Versalles.

\*  
\* \*

La visita de la Alhambra está permitida hasta las siete, y la hora más propicia es precisamente la del atardecer; todos los ingleses están ocupados en los hoteles, jugando al *tennis* o al *golf*, o poniéndose el *smoking* para la noche; los guardianes están reunidos en una habitación para hacer cuentas, renegar de lo mezquino de las propinas y fumar el vigésimo cigarrillo del día.

La luz muere; sobreviven las fuentes. Se pasa de murmullo en murmullo; no se ha apagado todavía un rumor cuando llega otro de la estancia vecina, tenuemente (diríase una esclavita con los pies descalzos), y un penacho de plata oscila en lo alto, y otro rojo rosado cae y se extingue.

La luz muere; agoniza en las alcobas, va huyendo de las salas silenciosas; la labor antigua genial y la labor moderna pedestre se asimilan en la penumbra, se confunden; la huella de la mano del hombre se desvanece; la creación insuperable pierde su mortalidad. Hay pocas cosas más gratas en esta hora vespertina como poder alzar los ojos y saber leer una máxima.

Es como si las paredes hablaran. Las grandes placas de mármol, en la sala de las Dos Hermanas, parecen transparentes, tan rosadas son. Por las ventanillas, y al través de las gratas celosías, se ve el azul del cielo morir en una palidez rosada; en las alcobas, de sugestivos recuerdos, de miradas y espasmos amorosos, los azulejos retienen en su lucidez la última claridad del sol. El magnífico vaso que se conserva en esta sala

parece, con sus reflejos metálicos, un nimbo celeste. Y las cúpulas, revestidas de estalactitas y de células poliédricas, penden flojas y blandas, como tiras de paño. La materia ha perdido su valor.

El «Patio de los Leones» refulge como una hoguera reducida a brasas; la selva de las columnas parece arder con un fuego interior. Por una ventana se percibe el verde de la colina; también invadido por la sombra; otra mancha verde, de un verde más frío, cae sobre los dorsos de los leones; y los bordes de la gran taza muestran la corrosión inferida por aquel secular llanto de las aguas; en las losas aparece el desgaste producido por el paso de los devotos; los arabescos, humedecidos y destilantes, resaltan como esas pacientes incrustaciones toledanas en que el oro está ligado al hierro. Alguna golondrina pasa por el cielo, asustada en su vuelo por aquel arder silencioso. Los surtidores bajan y suben, según las originarias pulsaciones de la corriente, que regulan y miden los más fuertes gemidos y los más agudos sollozos. En la Sala de Abencerrajes, ya toda obscura, tiembla un surtidor tenue, singular candelabro de plata florida, sobre el que luce una débil llama apenas rosada. Al pasar a la Sala de Embajadores, llega de fuera, en el verde de la colina que cae a pico, un tintineo leve: son ruiñesores; su canto domina el rumor de las cascadas esparcidas por la colina, acrecentadas en estos días de lluvias. Y otro canto queda llega del Jardín de Machuca, llega con un acre perfume de naranjos y cipreses, de tierra húmeda y removida, de otoño moribundo.

La mayor melancolía se encuentra en el patio de los mirtos: sobre el agua inmóvil forman un infinito bordado de círculos las plantas acuáticas; un vuelo de nubes doradas se refleja en el inmenso espejo verde, más divino y más lejano; todo lo demás es gris, terroso, frío, triste.

\*  
\* \*

El permiso de visitar la Alhambra está tasado con una tarifa usuraria que, subdividiéndola, obliga a gastar cinco o seis *pesetas* por una visita sola. ¿Lleváis máquina fotográfica?... otra *peseta*. ¿Queréis ver las ruinas cómodamente? Tomad un abono valedero por quince días. ¿Queréis estudiarlas detenidamente? El abono es mensual. Es una compleja sistematización para el disfrute del arte, digna de un establecimiento de aguas termales, donde los vasos son «a discreción»; cuanto más bebáis, mejor utilizáis vuestro billete.

¡Ah! Se me olvidaba. Los románticos (el aviso está impreso en cuatro idiomas, pero debe de referirse a los ingleses y americanos que han heredado el sentimentalismo propio de nuestros latinos de un siglo ha) pueden reunirse en grupo, y el ver el «Patio de los Leones» en noche de plenilunio, la tarifa es de 10 pesetas por persona; la comitiva, de veinte individuos, por lo menos; la duración del espectáculo es de una hora (incluida la luna). Este aparato escenográfico y la insistencia de los guías, que se ofrecen, venga o no a cuento, molestan bastante. Querríase en estas visitas estar y sentirse más que nunca a solas con el silencio y la nada; es ciertamente poco agradable agregarse a un grupo de locuaces damiselas marisabidillas, deseosas de poder parangonar los claros de luna vistos en las Pirámides, en el Coliseo, en el Partenón, en la plaza de San Marcos y en la Alhambra, con acompañamiento de algún *flirt*.

Vale más corretear, como yo hice aquella noche, de calle en calle, teniendo por guía un grillo de la fantasía, una falda de mujer o sotana de cura, un rasgueo de guitarra o un rayo de luna, mientras que el ruido de dos torrentes, el Darro y el Genil, caudalosos por las lluvias, acallaba a intervalos el menor rumor de vida humana, y los cristales de las iglesias y de las casas estaban llenos de azul, y en lo obscuro de las calles los *novios* y las *novias* tejían, a través de las tradicionales *rejas*, filigranas de suspiros y palabras.

De vez en cuando se me aparecía la taza de una fuente, emergente en la sombra como un ópalo desmesurado: habíase

serenado el cielo; una luna pequeña, galeota de versos por fortuna no escritos, y de deseos por desgracia no satisfechos, resplandecía en el más alto horizonte; nubes y nubes surgían de detrás de la colina de la Alhambra y pasaban; la torre de las Comares ostentaba en la sombra una diadema de estrellas.

\*  
\* \*

La colina de los gitanos es frontera de la Alhambra; a quien la mira de lejos, se le aparece gastada y desierta, estéril y deshabitada; pero cuando se está cerca, se revela llena de extrañas marañas, que son setos y bosquecillos de chumberas polvorosas, secas, chupadas por el sol y la sed de la tierra, hasta el punto de no tener ya nada de arbóreo y de verdura en su aspecto abrasado, y de parecer raros seres carnales. Entre este mar triste e inmóvil de arbustos asoman tapias de deslumbradora blancura, demasiado altas y demasiado cuidadas para ser simples delimitaciones de propiedad; hay cavernas y grutas cuyas aberturas están hechas a manera de puertas y ventanas; se pasa ante ellas entre una serie de ojos sombríos y enormes que parecen seguir a uno y espiarle. De pronto, como a una señal, de detrás de las cortinas que cubren las aberturas de los antros, de detrás de las esquinas, salen los gitanos, hormigueantes y bulliciosos como los Mirmidones homéricos: rodean a uno, gesticulando como monos y salvajes: no penséis descubrir verdaderas bellezas femeninas; esto no quita para que a un extranjero del sexo masculino, de cualquiera edad que sea, se le hagan señas de invitaciones procaces y torpes. Seguí a una pequeña turba de mujeres, que me había asaltado y me ensordecía, a un antro ahogado y sucio, en donde las dos menos viejas iniciaron ante mis ojos una desgarrada danza entre andaluza y oriental; mientras tanto las compañeras y los *muchachos*, que se agolpaban en el dintel de la puerta, llevaban el compás del baile batiendo palmas y cantando. Por ver el baile se paga, por tomar una fotografía se paga, por acariciar

a un chiquillo mocososo y piojoso se paga, por entrar en su reino se paga, por marcharse de él se paga, por quedar libre se paga. No piden limosna, imponen una tasa: es una costumbre que ha adquirido el valor de una ley; el forastero se somete a ella y sonrío: esto forma parte de España; así, pues..., solamente maravilla no encontrar en este laberinto todos los peligros augurados por el prudente *Baedeker* y las otras guías.

¿De dónde proceden éstos? ¿De los egipcios, de los árabes, o de los fenicios? ¿Qué triste abolengo es el suyo, para que tengan que errar de tierra en tierra, siempre mendigando, siempre descalzos, siempre andrajosos, sin que uno solo sepa elevarse sobre la miseria más vagabunda? ¡Decadencia de un pueblo que muere!, ¡rebajamiento de una raza que se extingue! Estos herederos de una raza que tal vez poseyera un mundo, no han conservado sino cualidades de histrionismo y de rapiña. De noble no tienen más que la profunda mirada de las ardientes pupilas, y el arte que se transmiten de generación en generación, como un fuego sagrado: la divina música. A través de siglos de convivencia con los árabes y los españoles, han permanecido los ladrones, hijos de ladrones, crecidos entre ladrones y hechos ladrones, de que habla Cervantes: desde el sombrío interior de las *cuevas* os llaman en francés, en alemán, en inglés, en español, pidiéndoos el óbolo de una moneda. Sus blancos dientes tienen en la afilada sonrisa algo salvaje; y es muy antigua y primitiva la pasión que les hace adorar las telas chillonas, los oropeles vistosos, el brillo de las piedras, el fuerte colorido de los pañuelos y abanicos. Las bellezas clásicas de su raza no se encuentran en las *cuevas* de Granada; es más fácil hallarlas en las *ferias* de otras ciudades de España, y en los *cabarets* de París, y en los *music-halls* de Londres.

Desde el Barrio de los Gitanos, primeramente por una serie de callejuelas, trepando luego por una cuesta pedregosa, y fangosa a causa del mucho llover, teniendo siempre de lado el esqueleto estropeado de la muralla árabe, llegué a San Miguel el Alto. La capilla de ladrillos de color de tierra, provista de



almenas y bastiones a modo de fortaleza, se alza como vigía en la cimá de una colina pelada, sin sombra de casas ni árboles alrededor; al frente, al otro lado del valle del Darro, se ven las alturas más sagradas de la ciudad andaluza, la Silla del Moro, el Carmen de los Mártires, el Palacio del Generalife y toda la colina de la Alhambra; al pie el Albaicín y la ciudad moderna.

Acababa de llover; la frialdad plateada de la campiña, la vega medio cubierta aún, se coloreaban serenamente de rosa; acababa de llover de modo raro, como había empezado, entre chubascos rabiosos y ráfagas locas de viento, con alternativas de sol que aquí y allí desgarraba las nubes, iluminando ahora ésta, luego aquella parte de la ciudad, que aparecía brillante, luciente de tejas húmedas y pizarras lavadas. El próximo ocaso encendía las lejanías; abríase el cielo sobre Sierra Nevada en un espacio cada vez mayor, revelándome las alturas cándidas de nieve fresca; poco a poco aparecía en toda su majestad la gigantesca montaña a cuyas faldasse cobija la ciudad moruna, pidiendo defensa contra los ejércitos y los levantamientos. Los colores de las cosas en la atmósfera húmeda tomaban un relieve inesperado. En las cumbres de las colinas, sobre los vestigios de la muralla árabe, las otras iglesias, San Gregorio, San Luis, repicaban alegremente, festivamente, como si a un tiempo cayesen de las campanas los sonos y de los tejadillos rojizos las gotas de lluvia. Hacia Sierra Elvira, amenazador y turbio, en el cielo anubarrado, caminaba un agrupamiento de nubes con un rumor de truenos cada vez más débil, cual un ejército fugitivo; sobre Sierra Nevada el azul seguía abriéndose en un enorme abanico que se extendía ya por casi todo el horizonte, y asombraba como una fantasmagoría febril ver el collar de las nivosas cimas en la próxima cornisa de unas flores de pita, dirigidas hacia el cielo por un tosco nudo de hojas lanceadas.

Los más diversos matices animan el paisaje en esa última hora de sol; las casas de Granada refulgen del lado del Poniente con una falsa luz cándida y violenta, mientras que enrojecen, desprendiéndose gradualmente de su humedad, los olivos que

cubren la cuesta hasta la Silla del Moro, y cuatro cipreses emergen con sus retoños de un *patio*, solemnes como cuatro acordes musicales, pareciendo en la reverberación del ocaso florecidos de rosa como laureles; un relámpago ilumina todas las cumbres, Torres Berejas, el Carmen de los Mártires, el Cementerio, entre las casas burguesas, los altos de la Catedral, y la luminosa espada pasa de una a otra belleza casi para consagrarlas todas y señalarlas antes que las invadan las sombras.

RAFFAELE CALZINI

## LOS MAESTROS DE COLONIA EN LA CATEDRAL DE BURGOS

---

### El Címborio.

Dos años después de la fundación de la Cartuja murió don Alonso, a la vuelta de una peregrinación a Santiago de Compostela. Le sucedió D. Luis Osorio de Acuña. El nombre de Acuña provenía de sus antepasados maternos, y le adoptó sin duda a causa de sonar mejor, pues los Acuñas procedían de Juan Manuel, hijo de Fernando el Santo. Antes de ingresar en el estado eclesiástico estuvo casado, siendo un hijo suyo aquel obispo de Zamora, Antonio de Acuña, que jugó un papel fatal en la sublevación de las Comunidades, y que, a causa del asesinato del Castellano de Simancas, el 23 de Marzo de 1526, fue ahorcado por orden del Emperador. El noble y liberal señor no quiso ser menos que su antepasado judío, en lo que se refería a la suntuosidad de su iglesia, y tuvo tiempo para desplegar su liberalidad, pues ocupó su puesto casi cuarenta años.

La gran empresa que llenó toda la época del Acuña fue la erección de la torre cuádruple (Címborio sobre el Crucero), obra que, por su atrevimiento y coste, dejó atrás a la de las torres caladas. Faltáronnos noticias hasta ahora sobre el tiempo de su construcción. El más enterado en la historia de la iglesia, sólo decía que la Catedral no había poseído címborio hasta aquel tiempo, y que éste fue edificado a fines de siglo por don

Luis. Por lo tanto, en la misma fecha que la magnífica torre gótico-normanda de S. Ouen en Rouen. Mas, por noticias posteriores, se puede señalar su comienzo antes de esta fecha, probablemente en inmediata correspondencia con la terminación de la fachada del Norte. Esta noticia se encuentra en la relación del viaje del bohemio León von Rozmital, que visitó a Burgos en el año de 1466; allí se lee: A este sagrario se añadieron dos elegantes torres; la tercera estaba en construcción en la época en que nosotros llegamos (1).

De allí también se deduce que fue Juan de Colonia, y no su hijo y sucesor, el que bosquejó el viejo cimborio y llevó su ejecución bastante adelante, pues él presidió la obra de la Catedral en tiempo de Acuña, aún veinticuatro años.

El pensamiento del obispo fue sin duda feliz. A los ojos de los aficionados al arte nacional, faltaba, sin el cimborio, una parte muy principal al orgullo de Burgos. Así, pues, al constructor tocó la gloria de coronar la tan larga como gloriosa historia del edificio.

Los castellanos habían dado siempre mucha importancia al cimborio. Sentían en este punto como los normandos. Por fuera le consideraban como torre dominante de varios pisos; por dentro, como claraboya o linterna. La Catedral de Zamora, la antigua de Salamanca, la Colegiata de Toro, poseían cimborios, los cuales eran la más original y feliz muestra de los tiempos románicos. Por fuera dominaba la forma de ocho o diez y seis lados, flanqueada por cuatro torres; sólo en Zamora penetra también aquí la cúpula. En el interior se eleva obre pendentifs, sobre líneas circulares, un alto tambor con dos filas de ventanas y bóveda nerveada.

Sabido es que la gótica, tanto en el lugar de su nacimiento como en Alemania, se mostró muy fría a estas superviven-

---

(1) Huic (fano) adiunctae sunt duae turres eleganter ex lapides quadrato extractae, tertia tum, cum ibi essemus, aedificabatur. Del viaje del señor bohemio León von Rozmital. Stuttgart, 1844, pág. 164.

cias románicas. Las catedrales de la Isla de Francia daban mucha más importancia a las torres de la fachada. La torre central se reducía hasta terminar en una especie de garita. El primer maestro en Burgos, a imitación de Nôtre Dame, no había pensado en el cimborio. También falta en las iglesias de Toledo y León que siguieron inmediatamente a la de Burgos, no sin perjuicio para su sello nacional. Pero tan pronto como la nueva manera echó raíces, tomó la palabra el sentimiento indígena, y los góticos volvieron a la tradición nacional. Al principio del siglo xv (1404) corresponde el de la Catedral de Valencia, donde la resolución gótica de los muros en ventanales ha sido trasladada valientemente al cimborio. Planchas de alabastro cierran las aberturas de los dos círculos de diez y seis ventanas.

No era solamente apego a lo nacional. Reuniendo, agrupando a las esbeltas torres como vasallos el cimborio románico, proporcionaba al conjunto un punto medio culminante de gran virtualidad. Y al mismo tiempo que servía de inestimable medio iluminativo al interior, ponderaba las proporciones exteriores, indicando un punto central, o, mejor dicho, acentuaba el rasgo introducido en la basílica por la forma de cruz.

En efecto, ¿qué sería la Catedral de Burgos sin el cimborio? Precisamente después de la introducción del colosal grupo de torres del Occidente que achataba el cuerpo de la iglesia, se imponía la necesidad de un tercer campanario en aquel punto que viniese a equilibrar el conjunto. Como sucedía en las catedrales normandas, a él debía el edificio la imponente armonía de su construcción.

Y así se explica que aun en tiempos posteriores—por decirlo así, antes de la terminación de la puerta,—se resolviese la construcción de esta tan importante parte del edificio. El concienzudo maestro se encontraba, en efecto, en una situación difícil. Su predecesor no había dado suficiente solidez a las cuatro columnas que debían soportar el peso del cimborio. ¿Debía proceder de nuevo a su construcción? ¿Qué trabajo tan lar-

go e inconveniente! Probablemente pensó en ello, pero el obispo tenía prisa. Los contemporáneos se pasmaban del atrevimiento de poner «sobre tan elevadas y delgadas columnas una masa tan formidable» (1).

Desgraciadamente, a la generación siguiente se puso de manifiesto que se había confiado harto en la resistencia de las columnas. Ya en 1535 se anunciaron signos amenazadores; los maestros propusieron un refuerzo (*aforro*); pero el arcediano de Briviesca, Juan de Lerma, le consideró insuficiente. Entonces, el escultor Juan Villarreal puso en las columnas, estatuas de los evangelistas y apóstoles. En la memoria de todos estaba una catástrofe. El cimborio de la catedral de Sevilla se había venido abajo al terminarse en el año 1511. El de Zaragoza, fundación de Pedro de Luna en el principio del siglo xv, ya en 1500 estaba ruinoso. El prior de San Agustín de Burgos, Tomás de Villanueva, parece que profetizó la catástrofe. En la mañana del 4 de Marzo de 1539 se hundió la cúpula.

Cuál era su aspecto, dan idea de ello antiguas descripciones. Era muy alta (*in auras evexit*), de muy elegante construcción (*affabre constructum*), adornada por muchas columnas y coronada por ocho pináculos. El obispo Fray Pascual de Fuentesanta (1499-1512) la llama «una de las más hermosas obras del mundo». En el protocolo de las actas capitulares del día del hundimiento se la llama *El suntuosísimo edificio del Crucero*. Carlos V dijo que debía conservarse en un estuche, y sólo ser enseñada con requerimiento; lo mismo dijo del campanario de Giotto.

En efecto; para comprender toda la magnificencia de la Catedral de Burgos, debiera habérsela visto al fin del primer tercio del siglo xv. Entonces, su interior, hoy muy claro, estaba sumido en el crepúsculo de su cristalería pintada (2), de la

(1) *Magno artificum fiducia, qui ausi sunt tantam molem medio templi quadriverio imponere, praesertim altissimis et gracilibus fulciendam columnis.* Martínez, pág. 248.

(2) *Navagero la encuentra oscura e fredda.*

cual, desde la explosión de 1813, quedó poco más que el nombre de los célebres maestros de entonces, como Juan Valdivieso, Diego de Santillana, los dos más conocidos por la Catedral de Avila; ante todo, el del flamenco Arnau de Flandes (1512-26) con su hijo Nicolás de Vergara, el cual se construyó un monumento en las ventanas de la Catedral de Sevilla. En el altar mayor, cuyas columnas góticas aún no eran modernizadas, se encuentra una antigua sillería de coro, trasladada allí en el siglo xvi y restaurada al estilo Renacimiento, con lo cual se perdió la vista longitudinal de la nave. Donde hoy se eleva hasta la bóveda el gigantesco retablo, fríamente italiano, de Rodrigo de la Haya (1562 a 1580) estaba antes un retablo, pintado y tallado, que dejaba ver las capillas que ponderaban los viajeros bohemios (1). Alonso de Cartagena erigió otro en su lugar en 1446.

Pero si se compara la descripción del antiguo cimborio con el nuevo, parecerá que en lo esencial se tomó aquél por modelo. El deseo del capítulo fue, desde el principio, ver restablecida la obra maestra del siglo xv. Mas pareció que se vaciló entre la conservación del antiguo plano y la creación de uno nuevo. Los precedentes no eran unánimes. En Zaragoza se había restablecido el cimborio como linterna de dos pisos (1520); en Sevilla, por el contrario, se renunció a la cúpula y a la torre alta. En ambos casos se había oído antes la opinión del mejor arquitecto del país. Los detalles decorativos de la actual linterna están ajustados, en efecto, al estilo plateresco, entronizado en aquella sazón; pero el plano, las proporciones y la construcción no muestran nada que indique estilo italiano; la herencia del gótico, ya fugitivo, se conserva fielmente.

De la mezcla de los dos elementos nació el magnífico y

(1) In quo (templo) tabula altari praetensa, pulcherrime, depicta artificiosissimo opere caelata visitur, ita ut omnes a me conspectas, ca in re, longo post se intervallo reliquat, l. c. V. Martínez, pág. 247. El actual retablo fue terminado, después de la muerte de Rodrigo (1571), por su hermano Martín.

fantástico edificio de 180 pies de altura interior, pensado por el maestro Juan de Vallejo, durante el gobierno del Cardenal Juan Alvarez de Toledo de la casa de Alba (1539-50), y terminado en el año 1568 (1). También las cuatro intersecciones de la bóveda debieron ser renovadas; reconócese en la forma arqueada o abombada del decorado de los nervios. Fueron llamados muchos maestros y escultores; la hendidura parece que fue reparada según tradición no confirmada por el viejo Felipe Vigarni de Borgoña. En el año 1540 recibió el entallador Juan de Langes (Landres de Borgoña) 12.000 maravedises por un modelo. El rasgo prueba un entusiasmo, de que no da muestras la edad de oro del siglo XIII. Desgraciadamente, después de la catástrofe había poco dinero en caja, tanto que apenas bastaba para los trabajos ordinarios. Pero canónigos, dean, obispo y condestable rivalizaron en desprendimiento. El coste total elevóse a 20 millones 756.500 maravedises, lo que equivale a 55.531 ducados de once reales de plata, o sean 152.710 francos.

La impresión de la bóveda de puro estilo gótico, ha sido comparada con la explosión fulminante de un fuego de artificio (2). El efecto anterior gana aún por la conclusión de los brazos del tránsito, que, formado por tres arcos y en dirección horizontal con la torre de dos pisos, flanqueada de cuatro torrecillas y coronada de ocho pináculos, forma un todo para la mirada.

(1) La opinión generalmente aceptada hasta aquí en 1567, fue rectificadada por Demetrio de los Ríos, en su obra *España y sus monumentos*. Barcelona, 1888, pág. 486.

(2) En levant la tête, on aperçoit une espèce de dôme formé par l'intérieur de la tour. C'est un gouffre de sculptures, d'arabesques, de statues, de colonettes, de nervures, de lancettes, de pendentifs à vous donner le vertige. On regarderait deux ans qu'on n'aurait pas, tout vu. C'est touffou comme un chou, fenestré comme une truella à poisson, c'est gigantesque comme une pyramide, ou délicat comme une boucle d'oreille de femme, et l'on ne peut comprendre qu'un semblable filigrane puisse se soutenir en l'air depuis des siècles. Teofilo Gautier: *Voyage en Espagne*.



El obispo Acuña no se olvidó de unir su nombre a la cúpula. Allí donde estaba la capilla de Santa Ana y de San Antolín, al lado del Norte, edificóse la Capilla de la Concepción para panteón suyo. Sobrepujó en magnificencia y tamaño a la de su antecesor. Largo tiempo después de su muerte, y en cumplimiento de su última voluntad, Diego de Siloe ejecutó el monumento en estilo Renacimiento (1519).

#### Simón de Colonia y la capilla del Condestable.

La colocación de la primera piedra de la capilla del obispo Acuña (1477) parece haber sido la última obra del maestro Juan de Colonia. En 1481 ya no vivía. De su matrimonio con una española María Fernández, dejó seis hijos, Simón, Diego (ambos arquitectos), Fernando, Leonor y dos menores de edad. Simón fue nombrado al punto, por el Capítulo, obrero mayor de la Catedral. Desempeñó su empleo más de treinta años. Terminó la cúpula de la Concepción y la iglesia de la Cartuja. Pero después se le encomendó una obra que, como la suya más propia, cifra su puesto de honor en la historia artística de Burgos, y le da derecho al renombre en la posteridad.

Vivía entonces allí el viejo D. Pedro Fernández de Velasco, Conde de Haro, Condestable de Castilla, casado con doña Mencía de Mendoza, hija del Marqués de Santillana. Esta distinguida dama fue la que hizo construir el aún existente palacio de familia, la Casa del Cordón, en donde murió Felipe el Hermoso, y la Casa de la Vega; su pensamiento fue también construir en los contornos de la Catedral una capilla de familia, que debía corresponder al prestigio de los nombres Velasco, Mendoza y Figueroa (el de su madre). Durante la ausencia de su esposo pidió la autorización al Capítulo (1.º de Julio 1482). Había escogido la hermana del Gran Cardenal de España nada menos que la parte oriental del coro. Allí estaba la capilla de San Pedro (en 1382, una *de solempnioribus ipsius ecclesiae capellis* llamada) a la que aún en aquel siglo se

había querido trasladar el coro; allí estaba la tumba del obispo Domingo. Fue derribada, así como dos casas más, y en el curso de doce años fue construída la nueva capilla de Simón y además la sacristía. Su título, la Purificación de María, recuerda que éste era también el sitio de la Lady-chapel en las catedrales inglesas. Don Pedro no vió su terminación; murió a los setenta y nueve años, en Granada, poco tiempo después de la rendición. Sus hijos D. Bernardino y D. Iñigo prosiguieron la obra; su nieto D. Pedro la terminó, y mando instalar en su centro las estatuas cuyo mármol de Carrara mandó traer de Génova.

El edificio se eleva, con cierta desviación del eje longitudinal de la iglesia hacia la izquierda, bastante sobre la cornisa del coro, con su coronamiento de ocho pináculos guarnecidos de estatuas, en innegable correspondencia con el cimborio. Mide sesenta pies de diámetro con luces, el más rico ejemplo de aquellas edificaciones centrales ojivales, introducidas en España en el siglo XIV siempre como dependientes de una iglesia principal, su claustro o sacristía. Constituyen una especialidad arquitectónica de la España gótica (1). La forma central no está en armonía con este estilo; cuando aparece en edificios independientes, es como en relación con las obras del pasado, cuya forma fundamental se ha querido conservar piadosamente. La línea circular debía ser substituída por el polígono (al estilo anterior se le llamaba estilo poligonal). En los más antiguos ejemplares se solía, por medio de la prolongación de las bóvedas de los extremos del piso inferior, hacer una especie de tambor regular de ocho lados; mas posteriormente se emplearon pendentifs con canales de construcción especial.

El primer ejemplo en Burgos, y modelo de las posteriores, fue la sala capitular (Cabildo nuevo), fundado el 13 de Setiem-

---

(1) Quizá no dejen de tener relación con las construcciones orientales, que allí se pueden estudiar desde los Mihrab de la Mezquita de Córdoba, hasta el «Salón de la Medianaranja, en el Alcázar de Sevilla.

bre de 1316, y después llamada capilla de Santa Catalina, en el claustro. Enrique II fue más tarde instalado allí. Por su forma, parecía destinado a panteón y capilla de familia. En el centro elevábase la tumba del fundador. Espaciosos nichos alrededor estaban destinados para los descendientes de la familia. También las raras rotondas de los templarios (en Segovia; la mayor, en Thomar en Portugal) se remontaban al modelo de la sagrada iglesia tumba. El corto espacio que necesita para su última mansión, así el rey como el mendigo, debía ponerse más de manifiesto en estos panteones, creados por el orgullo de los poderosos. No era obstáculo que el plano de la iglesia estuviese terminado. Ya vimos cómo en Burgos fueron derribadas antiguas capillas, la guirnalda del coro trasladada de sitio; la iglesia del siglo VIII fue el núcleo al cual se añadieron nuevas dependencias, sin consideración a las proporciones. Se decía allí a los extranjeros que se podían cantar cinco misas a un tiempo, sin interrumpirse unos a otros (1).

La Catedral de Toledo posee dos de estos octógonos, San Ildefonso y Santiago. El uno es la última morada del Cardenal Gil de Albornoz, cuyos restos, por orden de Urbano V, y en gratitud por la restitución de sus Estados, fueron trasladados a hombros por Viterbo a Toledo (1364). El otro alberga la tenebrosa sepultura del en otro tiempo todopoderoso ministro de Juan II, D. Alvaro de Luna, ejecutado en 1453 en la plaza Mayor de Valladolid. ¡Extraña coincidencia que reunió allí las mercedes de un Rey y de un Papa! A los últimos ejemplares de estilo medioeval pertenece la Capilla de los Vélez, erigida por el Adelantado Juan de Chacón, en la Catedral de Murcia, y la *Capella imperfecta* del rey Manuel de Portugal en la iglesia claustral de Batalha.

Técnicamente considerados estos octógonos podían estimar-

(1) L'on y chante la Messe en cinq Chapelles différentes, sans s'intrompre les uns les autres. *Mad. d'Aulnoy*, Relation du Voyage d'Espagne. Haya, 1692, I, 121. Estuvo allí en 1679.

se como prolongación del sistema gótico en lo tocante al mayor espacio y a su simplificación, esto es, un paralelo en sentido del edificio central en la variación de la forma de basílica en las iglesias catalanas, en donde la única nave suprimía los departamentos laterales. Los canónigos daban gran valor a la *espaciosidad, gran vista, gran claridad*. También los grandes Hospitales característicos de España y Portugal, fundados al principio del siglo, en Granada, Toledo, Santiago, tenían una alta cúpula como punto central que cerraba los cuatro brazos por medio de un patio de columnas, en forma de cruz griega.

Fuera de la Península, estas capillas encontraban un paralelo en las casas capitulares de las catedrales inglesas, cuyas bóvedas descansaban, sin embargo, sobre un pilar central. El más hermoso ejemplo en el monasterio de York, constituye una excepción. Ya en el siglo anterior, viajeros ingleses recordaron, en la Capilla del Condestable la Chapterhouse de York (1). En efecto, tiene capillas de madera, y no mucho más que la mitad del perímetro.

En finura y abundancia decorativa podía ocupar la capilla de Simón de Colonia el primer puesto entre todas las demás de su especie. Coincidió con la época de las veleidades en la ornamentación del estilo. El italiano Andrea Navagero, embajador de Venecia ante el Emperador, la llama *molto ornata*. Las colosales armas de aquella importante familia, puestas en la parte inferior del muro y sostenidas otras veces por hombres toscos y pajes, son magníficos modelos de estilística heráldica. Allí empleó Simón el arco circular. Los nervios de la bóveda están bordeados.

Los amplios ventanales dobles, de estilo Flamboyant, con sus vidrieras de colores, esta vez conservadas, esparcen un torrente de claridad en el recinto, y la bóveda estrellada puede

---

(1) An octagon building, with eight pyramids, which correspond exactly to the Chapter-house at York. SWINBURNE, Travels through Spain. II, 261. Londres, 1787.

compararse en elegancia con la del Crucero. Street quería encontrar indicios alemanes en la «infinita complicación y delicadeza de los detalles» (1).

\*  
\* \*

De este modo, el templo construido en la época de oro del estilo gótico recibió después, por artistas de procedencia alemana, una terminación no sospechada por su primer artífice; cerca de su fin, el arte de la *mazonería* vertió sobre el edificio un mar de nuevas galas. Las piedras han tomado ahora, por efecto del aire húmedo, un tono gris; en su primera época, la piedra caliza de Ontoria, que tiene casi la blancura del mármol, prestaba a estas delicadas imágenes del cincel un brillo deslumbrante (2). En las dos épocas separadas por largo espacio de tiempo, las iniciativas parten de prelados, pues de desarrollos autóctonos no podemos hablar aquí. Se ha dicho que la historia de éste, el más popular edificio de la Edad Media española, no es muy halagadora para España. La mirada indocta quizá admire aquí una creación nacional, dotada de unidad en la inventiva y en la ejecución. Sin embargo, el plan y el azar, las formas extranjeras y las tendencias arraigadamente indígenas, se han armonizado en cierto modo, pues al fin han salido de propietarios de una iglesia de tan decidido carácter como los españoles. También hay que confesar que, dado el carácter heterogéneo de las partes, un todo como éste no le hubiéramos podido encontrar, ni en Francia, ni en Alemania, ni en Inglaterra. Aparte de que la colaboración de diferentes épocas y manos, no hacen sino realzar el encanto pictórico del conjunto. La falta de altos tejados sobre capillas, cúpulas, etc., es un rasgo meridional (¿o inglés?). ¿Son estos tejados bajos un tes-

(1) His work is essentially german in its endless intricacy and delicacy of detail. L. c. 21. Atribuye la capilla a Juan de Colonia.

(2) BOSARTE dice que los ojos no podían fijarse en aquella piedra sin molestia. *Viage artístico*. Madrid, 1804. 258.

timonio de posteriores reconstrucciones? (En el temporal del 16 de Agosto de 1642 fueron derribados varios pináculos del Crucero.) Difícilmente. Se nota también en el remate del frontis de la nave transversal y en el centro de la fachada una preferencia francesa por la horizontal. Y mientras en las caperuzas de las torres, las formas rígidas hacían su aparición, los dos octógonos obedecen a la máxima de la variedad. El efecto de sus coronas de piedra se habría perdido con un techo gigantesco.

### Francisco de Colonia.

Pero no ha terminado la historia de nuestra raza de artistas.

Ya en los días de Maese Simón se había iniciado la decadencia del arte, a cuya maestría debió su padre el haber sido llamado a España. En medio de la admiración que despertaba la obra descrita, empezó a susurrarse el rumor inquietante y desalentador de que en Roma habían nacido otros órdenes y aun que habían llegado a dominar, respecto de los cuales Castilla iba a la zaga. Se deseó poseer estas obras modernas, y se consideraba como debido a los tiempos y al rango de la *Caput Castellae*, edificar también *a lo romano* (1).

Cuando en el año de 1498, Simón tuvo que dirigir el decorado artístico del coro, fueron encargados los grandes altorrelieves de la Pasión a un escultor borgoñés, Felipe Vigarni, de la diócesis de Langres, el primero que introdujo el culto del Renacimiento italiano. El mismo Simón no pudo substraerse a las corrientes del tiempo. La posterior decoración de la capilla del Condestable, altar mayor, verja, puerta de la sacristía, pertenecen al primer ensayo del nuevo arte. Burgos fue pron-

---

(1) Toda esta obra ha de ser *del romano*. (Contrato para el mausoleo de Acuña, de 2 de Junio de 1519.) Toda esta obra ha de ser labrada e ornada *de obra de romano*. (Contrato para el altar de Santa Ana, de 2 de Julio de 1522.) Es indudable que la palabra obra equivale aquí a estilo.

to el punto de partida y de principal cultivo del estilo plate-resco.

La actividad oficial del último colonés coincide con la propagación y victoria del estilo renaciente. Francisco, sucesor de su padre a su muerte, llamado por el obispo y el Capítulo el 28 de Noviembre de 1511, primeramente como maestro de obras de cantería de la catedral, desempeñó su destino durante treinta años. También fueron llamados sus hermanos el doctor Jerónimo e Isabel de Colonia.

Si bien al lado de maestros tan fecundos y de tan poderosa fantasía como Vigarni, Diego de Siloe o Cristóbal de Andino, aparece en segundo término, no debemos imaginarnos que en Burgos se le tuviera sólo por un maestro de la mazonería, lo que, sin embargo, fue en primera línea. En la construcción de iglesias y capillas, afirmábase la antigua manera aún a mediados de siglo. Aun cuando en la ejecución de las partes clásicas y motivos de ornamentación, siempre fue inevitable que al principio aparecieran mixtos y libres, y después exclusivos y sistemáticos. Un testimonio de esta supervivencia del gótico al lado de su vencedora heredera, son todavía algunas grandes capillas con bóvedas estrelladas.

Se podría ver en ellas la mano del autor de la Catedral. Estrechamente relacionado, y en general cercano a la familia, fue su sucesor, el constructor del nuevo cimborio, Juan de Vallejo (hasta 1569), el cual aparece en 1518 como cantero (1). En el año 1520 fundó el canónigo y protonotario D. Gonzalo de Lerma la capilla de la Consolación, al lado meridional de la nave; su monumento le talló Vigarni. La capilla de Santiago, aún más grande, al Sur del coro, fue planeada por el Regidor de Burgos, D. Antonio Melgoso, como capilla de familia y para rivalizar con el Condestable (1520); después edificó el capítulo para iglesia parroquial (1524-34). El nombre de Francisco era

---

(1) En el año 1541 enajenó algunas de las casas que dejó el Dr. Jerónimo en el barrio de San Cosme, como albacea.

también conocido fuera de la diócesis. En el año 1540 decía una carta del obispo y capítulo de Astorga en León: «Si un maestro de esa santa iglesia y edificio, llamado Colonia, vive aún, ruéguesele que venga para que examine la iglesia, como ya la había examinado.» (Martínez, pág. 187.)

Pero es notable, si bien no inaudito en aquellos agitados tiempos, que se pueda dar un puesto a Francisco al lado de los protagonistas del estilo plateresco. Testimonio de ello, la puerta oriental, llamada *La puerta del Corralejo o de la Pellejería*.

En el año de 1516, el fastuoso obispo Juan Rodríguez de Fonseca (en 1514 en Burgos) quiso hacer una variación en la entrada del Norte de la Catedral. La antigua escalera, que daba a la parte alta de la ciudad, tenía una puerta de admirable decorado, que, sin embargo, por su posición, estaba, por decirlo así, excusada al público. Para ésta destinó la nueva puerta rota del Oriente, al nivel del suelo de la iglesia. Como sus restos no debían descansar en Burgos, sino en la iglesia de sus posesiones de Coca, eligió la espaciosa portada para su monumento.

Este portal fue bosquejado por Francisco en el año 1516. Nos da idea de la más temprana época del estilo plateresco, la forma en que se asimilaron los españoles el estilo del Renacimiento. Consta de dos partes: la puerta flanqueada por dos grandes columnas y hojas en semicírculo con estatuas en nichos, y un cuerpo superior con esculturas. En éste figuran, entre tres columnas de poca altura, el martirio de los dos Juanes, patronos de la casa de Fonseca, y encima, en el frontis, la figura del prelado y diplomático arrodillado ante la Virgen.

Esta construcción plana, comparable a un retablo italiano de aquellos tiempos (1), está, en todas sus superficies y articulaciones, pilastras y frisos, columnatas y zócalos, sobrecargada

---

(1) A primera vista, parece esta fachada un retablo suntuosísimo, pegado últimamente a la pared. Madoz: *Diccionario geog.* Art. Burgos, 546.



con variados y delicados ornamentos. Los modernos modelos lombardos fueron utilizados de muy libre manera, más bien como acicate de la fantasía. La aplicación de los motivos clásicos está toda hecha en la manera de aquellos últimos tiempos de encajes de piedra.

Se percibe claramente que el autor de esta bella obra se esforzó por estudiar a fondo la maternal lengua gótica. La ancha armadura de los dos pisos con friso está destinada a hacer que prepondere singularmente la línea horizontal. Las columnas principales son corintias de estilo libre, y las estatuas están en nichos de forma de concha. Pero no se puede negar que nacieron del arco ojival. Es como una versión interlineal de pensamientos góticos al idioma italiano. Obsérvense las figuras bajo los baldaquinos del marco de la puerta. El semicírculo de palmeras en el arco es una metamorfosis de las flores rapantes; los adornos ondulados con los querubines son un complemento para las esquinas.

En resumen: el nuevo estilo parece haber hallado eco, primeramente, como cambio de ornamentación; es decir, haber sido, más bien que una variación de figuras, una variación de ropaje. Sin embargo, en esta mezcla de lo antiguo y de lo nuevo, de lo usual y de lo estudiado, tan poco estimada de los pedantes del *cinquecento*, hay un encanto de este primer Renacimiento, al cual parece haber renunciado fundamentalmente el posterior clasicismo, correcto, sí, pero a menudo insignificante y hasta vulgar en los detalles.

La puerta tenía, por cierto, una larga historia. Aun en 1532 había cuentas registradas de pagos hechos al imaginario o imaginero Bartolomé de la Haya por estatuas y escudos. Son el último vestigio de vida de los Colonia en lengua española. Los últimos días de Francisco fueron amargados por la caída del cimborio, la obra de su padre y de su abuelo. Sólo sobrevivió a este disgusto tres años. En el consejo que se celebró para su reconstrucción fue consultado oficialmente. La primera piedra de los cuatro poderosos pilares, parecidos a torres

redondas, se colocó aún en vida suya (6 de Mayo de 1541). Murió en el año de 1542, justamente cuando hacía cien años de la fecha en que se empezaron las cúpulas de las torres por su padre.

\*  
\* \*

Durante este siglo de fiebre arquitectónica y rápida variación de las formas artísticas, ocuparon, por tanto, los tres maestros de Colonia los primeros puestos en la primera iglesia del reino, influyendo desde allí en todas las construcciones de la ciudad, de la diócesis y de la provincia. No son el único ejemplo del entronizamiento de una determinada familia de extranjeros. Prelados, príncipes y grandes fundadores de palacios confiaron a sus hábiles manos sus ambiciosos planes; la educación que traían de su patria no les impidió asimilarse las ideas nacionales y las nuevas corrientes de estilo. Tampoco es un caso aislado la colaboración de artistas procedentes de Germania en la introducción del Renacimiento italiano; tales extranjeros, que ya daban una prueba de flexibilidad de espíritu al acomodarse a las costumbres y a lengua nacional, eran a veces más aptos para este oficio de mediadores que los mismos indígenas. El primero, educado en la más grande empresa de la Edad Media alemana, transportó las formas góticas alemanas del Rin al por tanto tiempo interrumpido edificio del siglo XIII. Su hijo era un virtuoso del rico y florido estilo que delata el tiempo romántico-caballeresco de Isabel la Católica. Mientras Juan y Simón trabajaban gloriosamente este arte medioeval, Francisco figura entre los primeros que dotaron a España del estilo imitado de la antigüedad, que debía entronizarse en el siguiente siglo.

Desconocido en su patria, pronto españolizado en Castilla, y olvidado también pronto, sus nombres sólo han vuelto a resonar por las actas de un Archivo parroquial; sus personalidades no pueden ganar ya nada para nosotros. Pero su firma es indeleble.

«Mi encomio está escrito en jeroglíficos de piedra».

Ojalá este monumento, al que consagraron su vida, durase largo tiempo aún; a pesar de los siglos inexorables, de la indiferencia de los hombres y de la destructora marea de revueltas y de guerras.

## APÉNDICE

### Retratos del Rey Fernando.

La Catedral de Burgos conserva también una admirable estatua de su fundador. Todo el que visita el claustro, rico en esculturas góticas, conserva recuerdo perdurable del grupo escultural del Rey Fernando y su primera esposa Beatriz, de Suevia. Fernando aparece en edad juvenil, casi adolescente, con ligero bozo; ofrece el anillo de desposada a su novia; ésta se vuelve hacia él sin extender la mano para recibir el presente; el grupo parece haber sido imaginado como recuerdo de su matrimonio. Pero éste fue casi contemporáneo a la colocación de la primera piedra de la Catedral (1220-1221). Las estatuas del obispo Mauricio, que parece ser bendijo la primera piedra, y del hermano del Rey, Alonso, llamado el infante de Molina, que estuvo presente en aquel acto, puestas en la misma pared del claustro, parecen hacer alusión a la ceremonia.

Sin embargo, el estilo de las estatuas nos hace pensar en un tiempo posterior al siglo XIII; fueron ciertamente encargadas por el hijo y sucesor de Fernando, quizá para la puerta principal de la iglesia; luego fueron trasladadas al claustro, construido en el siglo XIV.

Su estilo coloca la obra en el punto culminante de la gótica francesa. ¡Qué elegante sencillez en la caracterización, en los ademanes y en la drapería, igualmente alejada de la torpe timidez y del rebuscamiento o afectación! Fernando, a juzgar por la descripción de su hijo Alfonso, era un hombre de perfecta belleza en su semblante y en la figura, espejo de conti-

nente caballeresco, hábil y atrayente en el discurso y en los gestos (1).

Estas figuras juveniles llenas de vigor y nobleza y gracia, son retratos libremente idealizados; asombra pensar cómo el arte de aquellos días, en medio de un casi ininterrumpido estado de guerra, podía imaginar tales imágenes de una noble humanidad. El sabio hijo del valiente padre, una de las más luminosas figuras del siglo, no pudo imaginar para él mejor monumento. Debió a su madre Berenguela, la hija de Alfonso VIII de Castilla, el trono, sus victorias y sus virtudes. Su hermana menor, Blanca, fue la madre de San Luis de Francia.

En el tesoro de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla se custodia una imagen de marfil de la Virgen, la Virgen de las Batallas, el más valioso recuerdo que de Fernando se conserva allí. Parece que la llevaba en el arzón de la silla cuando entraba en batalla. Como quiera que no podemos atribuir al arte plástico español de aquel tiempo tal obra, se ha supuesto que la trajo Beatriz de Suevia, y procedía de su madre la griega Irene Angela, hija del Emperador. Pero el estilo indica la misma procedencia francesa que el grupo de Burgos.

La Catedral de León posee una estatua de piedra más antigua. En ella aparece el Monarca con ojos relampagueantes, mirada amenazadora y la espada medio desenvainada. Ocuparía, en efecto, el primer lugar, si estuviese mejor conservada, una auténtica reliquia que guarda el Archivo de la Casa Municipal de Sevilla. Es un estandarte que el mismo Rey regaló a la Hermandad de San Mateo. Los bordados de seda representan la figura del Rey en el trono, con sus cuatro escudos en las esquinas. De este «inestimable documento de la iconografía, arte e indumentaria del siglo XIII, se sacó recientemente una copia para la Galería Iconográfica del Museo de Madrid.

---

(1) Fue muy fermoso home de color en todo el cuerpo; et apuesto en ser bien facionado, et en todos sus miembros, et en saberse ayudar de cada uno de ellos, etc.

Pero en el año de 1891, una minuciosa investigación de este documento del arte andaluz dió por resultado la demostración de que aquella figura representa al Emperador Carlos V, con casco, águila imperial, gola moderna y la divisa PLUS ULTRA, al lado de las columnas de Hércules. Sin embargo, don José Gestoso consiguió despegar esta imagen del Emperador, pegada posteriormente de la primitiva figura. De la faz, desgraciadamente sólo se reconocía la barba bifurcada; pero respecto del ropaje, se encontraron indicaciones notables. El *exterminator maurorum* aparece con turbante azul, por el que sobresalen los picos de la corona de oro. Tiene en la mano derecha el escudo con las armas de Castilla y de León, apoyadas sobre la rodilla; en la izquierda, la espada. Esto recuerda cuán profundamente había penetrado entonces el gusto morisco en los trajes y tejidos. Hasta se encuentran paños de altar con sentencias arábicas en honor de Allah.

Un precioso monumento, que Alfonso elevó ante el sencillo sepulcro de su padre en la antigua Catedral de Sevilla, se ha perdido sin dejar la menor huella. En las Cantigas hace alusión a él. La pérdida de esta obra, debida probablemente a su alto valor material, está envuelta en el secreto. Sólo un manuscrito del siglo XIV, de Hernán Pérez de Guzmán, conservado por azar (1345), nos da cuenta de sus adornos de piedras preciosas y oro, tasados en un millón de maravedíes. Debajo de un tabernáculo con la imagen de la Virgen estaba la tabla con las estatuas de Fernando, de su esposa y de su hijo. Las dos primeras fueron quizá modelos de las de Burgos. En las ceremonias solemnes eran vestidas con preciosos paños, y sacadas en procesión.

En la última parte del siglo XVII, durante la minoridad del último Austria, bajo la regencia de su madre Mariana de Austria, y por tanto, en los años de la mayor decadencia del poder español, pudo la nación realizar uno de sus más antiguos y fervientes votos, tributar un alto homenaje a la más gloriosa figura de la Reconquista: su canonización en Roma. Al deseo

de la Corte respondió Clemente X, el 7 de Febrero de 1671, acordando la sanción al culto, ya establecido desde hacía cuatro siglos, del Santo Rey; se conmemora el 30 de Mayo. Esta canonización fue celebrada con el más brillante fausto; por dicha, cayó la festividad en la época de mayor esplendor del arte pictórico y decorativo andaluz. Por esto deben los españoles a tal ceremonia eclesiástica la vivificación de la figura de Fernando nada menos que por el pincel de Bartolomé Esteban Murillo. Las decoraciones construídas para las festividades de la iglesia metropolitana por los primeros artistas de Sevilla, como Valdés Leal y Murillo, están descritas juntamente con la función en la magnífica obra del presbítero sevillano Fernando de la Torre Farfán, e ilustradas con grabados de Matías Arteaga y de Valdés Leal (1). Detrás de la portada aparece el retrato del Rey, grabado en cobre por Arteaga; pasa por la más antigua reproducción de una obra de Murillo; el original fue enviado al Rey Carlos a Madrid; en el marco se lee:

*Vera effigies Divi FERDINANDI III. Regis Castellae & Legionis.*

Debajo:

Magni FERDINANDI, veros in imagine vultus.

Aspicis, expressit quos tibi docta manus.

Huius Alexandri faciem qui pinxit Apellem.

Fors dedit, ast animum pingere nemo potest.

Bartolomé murillo pins. Matthias Arteaga sculp. et excud. A. 1672.

La espada enhiesta en la diestra, indica el conquistador, la bien planeada guerra de veinticuatro años que arrebató a los mahometanos los tres grandes reinos de Córdoba, Jaén y, por último, Sevilla; la esfera azul de la mano izquierda significa la restauración e integración de la monarquía cristiano-esp-

(1) Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla. Al Culto nuevamente concedido Al Señor Rei San FERNANDO III. de Castilla i Leon, Año de 1671. La portada, al cobre, está dibujada por Francisco de Herrera, el cual también grabó la dedicatoria a Carlos III.

ñola por la unión de las dos coronas de Castilla y León; abajo dice:

VERA DIVI FERDINANDI EFFIGIES MAVRORVM  
EXTERMINATIO RESTITVTOR HISPANI ORBIS

Así apareció en otro tiempo a la entrada de la ciudad conquistada (1248), al lado del carro triunfal, con la imagen de la Virgen, la espada desnuda en la diestra. En esta artística evocación del pincel de Murillo debía pasar a la posteridad.

La ornamentación recuerda la ocasión. El cuadro redondo de marco dorado, descubierto por siete ángeles y conducido, por los aires, era una alusión al uso en las grandes ceremonias establecido, de llevar tales cuadros delante de la procesión. El ropaje según el ritual del siglo xvii, da a la figura, en comparación con los retratos medievales, algún barroquismo. A pesar de que, según noticias de aquel tiempo, Murillo utilizó un auténtico retrato al temple, entonces en San Francisco, regalado por el mismo Fernando en el año 1224 a la cofradía de San Mateo, no se ve ningún rasgo del carácter germánico: el pintor más bien le prestó el tipo nacional español, tanto en la nobleza de las líneas como en el color oscuro de los ojos. El semblante expresa dulce seriedad; habla de una vida de preocupaciones de gobierno, y de inquieto espíritu de empresas y devoción soñadora. Pero también los cabellos largos, cayendo sobre la espalda muestran, en vez de la forma graciosa ondulada del siglo xiii, la forma lisa y corte recto sobre la frente de la corte de entonces.

Este cuadro, el más importante de los numerosos retratos de Fernando que se conservan en la Catedral de Sevilla y en el Museo del Prado, encontrábase últimamente en la Galería del Infante Don Sebastián, y fue llevado a Alemania en el año 1898 por un entendido mercader de Colonia, conjuntamente con la grandiosa obra maestra de la Porciúncula. El cuadro de San Francisco está ahora en el Museo de Colonia; el retrato del rey Fernando, en América.

CARLOS JUSTI

# BEATRIZ DE ARAGON, REINA DE HUNGRIA

(1457-1508)

---

## LIBRO SEXTO

### La náufraga.

#### I

Beatriz tuvo otro luto de familia en aquel año de 1497, en el que iba a cumplir los cuarenta y en el que hubo de sufrir un fracaso en el asunto del arzobispado de Hipólito. A principios de ese año murió repentinamente, en la flor de la edad, la duquesa de Milán, Beatriz de Este, su sobrina y ahijada. Esta muerte fue ciertamente una pérdida para Beatriz, porque no se podría atribuir más que a su mujer el persistente ardor con que Ludovico Sforza apoyaba a la reina de Hungría aun en los tiempos en que sus relaciones con la corte de Nápoles eran más tirantes. Las cartas de pésame que escribió a Ludovico, a Hipólito y a su cuñado Hércules, el cual se decía inconsolable por aquella pérdida, prueban el sincero dolor que experimentó.

Las cartas y los enviados de Nápoles aportaron a Beatriz noticias más satisfactorias; su hermano Federico, que había logrado en el espacio de unos cuantos meses consolidar su dominación, aprestábase a hacerse consagrar con toda solemnidad en el verano de 1497. También él hacía todo lo posible por grangearse la amistad y la alianza del Papa; había dado al du-



que de Gandía, hijo mayor de Alejandro VI, la investidura del principado de Benavente, y había obtenido que el Papa enviase para la consagración, en calidad de legado, al cardenal César Borgia, su hijo menor (1). César se comportó con arrogancia en Nápoles; la familia del Papa parecía abrigar vastas y audaces impresiones sobre los dominios de los Aragón (2). Pero Federico, sin desconfianza, se apresuró a estrechar más todavía los lazos de parentesco que unían a las dos familias desde el matrimonio de Godofredo y de Sancha. Se negó tenazmente, cierto es, a dar su hija Carlota en matrimonio a César, pero consintió que el hijo natural del difunto Alfonso II, su hermano, Alfonso, duque de Salerno y de Biselli, se casara con Lucrecia Borgia que acababa de divorciarse de Juan Sforza, señor de Pesaro. La boda se celebró en el verano de 1498; fue, a lo que se dice, el único de sus numerosos matrimonios que la hermosa Lucrecia contrajese por amor, y es, sin embargo, el que había de acabar más trágicamente (3).

Desde que Federico subió al trono, abrazó con calor la causa de su hermana Beatriz. Por su orden reuníanse en Nápoles, a principios de 1497, los documentos en apoyo de la causa de Beatriz ante el tribunal de Roma, y consultábase sobre este asunto a los juristas de Milán; después, viendo la situación material de Beatriz gravemente comprometida, el rey le dió, por documento de 27 de Marzo de 1499, la investidura de la ciudad de Salerno, confiscada a Antonio Sanseverino a causa de su felonía (4).

Beatriz tenía, en efecto, más necesidad que nunca del apoyo de sus parientes. Creyó un instante que iba a poder satisfacer el resentimiento que experimentaba contra Bakocz a causa del asunto de Hipólito. Los violentos ataques dirigidos

---

(1) Notar Giacomo, o. c. pág. 206. Passero, o. c., págs. 115-117.

(2) Pastor, o. c., III, pág. 373.

(3) Gregorovius: *Lucrecia Borgia*, pág. 109 y sig.

(4) El original del acta de donación se encuentra en los Grandes Archivos de Nápoles: *Sigillorum d. Reg. Camero d. Sommario*, v. 81.

contra los ministros y, en particular, contra el arzobispo canciller, durante la sesión de otoño de la Dieta (1497), hicieron por un momento una viva impresión en el mismo Ulaszló, y Beatriz anunciaba con alegría y orgullo la caída de su adversario. Pero su alegría no fue de larga duración: hasta tuvo que sufrir bien pronto la humillación de sentirse la obligada del detestado canciller, hecho arzobispo de Esztergom, donde él proveyó al mantenimiento de la autoridad de aquélla, dando al comandante del fuerte la orden de obedecerla en todo (1).

La situación de la reina era, con todo, desconsoladora. El antiguo vicario general de Hipólito, Donato Aretino, que estaba encargado de efectuar la entrega de los dominios, hizo varias visitas a Beatriz, y dice en su relato que ella continúa ocupando las mismas habitaciones, que nada parece cambiado a su alrededor; pero que su suerte es, sin embargo, tan miserable, «que daría compasión a un perro sarnoso». Carecía absolutamente de todo. Así es que Aretino y el arzobispo tuvieron que proveerla de las cosas más necesarias.

Parece que sus rentas eran gastadas por adelantado, o bien hipotecadas; su crédito estaba probablemente agotado; porque ya no se encuentran señales de adelantos, de órdenes y cuentas de tesorería. Y lo que debía tal vez de apenarla más que la miseria física, es que tenía que quejarse de la indiferencia de Hipólito. Escribíale ella cartas rebosantes de afecto, tratando de tranquilizarle sobre su suerte, informándose de la salud de su querido sobrino — «casi su hijo» — y de su familia, deseándoles prosperidad y dicha, declarando tener un cariño fraterno al padre de él, y un cariño maternal a sus hermanos y hermanas (2), y no veía su ternura correspondida con igual cordialidad. He aquí lo que escribió a Hipólito el 7 de Marzo de 1499:

---

(1) Fraknoi: *Bakocz*, T., págs. 70 y 71.

(2) Carta de Beatriz á Hércules, del 6 de Marzo de 1499. (Archivos de Módena.)

«Nuestro reverendo y eminente sobrino y muy querido hijo:

»Hemos recibido vuestra carta, que, aun cuando un tanto tardía, nos ha complacido, porque nos demuestra que estáis bien. Pero debo quejarme de una cosa: vos, o vuestro secretario, nos escribís como a una extraña, y no como a una madre; y, sin embargo, somos la madre de Vuestra Eminencia y queremos serlo hasta nuestra muerte. El tono de vuestra carta es el de un impreso; haría creer que os basta con saber cómo nos encontramos de salud uno y otro. Rogamos a Vuestra Eminencia que no nos trate como a una extraña, para no obligarnos a dejar su carta sin respuesta, porque no merecemos semejante trato.»

Es probable que a Hipólito no le costara mucho trabajo contestar a su tía. Beatriz mantenía además una correspondencia activa con Hércules; escribía también a veces a los hijos de su hermana, Fernando y Segismundo; a los yernos de la misma, Sforza y Gonzaga, sin dejar, en medio de sus mayores penas, de interesarse por las cosas de Italia, y expresando a su amado Hércules la sorpresa y los temores que la causaba la segunda invasión francesa (1). Porque Luis XII, que había sucedido a Carlos VIII, acababa de entrar en Italia con un ejército, y esta vez la agresión iba dirigida contra el mismo Milán. El ambicioso soberano vió realizarse la ruina de su casa antes que la de la dinastía de Nápoles, que tanto aborreciera anteriormente.

Pero, en su triste soledad de Esztergom, Beatriz se ocupaba sobre todo en su proceso contra Ulaszló, pendiente ante el tribunal del Papa. Es imposible que pensara seriamente que esta lucha encarnizada, de cerca de ocho años, en que las dos partes estaban vivamente interesadas, pudiera concluir con una buena boda; pero se agarraba con desesperación a sus de-

---

(1) Carta fechada en Esztergom el 9 de Noviembre. (Archivos de Módena.)

rechos, y perseguía, sin cansarse, el fin que creyó alcanzar en un tiempo, cuando fue burlada por sus astutos adversarios.

En la primavera de 1497, Hipólito recibió de Roma noticias de que la Curia continuaba deliberando sobre el proceso de divorcio, y que los intereses de la reina estaban en peligro. Pero los enviados de Beatriz vigilaban bien, y Ludovico Sforza mandó con más celo que nunca instrucciones a sus agentes y a Ascanio; logró que el emperador Maximiliano formulase una nueva protesta. Súpose en Agosto que el Papa iba a publicar en favor de Beatriz un nuevo breve, en el que exhortaría a Ulaszló a cumplir sus compromisos; pero que no estaba dispuesto a llegar hasta la amenaza (1).

Pero Ulaszló tampoco permanecía inactivo. Escribió al Papa el 20 de Setiembre una carta de censuras, en la que se queja amargamente de que la Santa Sede se haga la sorda cada vez que él solicita el juicio de su proceso. En otros tiempos—decía en su carta—el Papa, en interés de sus pueblos y de la religión, obligaba a volverse a casar a los príncipes cristianos; él no pedía más que justicia, y esto, sobre todo, en interés de la cristiandad. Tiene a su cargo dos reinos, y necesita batirse incesantemente contra los turcos, ¿qué ocurrirá si llega a morir sin posteridad como algunos de sus predecesores? Dícese que ciertas personas han hecho creer al Papa que él estaba secretamente de acuerdo con Beatriz respecto a su matrimonio con ésta, y que quería solamente hacer que le obligasen a reconocerlo, a fin de evitar las quejas de sus ministros. Los que propagan este rumor mienten: que Su Santidad sepa bien, que no solamente no desea casarse con esa mujer, sino que, en atención a los intereses de sus reinos, no cedería ni a la coacción. Como hijo obediente de la Sede apostólica, suplica

---

(1) Cartas de L. Sforza a Ascanio y a Taverna, de Julio y Diciembre, y a Juan Marino, su embajador en Hungría, con fecha de Setiembre. Despachos de Taverna en Agosto y Noviembre, y carta de Ascanio Sforza del 8 de Diciembre. Despacho de Erasmo Brasca del 7 de Abril de 1498. Todos estos documentos están en los Archivos de Milán.

al Papa que no dé oídos a la calumnia, sino que le atienda a él, porque el interés de la cristiandad es superior a los deseos de algunos príncipes. Toma a Dios por testigo de que hará todo para apartar de sus reinos y de la cabeza de los cristianos esa peste que los amenaza, es decir, su matrimonio con Beatriz (1).

La noticia de que Ulaszló expulsó poco después del reino al enviado de Nápoles acreditado cerca de la reina, concuerda perfectamente con el tono resuelto de la carta (2).

El proceso de divorcio fue entonces objeto de una larga discusión en la Curia ante los delegados del Papa (3). Una comisión, compuesta de los cardenales Antonio Pallavicini, de la iglesia de Santa Práxedes; de Juan López, de la iglesia de Santa María, y de Felix María Sandei, obispo de Lucas, como relator, citó varias veces a las partes; pero el representante de Beatriz contestó solamente a los requerimientos pidiendo la condena de la parte adversa. El representante de Ulaszló, Nicolás de Parma, compareció al fin, y entonces empezó una serie interminable de alegatos, declaraciones, comparecencias, incidentes. Así, con una lentitud interminable en las formalidades, la comisión se preparaba a someter el litigio a la decisión del papa.

Este largo procedimiento estaba ya bastante adelantado, cuando la enérgica protesta de Ulaszló—renovada en un tono más amenazador todavía, y apoyada por Juan Brandis,—fue leída en sesión del Consistorio el 1.º de Febrero de 1499 (4). El arzobispo de Siena, Francisco Piccolomini—el futuro Pío III,—dió lectura de la carta del Rey y el Papa; invitó a los

---

(1) Archivos de Venecia: Colección Podocatero, VIII, pág. 614.

(2) Despacho de emb. de Venecia a Milán del 13 de Noviembre de 1497, Archivos de Milán.

(3) El procedimiento se encuentra en el acta notarial de 1500, en los Archivos de la corte de Viena.

(4) V. las páginas 43-44 de la *Analecta Romana* de Jos. Korzeniewsky. Cracovia, 1894.

cardenales Pallavicini y López a oír a los enviados, examinar las piezas del proceso y presentarle un informe.

Esta gestión de Ulaszló no fue baldía; lo prueba también un despacho del embajador de Milán en Roma, que dice que el obispo encargado de hacer el informe había declarado, a principios de 1498, que Beatriz tenía pocas probabilidades de ganar el proceso y que el Papa se mostraba más conciliador respecto del rey de Hungría.

El choque fortuito de algunas circunstancias de orden exterior, perjudicó aún más la situación en lo concerniente a Beatriz.

Prodújose un cambio en la primavera de 1498 en la política extranjera de Alejandro VI. Juzgó conveniente, en interés de su familia y, en particular, del insaciable César, acercarse al rey de Francia y ligarse con él y con Venecia contra Milán. Precisamente esta alianza da a la segunda invasión francesa, a la de Luis XII, un carácter diferente de la de Carlos VIII. Mientras que la primera se realizó a instigación de Milán, y tuvo por objetivos el Papa y Nápoles, el funesto ejemplo dado por Ludovico Sforza, volvióse ahora contra él, y esta vez los franceses entraban en campaña para sostener sus derechos sobre el Milanésado. Pero el fin oculto de la expedición era siempre el destronamiento de la dinastía napolitana, cuyos frutos esperaban recoger naturalmente los Borgia.

El cambio sobrevenido en la persona del rey de Francia, ocasionó también tentativas de aproximación todavía más peligrosas para Beatriz. Luis XII abrigaba ambiciosos proyectos; proponíase, mientras que realizaba la conquista de Nápoles y de Milán, quebrantar el poderío de los turcos y establecer en Europa la hegemonía de Francia. Para ganar la ayuda de Hungría, tenía el proyecto de casar a Ulaszló con una princesa francesa, y buscó, durante el verano de 1499, en la corte de Roma intermediarios para la realización de sus planes (1).

---

(1) Un extracto de las instrucciones del rey de Francia a su embaja-

Este nuevo agrupamiento de las potencias produjo cierta aproximación entre Hungría y Venecia. Las relaciones entre estos países habían sido hostiles desde el reinado de Matías. Bakocz supo hábilmente aprovechar, para la causa del rey y para su propia elevación, la amistad reconquistada y la influencia reconocida de Venecia. En la primavera de 1499, Ulaszló envió allí un franciscano croata, llamado Antonio, muy conocido en Venecia, con pretexto de tratar de algunos asuntos de poca importancia con el Consejo de la República (1). El enviado declaró confidencialmente a la Señoría que el rey, rompiendo con la política de Matías, no intentaría reconquistar la Dalmacia ni casarse con la viuda de Matías, sino con la mujer que le recomendara el Consejo de Venecia. El rey se aseguraba así en su proceso de nulidad de matrimonio, el concurso de la República, ya en hostilidades con Milán y Nápoles.

Milán había sido ya invadido por el rey de Francia en el año de 1499; había entrado sin encontrar resistencia e incluso recibido con alegría en la capital de los Sforza. Ludovico se había puesto bajo la protección del emperador de Alemania; la viuda del joven duque, fallecido recientemente, Isabel de Aragón, hija de Alfonso II, habíase retirado con su familia de Nápoles, cerca de las otras viudas de esta casa real. Luis XII volvió poco después a Francia, dejando a Tribulcio el gobierno de Lombardía, en donde los Sforza lograron, a principios del año siguiente, apoderarse una vez más del poder, pero por poco tiempo (2).

Alentado por Venecia y aprovechando la situación internacional que le era favorable, Ulaszló dió un paso más y declaró, en Febrero de 1500, al legado del Papa, que si no obtenía una sentencia favorable en un plazo de cincuenta días, haría la

---

dor en Roma, con fecha 3 de Julio de 1499, se encuentra en los Archivos de Milán.

(1) Gustavo Wenzel: *Marino Sanuto sobre la Hungría de 1496 a 1701* (en húngaro). Szazadok, año de 1871, pág. 6.

(2) Muratori: *Annali*, t. 46, pág. 245.

paz con los turcos. Al mismo tiempo, y probablemente por consejo de Venecia, puso en obra otro medio de acción. A fines de Diciembre corría por Florencia el rumor de que el rey de Hungría ofrecía una gruesa suma para redimirse de sus obligaciones concernientes al matrimonio. En Venecia sabíase ya el 26 de Marzo que se trataba de una suma de 25.000 ducados (1). El Papa conferenció en persona, a mediados de Mayo, con los delegados húngaros; algo más adelante hasta les prometió dar una sentencia favorable. Les hizo solamente observar que el cardenal de Siena, Piccolomini, oponíase a ello, y que el rey de España era del partido de Beatriz, a causa de su parentesco, mientras que el rey de Francia, cerca del cual el Papa había enviado en misión al arzobispo de Arles, estaba por la disolución del matrimonio.

Venecia pudo decir justamente al rey de Hungría que le apoyaba en Roma con todas sus fuerzas, que había hecho completamente suyo el deseo del rey, que era también el del país (2), que esperaba alcanzar en breve el resultado apetecido.

Fundábase este parecer en un perfecto conocimiento de la situación. El 3 de Abril, después de un procedimiento que había durado cerca de ocho años, la causa fue sometida para su fallo al Consistorio. Entonces se entabló un largo y violento debate, en el que los cardenales Piccolomini y Mendoza, apoyados por los enviados del emperador de Alemania, de los reyes de España y de Nápoles, se declararon contra la disolución del matrimonio. Por fin, después de una sesión que duró desde la mañana casi hasta la noche, el Papa dictó la sentencia

---

(1) Marino Sanuto, III, pág. 162.

(2) En esto, la Señoría tenía probablemente razón; por esto no se ha de ver más que una adulación de cortesano en la afirmación de Perotto de Vesach al escribir, el 2 de Junio de 1499, que todo el mal procedía de las vacilaciones del Papa en el asunto del matrimonio, porque «todo el país llama a la reina». Archivos de Milán. Pot. Est. Ungh.



que había sido redactada por adelantado (1). En virtud de esta sentencia, Alejandro VI, «en nombre de Cristo y sin otras miras que los intereses del Cielo», llamado a fallar en el proceso de divorcio pendiente entre su muy amada hija en Jesucristo, Beatriz de Aragón, viuda del ilustre rey Matías, demandada, de una parte, y Ulaszló rey de Hungría y de Bohemia, demandante, de otra, después de haber oído a las partes y sus testigos, declaraba nulo ese pretendido matrimonio y anulable en caso de haberse consumado. Declara injustas e ilícitas las molestias y las importunidades de que Ulaszló ha sido objeto por parte de Beatriz e incluso del Papa, y le descarga de las acusaciones lanzadas contra él. En cuanto a Beatriz, es condenada a pagar todas las costas del proceso cuyo total se fijará ulteriormente (2). Los representantes de Ulaszló se apresuraron a dar gracias al Papa por esta sentencia, de la que se hicieron dar algo más adelante una copia bajo forma de acta notarial. No poseemos datos absolutamente auténticos respecto a la suma que Beatriz fue condenada a pagar; según el cronista Burchard, maestro de ceremonias del Papa, esa suma fue de 25.000 ducados y, según un cronista napolitano, 60.000 (3).

Esta sentencia del Papa que en oposición con todo lo que el mismo Papa había dicho y hecho hasta entonces, condena a Beatriz y descarga a Ulaszló de la obligación de cumplir sus compromisos, explica por qué los contemporáneos buscaron para este fallo motivos inconfesables, hasta el punto de que algunos creyeron poder precisar el importe de la suma cobrada por cada uno de los miembros del Tribunal.

La obra no hubiera sido completa, si el autor de estas complicaciones no hubiese recibido la recompensa esperada tanto tiempo por la parte que tuvo en este desenlace. Gracias al apo-

(1) Burchard (Thuasne), III, págs. 21 y 32, Marino Sanuto, *Diar*, III, pág. 198.

(2) Véase el acta notarial de Viena citada antes; el texto de la sentencia se encuentra en la obra de Spicos, pág. 385.

(3) *Diarium*, loc., cit. Notar Giacomo, obra citada, pág. 237.

yo de Venecia, el arzobispo Bakocz fue elevado al cardenalato, y el dux Barbado fue el primero en cumplimentar por su nueva dignidad al prelado, que reconocía ser «el capellán de Venecia».

Inmediatamente después de la sesión del Consistorio, los enviados de Nápoles y el príncipe Alfonso, esposo de Lucrecia Borgia (1), vuelto a Roma solicitado por su mujer, sin sospechar que se había metido en la boca del lobo, mostraron su indignación por la sentencia. El rey de Nápoles no quiso resignarse sin decir nada ante el hecho consumado: los mensajeros que envió al Papa a fines de Junio con el caballo blanco, símbolo del tributo de vasallaje, le entregaron al mismo tiempo por escrito una protesta contra la sentencia que condenaba a Beatriz. Dijéronle, además, a manera de amenaza, que el rey llamaría a los turcos, si el Papa hacía ejecutar la sentencia (2). Esta gestión no produjo efecto alguno, y un sangriento atentado de que el Vaticano fue poco después teatro, el asesinato del príncipe Alfonso de Biselli por orden de César, demostró al rey más claramente todavía que, desde que se había aliado con Francia, el Papa no guardaba ya ningún miramiento a Nápoles y ni siquiera temía provocarle.

Cuando Beatriz supo la sentencia dictada por el Papa, es probable que tuviera ya conocimiento de las gestiones entabladas, por mediación de los enviados de Venecia, entre Ulaszló y Luis XII, con objeto de casar al rey de Hungría con una pariente del último (3).

Era la sentencia de destierro de Beatriz. Su situación ma-

(1) Burchard (Thuasne), loc. cit.

(2) Marino Sanuto, III, pág. 212.

(3) Instrucción del Consejo a sus embajadores, con fecha 7 de Abril. Archivos de Estado de Venecia. Marino Sanuto, pág. 381. Gustavo Wenzel cuenta en su estudio, *la vida conyugal de Ulaszló* (en húngaro), publicado en los Szazadok de 1877, que Ulaszló había enviado a Francia pintores con objeto de hacer el retrato de las princesas, y que el de su prometida no le había agradado.

terial era ya de las más precarias en Hungría: la sentencia pontificia le privaba de sus últimos derechos, y estaba, además, expuesta a tener que hacer acto de sumisión a la nueva reina que, en su opinión, iba a usurpar su puesto. Hizo todavía en Mayo una tentativa para recuperar su dote; los embajadores de Nápoles y de España, cuyos buenos oficios solicitó ella para este efecto, se dirigieron al rey y a la Dieta; pero en vano, a lo que parece (1). Escribió todavía desde Esztergom, en Junio de 1500, a sus parientes para felicitar a su sobrino Francisco de Gonzaga, por el nacimiento de un hijo (2); pero sabíase ya en Venecia que se preparaba a volver a Nápoles, de donde la llamaba probablemente el rey su hermano (3).

Los mismos embajadores prestaron su apoyo a la reina para que obtuviera del rey el permiso de marchar, y la ayudaron a arreglar sus asuntos. Y entonces, ¡cosa inaudita! Ulaszló y la Dieta se esforzaron en retenerla con toda suerte de promesas: el rey le prometió proveer a su sostenimiento «como a una emperatriz», en el caso de que consintiera quedarse; se declaró hasta dispuesto—se dice,—a casarse con la hija del rey de Nápoles para prenda de paz. Honra mucho a Beatriz que rechazara estas proposiciones, seguramente dictadas por el temor de que la reina, una vez fuera del reino, pusiera obstáculos al matrimonio de Ulaszló, con ayuda de sus parientes de Italia o del emperador de Alemania. Beatriz huyó, por decirlo así, de Esztergom a Viena, rechazando las proposiciones de los delegados del rey y de la Dieta, y rogó al Gobierno de Venecia, por mediación de su embajador, que desmintiera las calumnias lanzadas contra ella por Ulaszló en Roma, Francia y España (4).

Puso mal su confianza. A petición de Ulaszló, Venecia dió,

---

(1) Marino Sanuto, III, pág. 326.

(2) Carta de 1.º de Agosto a Segismundo de Este en los Archivos de Módena, y del 2 de Agosto a Gonzaga en los Archivos de Mantua.

(3) Marino Sanuto, III, pág. 985.

(4) Marino Sanuto, III, págs. 1.177-1.178 y 1.257.

por el contrario, a sus embajadores acreditados en aquellas cortes la orden de justificar la conducta del rey respecto a la marcha de Beatriz (1).

La altanera Señoría ni siquiera quiso atender otra demanda más modesta de la reina fugitiva. Tenía intención de ir—como cuando vino—de Viena a Aquilea, por territorio veneciano, pasando por Villach en Carentia; y de Aquilea quería pasar a Pulla en una galera de Venecia. Pidió, pues, a la República, por conducto del enviado de Nápoles en Venecia, que tomara medidas para la realización de este proyecto. El Consejo le hizo saber—con bastante poca cortesía—que tendría lo que pagara, y se negó, con diferentes pretextos, a proporcionarle galeras de lujo (2).

Beatriz no tenía, por lo demás, necesidad de que Venecia provocase un cambio de la opinión pública en su favor. Este cambio se había producido por la fuerza de las cosas ante la noticia de la sentencia notoriamente inicua que acababa de condenarla, y a la vista de su actitud digna y resuelta ante las tentativas hechas para retenerla. Este cambio era visible en Hungría, pero más aún en Italia, su patria.

Los italianos, sobre todo, tanto los cronistas contemporáneos como los historiadores de las épocas siguientes, han considerado siempre a la reina de Hungría como injustamente repudiada por su marido, y hasta como la víctima de una seducción y un perjurio, en contra de la opinión que se tenía hasta entonces de las virtudes caballerescas de los húngaros.

Beatriz pasó los últimos días de este año de 1500, tan fatal para ella, en Porto Gruaro, puertecillo fronterizo bastante animado en aquella época, entre Venecia y Trevisa, en territorio veneciano. La recibió el obispo, y fue albergada en un palacio perteneciente a la República, de la que fue huésped

---

(1) Nota del Consejo a su embajador en Hungría, con fecha 19 de Diciembre. Archivos de Estado de Venecia.

(2) Marino Sanuto, III, págs. 1.158, 1.167, 1.168, 1.200.

hasta su marcha, según parece. Se vió obligada a permanecer algunas semanas en esta población a causa de una enfermedad que sufría de la garganta, de suerte que, Hipólito, que ansiaba probablemente volverla a ver, fue a visitarla de riguroso incógnito (1). Desde allí escribió ella dos cartas a su cuñado Hércules, recomendándole solícitamente a su médico Juan de Muzzarellis, a quien había mandado a Ferrara con unos encargos (2).

Salió de Porto Gruaro el 21 de Enero, y llegó el 24 a las puertas de Venecia, de donde avisó a su cuñado el itinerario que contaba seguir para llegar a Ferrara (3). Ni siquiera trató, a lo que parece, de hacerse recibir en la ciudad de las lagunas. Como el invierno de 1501 fue muy nivoso en Italia (4), el camino por tierra presentaba grandes dificultades, por lo que Beatriz tenía que ganar por mar las bocas del Po para acercarse a Ferrara.

La reina fugitiva remontó el Po en una barcaza, y el 30 de Enero llegó a Ferrara, residencia de su cuñado. Aunque bien decaída de su antigua grandeza, hizo su entrada con cierta pompa y escoltada por 150 jinetes, lo que se explica porque viajaba con los embajadores de Nápoles y de España, que habían salido de Hungría al mismo tiempo que ella, indicando así que las relaciones diplomáticas quedaban rotas a consecuencia del resultado del proceso. El duque recibió a su cuñada con cordialidad y la trató con distinción; el poco tiempo que la reina pasó en Ferrara antes de llegar a su ciudad natal, transcurrió entre fiestas; aunque entró en carroza de luto, el duque dió, sin embargo, un baile en su honor, y se representó en el teatro los *Menechmos*, de Plauto. En los intervalos de las fiestas, su sobrino, Hipólito de Este, jugaba, a lo que parece, a las cartas con ella, para distraerla.

(1) Marino Sanuto, III, págs. 1.251, 1.293, 1.302 y 1.317.

(2) Estas cartas del 31 de Diciembre están en los Archivos de Módena.

(3) Ibid.

(4) Pastor: o. c. III, pág. 432.

Una cosa que se ignoraba entonces en Ferrara y que amenazaba con los mayores peligros a la familia de Beatriz, era el tratado secreto hecho el 11 de Noviembre de 1500 entre los reyes de Francia y de España. Fernando de Aragón, tío del rey de Nápoles, y, por consiguiente, de Beatriz, y además suegro del padre de ambos por la segunda mujer de éste, intrigaba en secreto desde hacía mucho tiempo contra la dominación en Nápoles de sus parientes, salidos de un bastardo. Desde la toma de Granada y la expulsión de los moros, llevaba el título de «Católico», y, por su matrimonio con Isabel de Castilla, la Monarquía española se hallaba unificada bajo su cetro. Así como había ya propuesto a Carlos VIII, convino con Luis XII que éste penetraría en los Estados napolitanos, y que, unidos los ejércitos de ambos, se repartirían el reino con arreglo a un plan hecho de antemano. Este tratado secreto ocultaba probablemente pensamientos más secretos todavía. Es posible que Fernando contase ya con erigirse en sólo dueño de Nápoles después de haber echado a los franceses, y es más probable aún que el Papa, de connivencia con ellos, esperara poner a su hijo César en el trono de Nápoles cuando hubieran reñido los reyes de Francia y España.

Así, mientras que el embajador de España escoltaba a Beatriz, decidióse en el Gabinete de su soberano que no dejaría ella el teatro de su antigua grandeza sino para ser testigo en Nápoles de la ruina de su familia.

Beatriz debió de salir de Ferrara hacia el 10 de Febrero, porque el 13 envía ya desde Rávena un mensaje a su cuñado por Bernardino de Leonardis (1); Hipólito la acompañó hasta el mar (2).

Embarcóse, pues, y el mismo mar que la había llevado con sus magníficas esperanzas y sus sueños de grandeza, hubo de

---

(1) Archivos de Módena.

(2) Hasta Argenta; véase el Registro de gastos en los Archivos de Módena.

oír entonces los tristes suspiros de una mujer perseguida por la suerte.

## II

A los veinticinco años pasados en Hungría, primeramente en medio de los placeres y de la gloria, después entre humillaciones y penas, Beatriz volvió, pues, a su patria de Nápoles, al seno de una familia en la que faltaban los que más había amado, y que entablaba su último combate contra un destino inexorable. No venía a compartir el poder y la gloria de su familia, sino a asistir a su caída.

Ignórase cuándo y dónde tocó territorio napolitano; es de creer que así como en un tiempo embarcó en Manfredonia, allí desembarcó también. Llegó a Nápoles, procedente de Aversa, en la noche de 16 de Marzo de 1501, que era un lunes; el rey su hermano había salido a su encuentro unas cuantas leguas, y la llevó a la ciudad con una brillante escolta. La reina tenía a su vez un séquito de nueve vehículos, y no vestía de viuda, sino de mujer casada (1).

Es probable que le asignaran, desde entonces, como residencia, el castello Capuano (2), en donde pasó los últimos años de su vida.

Este palacio, que después ha cambiado por completo de aspecto, a consecuencia del terremoto de 1688 y de sucesivas restauraciones, no estaba ya como Beatriz lo había conocido en su infancia. El difunto rey Alfonso, cuando era heredero presunto, había hecho ejecutar allí grandes trabajos; había hecho elevar en el jardín un nuevo palacio, la Duchesca, con vastas cuadras, fuentes y otras construcciones (3). También de

---

(1) Fuscolillo, o. c. (Arch. Stor. Náp. I), pág. 65; veáse también *ibid.*, la nota de B. Capasso, que precisa la fecha de la llegada.

(2) Según el manuscrito de Corona Confuorto

(3) Summonte, o. c., t. III, libro 6, pág. 503. Gins. Ceci: *Nuovi Documenti su fiul da Majano*, etc. Arch. Stor. Nap. XXIX, pág. 784 y siguientes.

esta época data la bella Porta Capuana, cerca del Castello Capuano.

Entre los miembros de la casa real, Beatriz encontró en Nápoles, sin hablar de rey, la esposa de éste, Isabel de Balzo, prometida un tiempo del hermano menor de Beatriz, Francisco, que pasó varios años en Hungría. A la muerte prematura de éste, se había casado con Federico, el hijo mayor del rey, para subir ella también al trono de una manera inesperada (1). Beatriz encontró también a las dos viudas de los reyes, la madre y la hija, «las reinas tristes», como ellas se llamaban, según costumbre española, que ponía a menudo al nombre de una persona un calificativo en relación con las circunstancias de su vida (2). Ambas llevaban el nombre de Juana; la una era la suegra de Beatriz, aunque de poca más edad que ella; era hija de Juan de Aragón y hermana del rey de España; había visto con malos ojos la elevación de Federico al trono, porque estimaba que a la muerte de Fernandino, el nieto de su esposo, su hija, la viuda de Fernandino, hubiera debido de subir al trono de Nápoles (3). Esta última, la más joven de las Juanas, no tenía más que veintiún años, y era ya viuda desde hacía cinco. La triste situación de estas dos mujeres, que tiene algo de novela, fue cantada en un bello poema popular por un autor español de la época, el cual cita a Beatriz como compartiendo la suerte de aquéllas (4).

Uno de los ornamentos de aquella sociedad de tristes viudas, era la duquesa de Milán, Isabel de Aragón, sobrina de Beatriz, viuda también, y a la que los franceses, que la habían desposeído, habíanla quitado además su hijo. Era todavía

(1) V. B. Croce: *Isabella del Balzo, Regina de Náp.* Nap. 1897.

(2) Ben. Croce: *La Corte della tristi Regina a Nápoli.* (Arch. Stor. Náp. IX), pág. 354.

(3) Nic. Caputo, o. c., pág. 58.

(4) «Yo lloré una sua hermana, que era la reina de Hungría», obra citada de Ben. Croce, pág. 356. L. Volpicella (o. c., pág. 12-20) pretende que las dos reinas viudas estaban a la sazón en España.



joven y bella, tenía ingenio y afición a la poesía. Dice de ella el autor del Cortegiano, que su alma era de oro pasado por el crisol del sufrimiento; pero, más adelante, varios cronistas harán de ella y de su hija las heroínas de aventuras de amor poco edificantes (1).

Los primeros días que siguieron a la vuelta de Beatriz, la Corte de Nápoles y Beatriz misma, a pesar de la guerra que amenazaba, estuvieron entregadas a la alegría de estar juntas, en familia y parecieron gozar sin cuidados de los placeres que procuran la riqueza y el poder. Mientras tanto, no tardaron en manifestarse en el reino síntomas de desorganización, y, en Mayo, Federico, para defenderse, se vió obligado a encarcelar algunos facciosos. A fines de Junio, el ejército francés invadía el territorio napolitano, y los Aragón de Nápoles, lejos de poder contar con la ayuda de sus parientes de España, supieron que su reino iba a repartirse por un tratado secreto entre los reyes de Francia y de España. Y esta repartición, que daba a los franceses Nápoles con el territorio circundante, y unía Pulla y Calabria con Sicilia, es decir, con las posesiones españolas, había sido ratificada por el Papa.

El infortunado Federico, así abandonado a sus propias fuerzas, intentó, no obstante, luchar contra la suerte. En Nápoles y Capua, barones, nobles y burgueses reunidos, juraron por el Santo Sacramento permanecer fieles a su rey (2). Pero este juramento solemne no sirvió más que para celar su falta de resolución. A mediados de Julio, Capua poníase ya al habla con los jefes del ejército francés para una capitulación honrosa; pero durante el curso de las negociaciones, los franceses entraron por traición en la ciudad, el 24 de Julio, y la saquearon.

La horrible suerte de Capua decidió de la del reino entero. Los napolitanos, locos de terror, no pensaron ya en la resis-

---

(1) *Il libro del Cortegiano*, II, pág 356. Ben. Croce: *Napoli dal 1708 al 1711*. (Arch. Stor. Nap. XIX), pág. 148.

(2) Notar Giacomo, pág. 240. Fuscolillo, loc. cit. Passero, pág. 125.

tencia. Desde el día siguiente empezó el éxodo de los habitantes de Nápoles a Ischia, Sorrento y otros lugares. Beatriz se refugió, el 26 de Julio, en Ischia, con la duquesa Isabel de Milán; juntáronse pronto con ellas la reina Isabel, toda la corte y una parte de la nobleza. Solamente las dos Juana, viudas de los dos Fernando; la hermana del rey de España, que se había aliado con el enemigo, y su hijo, se retiraron a Palermo, es decir, a territorio español (1).

Federico, rompiendo toda relación con el rey de España, que le había traicionado, se dirigió al de Francia. Escribióle una carta conmovedora, en la que le recordaba su antigua amistad, la semejanza de su suerte que los había elevado a ambos al trono de una manera inesperada; en fin, rogaba a Luis, a quien la Providencia había dado un grande y hermoso reino, que le dejase la soberanía de Nápoles, prometiendo pagarle el tributo que le exigiera (2).

Pero el rey de Francia había resuelto poner fin a la dominación de los Aragón en Nápoles; sin embargo, en atención a su antigua amistad, invitó a Federico a ir a Francia, en donde le ofrecía en feudo la soberanía de algunos territorios con una pensión anual. La situación del pobre rey no le dejaba donde elegir; vióse obligado a aceptar aquella proposición, y habiéndose despedido, muy emocionado, de su familia y de su patria, izó vela para Francia, el 6 de Setiembre, seguido solamente de algunos fieles. No volvió nunca a su país.

Ischia, que no solamente ofrecía un asilo temporal a las dos reinas y a los otros refugiados napolitanos, sino que los servía de morada durante dos años y medio, es la mayor de las islas del golfo de Nápoles y la más favorecida por la Naturaleza. La mitología ha hecho de esta isla admirable el teatro de maravillosas leyendas. En ella ha puesto a los Sotófa-

---

(1) Notar Giacomo, pág. cit. y sig.

(2) Passero, Fuscolillo y Notar Giacomo, loc. cit. Segismundo de Conti, o. c., II, págs. 245 y sig. Reumont: *Die Carafa*, I, pág. 34.

gos de la *Odisea*; hasta la ha asignado un papel en la génesis del mundo; el titán Tifeo, vencido por Júpiter, fue encerrado en una caverna de esta isla rocosa, y sus convulsiones hacían a veces temblar la tierra; y, en realidad, Ischia ha sido frecuentemente asolada hasta nuestros días por terremotos. La cumbre elevada del Epomeo fue en un tiempo un volcán, y un cráter redondeado sirve de puerto a la ciudad cuyo nombre lleva la isla. Las cavernas de la montaña, los manantiales calientes, el vino capitoso que produce una vegetación lujuriente, todo demuestra el origen volcánico de la isla. Ischia, conocida en la antigüedad con el nombre de Aenaria, luego de Zerbi, atraía ya a los antiguos por sus bellezas naturales, la dulzura de su clima, sus bosques embalsamados por el perfume de las flores y llenos de cantos de pájaros, y los poetas del tiempo de Beatriz dedicaban a aquellos lugares poemas ditirámicos (1).

Es probable que en un tiempo estuviera unida Ischia a la vecina islilla de Prócida, y ésta al continente por el promontorio llamado Cabo Urisena, nombre de la trompeta de Eneas. Tal vez, erupciones volcánicas hicieron desaparecer bajo las aguas una parte de la cadena, y formado islas con lo que restaba de la lengua de tierra, y la roca que emerge en la punta oriental de Ischia, frente a Prócida, a un tiro de flecha de la isla, es un resto de esa cadena. Esta roca, unida hoy a la isla por un puente de piedra, no lo estaba antes sino por un ligero puente de madera, fácil de quitar al aproximarse el enemigo; sobre esta roca aislada estaba construído el castillo de los Aragón, considerado justamente como inexpugnable, y que todavía se ve: es la fortaleza de mar más atrevida y en el sitio más pintoresco que se pueda imaginar.

La roca que sostiene el castillo no es accesible más que

---

(1) Véase la obra citada de Summonte, III, pág. 456. Enza Irpino de Parma a principios del siglo XVI. Ben. Croce (*Un canzoniere d'amore, per Constanza d'Avalos*. Napoli, 1903, págs, 7 y 8) hace de Ischia una descripción poética.

por el puente, de donde parte, abierta en la piedra y serpenteando por los flancos de la roca, un camino cubierto que conduce al castillo; los materiales con que se ha construido el puente tuvieron que ser subidos a lomos de mula por aquel sendero, o por medio de máquinas. El que habita esta morada debe verdaderamente sentirse aislado del resto del universo; solamente llegan allí el rumor de la mar y del viento.

Este castillo es el que servía de asilo a las reinas y a los que compartían su triste suerte (1). Cuando el cielo estaba puro, podían ver el Vesubio, y, a sus pies, la ciudad que había sido la cuna de su infancia, ese paraíso terrestre en donde habían reinado sus abuelos, cobardemente sometida hoy a quienes las habían echado, a ellas y su familia, del trono de sus padres, y se habían instalado en sus palacios.

En Ischia, las dos reinas vivían en un pie de igualdad con Isabel, la viuda del duque de Milán; las tres estaban destronadas y podían considerarse como viudas, porque la habían quitado su esposo a la reina Isabel para darle un asilo, que más bien parecía una prisión dorada. Las dos Isabel eran, sin embargo, menos de compadecer que Beatriz, porque tenían hijos, algunos de los cuales estaban con ellas, y por lo menos podían suspirar por los otros.

Federico había dejado como comandante del castillo de Ischia y representante a Innico de Avalos, con su valerosa hermana Constanza de Avalos, duquesa de Francavilla. Tenían con ellos a sus sobrinos, a quienes educaban. Francisco Fernando, marqués de Pesara, el futuro vencedor de Pavía, y Alfonso, que fue más adelante gobernador de Milán. Estaba también Vittorio Colonna, todavía niño, y ya prometido de Pescara, la figura de mujer más interesante de los últimos tiempos del Renacimiento, y el único ideal de mujer que tu-

---

(1) Según las fechas indicadas en la obra citada de L. Volpicella (página 76), parece que la reina Isabel salió pronto de la isla de Ischia.

viera Miguel Angel; también ella había de pasar en aquella isla sus tristes años de viudez (1).

El espíritu cultivado de Constanza de Avalos y su afición a las letras hallaban eco en las princesas; de suerte que, el laúd del trovador oíase a veces en la apacible corte de las desterradas de Ischia. Eneas Irpino de Parma fué en aquel tiempo a la isla, e inmortalizó las impresiones que recibió allí, en sus sonetos de amor, dedicados probablemente a Constanza de Avalos. Hay quienes piensan que algunos de estos cantos tienen por objeto a Beatriz; es difícil establecer una relación entre su persona, las circunstancias de su vida y estos sonetos; pero es lo cierto que la estancia del poeta de Parma contribuyó a distraer a Beatriz, así como a las otras princesas.

La relación entre algunos versos de otro poeta todavía más famoso, y la persona y la vida de Beatriz, no podría desconocerse en la obra de Benedetto Gareth, el poeta italiano de origen español, conocido con el nombre de Chariteo. En unos poemas titulados *Endimione*, *Aragonia* y *Metamorphosi*, exhala su dolor sobre la suerte de los Aragón—probablemente en la época del destierro de Ischia,—de su rey proscrito, de las reinas y de las princesas desposeídas, y consagra dos pasajes a Beatriz: «Egeria, ornato de dos países, hija, hermana y esposa de rey, la invencible y animosa reina de Hungría, que ha constituido la gloria de los Aragón» (2).

Mientras que los poetas se esforzaban en echar un rayo de poesía sobre el destierro de las reinas infortunadas, cerca de ellas, el virrey Luis de Armagnac, duque de Nemours, instalaba un nuevo Gobierno y aterrorizaba con sentencias de muerte a los últimos partidarios de la dinastía caída. En Calabria y en Ponilla, Gonzalo de Córdoba, lugarteniente del rey

(1) Ben. Croce: *Canzoniere d'amore*, pág. 3. H. Thode: *Michelangelo n. d. Eude der Renaissance*, II, págs. 362 y 371.

(2) *Endimione*, canzone IV, versos 121-125, edición Percopo (*Le Rime di Ben. Gareth*, etc.), pág. 272; luego las *Metamorphosi*, cántico II, versos 49-51 (ibid, pág. 39).



de España, se apoderaba de Tarento, la última fortaleza fiel, y hacía prisionero a Fernando, príncipe de Calabria, el hijo mayor de Federico y de Isabel. Mientras tanto, la guarnición de Ischia resistía victoriosamente los ataques de la flota francesa, y hasta inquietaba a los franceses respecto a su dominio en Nápoles (1).

La correspondencia de Beatriz con la corte de Ferrara parece haberse interrumpido después de la catástrofe de Nápoles; pero debió enterarse de que Alejandro VI había, por fin, logrado vencer la larga resistencia de Hércules y su familia, y de que habíase concluido, en Roma, el 29 de Diciembre, el matrimonio del príncipe heredero Alfonso con Lucrecia Borgia; la joven duquesa había hecho su entrada en Ferrara el 2 de Febrero de 1502, en medio de regocijos y a la cabeza de un cortejo de bodas parecido más bien a una cabalgata de carnaval. Su aspecto cautivó a todo el mundo en la ciudad, y fue objeto de los ditirambos del Ariosto y de los otros poetas ferrarenses (2).

En una carta a Hipólito, fechada el 14 de Enero (3), Beatriz, al firmar, añade a su nombre un calificativo, según la moda española, y en adelante firma casi todas sus cartas como «infelicísima Regina». Nadie, en efecto, hubiera tenido más derecho que ella a servirse de esta palabra.

Beatriz expresa a Hipólito en esta carta su sentimiento por no poder ir a verle, dadas las circunstancias; le asegura su inmutable afección maternal, que hace que diera por él no solamente su fortuna, sino su sangre y su vida, sin esperar en pago otra cosa que los sentimientos de afecto que se deben a una pariente. Se recomienda a él, le ruega que no la olvide y la recuerde a las buenas gracias del Santo Padre.

---

(1) L. Volpicella: o. c., págs. 87 y siguientes.

(2) Gregorovius: *Luc. Borg.*, págs. 171-248. L. Ariosto: *Orlando furioso*, canto XIII, estancias 69-71.

(3) Archivos de Módena.

No es muy difícil encontrar las razones de esta deferencia de Beatriz por la Santa Sede, después de la sentencia del Papa, que la había arruinado y considerado. La desgracia y, sobre todo, los últimos acontecimientos, habían quebrantado su energía y abatido su orgullo; su piedad religiosa no le permitía tampoco rebelarse contra una sentencia de la Sede apostólica, por injusta que fuese; no ignoraba, en fin, que necesitaba todavía la indulgencia y la protección del Papa para el arreglo de las costas del proceso y su instancia en restitución de dote.

En cuanto a las costas, salvo algunas deudas personales, lo probable es que Beatriz no las pagara nunca; no poseemos ningún dato sobre este asunto, y no sabemos a qué procedimiento hubieran podido recurrir sus acreedores en la situación en que ella se encontraba. El rey y los Estados de Hungría rechazaron su demanda de restitución de dote, fundándose en que ella no había querido permanecer en el país; más adelante veremos que mantuvo sus reivindicaciones y esperó lograrlo de la curia. Y, a decir verdad, la reclamación no era tan insensata e injustificada como los Estados de Hungría parecían creerlo. Había habido casos análogos en la misma Hungría, y, después de la muerte de Matías, decíase en todas partes, como ya hemos visto, que el rey había expresado el deseo de que se mandase a su viuda a su país, después de haberle restituido su dote. Beatriz había podido ver en su círculo cómo Ludovico Sforza había hecho transmitir el Ducado de Bari a Isabel, viuda del duque de Milán, a título de compensación por su dote (1). Pero lo más singular es que Ulaszló parecía reconocer, aun después de la marcha de Beatriz, sus derechos a recobrar su dote, porque hizo, en 1501, un empréstito de 200.000 florines oro para indemnizar a Beatriz, según se decía (2). Como

---

(1) Litta, o. c., fasc. 15, y Sod. Pepe (*Storia della successione degli Sforzeschi*, etc.), en el Arch. Stor. Nap., año XXVI, págs. 103 y sig.

(2) V. Wenzel, o. c. (*La vida conyugal de Ulaszló II*, en húngaro; *Szazadok*, 1877), págs. 809-820; y Kachelmann, o. c., III, pág. 124.

se poseen numerosos documentos de esa época que prueban que Beatriz no recuperó jamás su dote, es de creer que Ulaszló empleó ese dinero en otros fines.

Aunque no se pueda dudar de la buena voluntad de Hipólito, que gozaba — al decir de sus amigos — de gran favor en la corte del Papa, y de que Beatriz pudiese contar además con la protección de su pariente el cardenal Luis de Aragón (1), no se ve en ninguna parte que la Santa Sede se ocupara en tal asunto en vida de Alejandro VI, y las gestiones intentadas en su favor cerca de Ulaszló por algunos de sus partidarios de Hungría no produjeron mejor resultado.

Sin embargo, aparte de las razones de orden jurídico que podía invocar en apoyo de sus demandas, se hallaban éstas ciertamente justificadas por la situación crítica en que ella se encontraba, y que amenazaba, de un día a otro, ser desesperada desde la caída de los Aragón, porque probablemente no habría traído nada o casi nada de Hungría. Ahora bien; la actitud de Federico y de los suyos excluía toda idea de aproximación a la corte de España, y Beatriz podía contar menos todavía que sus compañeras de destierro con la liberalidad de los franceses, dueños de Nápoles. El rey de España se mostró, sin embargo, benévolo, sin que se le rogase, con las refugiadas de Ischia: así por lo menos hay que interpretar un relato enviado de Roma a Ferrara por un familiar de Hipólito, en la primavera de 1507, según el cual, el gobernador español, Gonzalo de Córdoba, había asegurado ciertas rentas a Beatriz, así como a Isabel de Milán y al príncipe de Calabria, D. Fernando, prisionero suyo (2).

A pesar de esta dádiva del rey de España, Beatriz, en su nueva situación, no podía prescindir del apoyo económico de

---

(1) Hijo de Enrique, marqués de Geracia, hijo natural, a su vez, de Fernando, elevado al cardenalato en 1497, muerto en Roma en 1519.

(2) Relato de Beltramo Costabili, del 2 de Mayo. Archivos de Módena. (Cart. Amb.)



Hipólito, que bien lo merecía ella por sus servicios pasados, y que él estaba en condiciones de prestarle. No se ve en parte alguna, en las correspondencias de la época que hiciera él—como algunos lo piensan—ni una sola visita a su tía, ya en Ischia, ya, más adelante, en Nápoles; pero proveía a sus necesidades materiales. Hipólito disfrutaba en esta época de las rentas del obispado de Eger, calculadas en 16.000 ducados, y de los del arzobispado de Milán, que se elevaban a 14.000 (1). El obispado de Ferrara que le estaba destinado desde hacía tiempo, pero que el Papa se lo dió a otro, no se abrió para él hasta 1503 (2); en cambio, el Papa le concedió, en Julio de 1502, el arzobispado de Capua, y cuyo titular tenía el disfrute de un palacio en Roma (3). Hipólito cedió las rentas de este arzobispado en testimonio de gratitud a Beatriz, lo que debía bastar para una posición decente, pero que no le permitía desplegar «un lujo regio», como pretenden los panegiristas del cardenal.

De todas las noticias que llegaron a la reina de Hungría en su retiro de Ischia, ninguna hubo de interesarla más vivamente que la del matrimonio de Ulaszló durante el verano de 1502. Sabíase en Venecia, desde principios del año, que el rey estaba en negociaciones con la corte de Francia, y disipado el misterio que cubría estas gestiones, súpose el nombre de la novia: era Ana de Foix, hija del conde Juan de Candale y sobrina de Luis XII, a la que los historiadores pintan como una princesa de espíritu cultivado, y de un carácter enérgico, y que hizo, desde su llegada, buena impresión en Italia por lo serio de su talento (4).

---

(1) Barón A. Nyary, o. c., *Szazadok*, año 1870, págs. 369 y 664.

(2) Gams, o. c., pág. 691. Litta, o. c., fasc. 39, tab. 12.

(3) Burchard: *Diarium*, III, pág. 213. Muratori: *Antich. Est.*, página 274.

(4) Despacho de Bard. de Cartari de Venecia a Ferrara, con fecha del 8 de Agosto. (Archivos de Módena, Canc. Duc. Disp. d. Venezia.)

De otra parte, los acontecimientos que se desarrollaban en la vecindad de Ischia empezaban a tomar un giro que debía interesar en el más alto grado a los refugiados. Ningún observador perspicaz y al tanto de las circunstancias hubiera podido dudar un instante de que el condominio de los franceses y españoles en el reino de Nápoles haría que estallase la discordia, y que, por consiguiente, no sería aquel de larga duración. Los que habían podido ponerse de acuerdo para engañar a los demás, eran perfectamente capaces de engañarse mutuamente, y el tratado hecho para cometer juntos una perfidia llevaba en sí gérmenes de disolución. Además, la experiencia había ya demostrado que los franceses, ligeros, vivos y fogosos, no poseían las cualidades requeridas para gobernar el pueblo de Nápoles; su carácter y sus defectos se parecían demasiado a los de los vencidos para inspirar a éstos respeto y temor; por añadidura, estaban muy lejos de su patria, mientras que los españoles se apoyaban en la cercana Sicilia (1).

En la primavera de 1502, hubo entre Gonzalo de Córdoba y el duque de Nemours negociaciones que no dieron resultado. Por fin estalló la guerra durante el verano, y los franceses no la interrumpieron con una tregua sino el tiempo necesario para que llegaran sus refuerzos (2).

Los huéspedes del castillo de Ischia no podían considerar esta guerra de la misma manera: la reina Isabel tomó, con su esposo, el partido de los franceses, de quienes Federico era huésped algo por fuerza, pero a los que quería menos mal que a los españoles. Cuando los síntomas de la peste se manifestaron en Ischia, en el verano de 1502, la reina volvió a Nápoles con sus hijos. El virrey francés le cedió unas habitaciones en el Castello dell'Ovo; pero estuvo allí poco tiempo, porque, de-

---

(1) Reumont: *Die Carafa*, etc., I, págs. 38 y 44.

(2) Sigis. d. Conti, o. c., II, págs. 600 y sig. Muratori, *Annali XLVII*, págs. 23 y 24.

seosa de reunirse con su marido, marchó pronto a establecerse definitivamente en Francia con su familia (1).

Beatriz y su sobrina, la duquesa de Milán, que siguieron en Ischia, no se sentían nada obligadas con los franceses; simpatizaban con sus parientes de España, de quienes esperaban que las defendiesen en sus intereses, y los cuales les demostraban buenas disposiciones. Puede, pues, suponerse con razón que, desde la marcha de la reina Isabel, el castillo de Ischia se convirtió en partidario de los españoles, como lo probó más adelante.

Gonzalo de Córdoba se presentó poco después ante Nápoles. No encontró resistencia; la guarnición francesa se retiró a los fuertes, y la ciudad se rindió con jubiloso apresuramiento el 15 de Mayo. Innico de Avalos, gobernador de Ischia, había entregado la víspera al vencedor las llaves del castillo.

No era esto, sin embargo, la tranquilidad para los huéspedes de Ischia. La lucha con los franceses de Nápoles continuó, por decirlo así, ante sus ojos, y Constanza de Avalos prestó con los cañones del fuerte un señalado servicio a los españoles, apoyando su flota y alejando a la de los franceses (2).

Mientras tanto ocurrió en Roma un acontecimiento, cuya noticia hubo de ser un alivio para Beatriz. El 12 de Agosto, el Papa Alejandro VI y su hijo César cayeron gravemente enfermos al mismo tiempo. El príncipe, joven y robusto, venció al mal, pero el Papa sucumbió. Muchos contemporáneos atribuyeron esta enfermedad a un veneno que el Papa había destinado a otro; pero es probable que la causaran los miasmas que exhala en verano la campiña romana, y se vió, en Nápoles sobre todo, el dedo de Dios en la súbita muerte del Papa (3).

Lo imprevisto del acontecimiento causó tal emoción, que

---

(1) Notar Giacomo, o. c., pág. 247. Fuscolillo, o. c., págs. 69 y 70. Passero, o. c., pág. 129.

(2) Ben. Croce: *Canzon d'amore*, pág. 3.

(3) Notar Giacomo, pág. 261.

el cónclave, convocado urgentemente, no pudo ponerse de acuerdo sino sobre el establecimiento de un régimen de transición, eligiendo Papa, con el nombre de Pío III, a Francisco Piccolomini, cardenal de Siena. Beatriz hubo de felicitarse de esta elección, porque sabía que, como cardenal, se había opuesto en el Consistorio a la sentencia que condenó a Beatriz en el proceso de divorcio. Pero Pío III murió el 18 de Octubre, a los diez días de su coronación; de suerte que su reinado no sirvió más que para aclarar la situación. Cuando el Cónclave se reunió de nuevo, a fines de Octubre, Julián de la Rovera, el proscrito de Alejandro VI, se hizo de tal modo dueño de la situación, que, sin oposición, fue elegido Papa el 1.º de Noviembre (1). El nombre de Julio II, que tomó al ceñir la tiara, caracteriza toda una época, y está escrito en letras de oro en la historia de las artes.

Mientras tanto, la victoria alcanzada por el general español a orillas del Garigliano aniquiló el poder francés en la Italia meridional. Gaeta se había rendido, y Gonzalo de Córdoba, que prohibió severamente el pillaje a sus soldados, hizo una entrada triunfal en Nápoles.

La consolidación del poder español produjo un cambio considerable en la situación de las princesas que habían buscado un refugio en Ischia y en Sicilia, después de la ruina de la casa de Aragón. El gobernador español, siguiendo seguramente las instrucciones de su rey, consideró como un deber tratar con el respeto debido a príncipes a los miembros de la dinastía destronada que permanecían en el país sometido a España. Dejó a principios de 1504 el Castello Capuano, del que había hecho su residencia desde su entrada en Nápoles, y lo ofreció por morada a las reinas viudas y a la duquesa; él fué a habitar el Castello Nuovo. La duquesa Isabel de Milán fue la primera en establecerse en la ciudad; pero la dejaba a menudo para ir a administrar su ducado de Bari. Beatriz se estableció

---

(1) Pastor, o. c., III, pág. 522.

---

también en Enero en el Castello Capuano, en el que parece no haber permanecido, antes de esa fecha, sino cortos períodos, porque la vemos dejar Ischia durante la Cuaresma para ir a los baños de Pozzuoli (1).

En fin, el Castello Nuovo debía servir también de residencia a las dos Juana, las viudas de Fernando I y de Fernandino, a las que Gonzalo había de tratar con el mayor respeto, puesto que la una era hermana y la otra sobrina de su soberano, y a las que constituía, sin duda, una lista civil considerable.

Así, pues, tres reinas, viudas y destronadas, tenían en aquel tiempo su corte en Castello Capuano. Este espectáculo excitó la imaginación de los poetas, que celebraron en versos elegiacos la corte de las tristes reinas: «La Corte delle tristi Regine.»

ALBERTO DE BERZEVICZY

(Concluirá.)

---

(1) Mar. Sannto, v. págs. 785, 909, 951. Notar Giacomo, pág. 269.

# LA AMÉRICA MODERNA

---

La penetración económica de los Estados Unidos en la América del Sur. El trust yanqui. La red ferroviaria de la región atlántica de la América meridional: Brasil, Uruguay, Bolivia, Argentina. La invasión de las mesetas. La región pacífica de la América meridional: Chile, Perú. Avance del capitalismo norteamericano. Cómo se forman las Compañías del trust. Legislación sin garantías. Efectos políticos del monopolio por el trust ferroviario norteamericano, de las comunicaciones internacionales de los Estados de la América del Sur.—El Congreso de estudiantes de Lima. El arreglo chileno-peruano sobre Tacna y Arica. La capa española.—La penetración de razas. La ciudad de Buenos Aires, campo de experimentación. División de la población por sexos y su relación con la nacionalidad. La homogamia y la heterogamia. La singenesia española y sus causas. Examen sociológico del fenómeno.

La acción de los Estados Unidos en la América latina no se deja sentir solamente en las anexiones territoriales que ha conseguido a costa de las colonias españolas y de los países comprendidos por la soberanía de las Repúblicas latinas; el imperialismo de Norte-América es más expansivo, y al mismo tiempo que realiza las anexiones territoriales, da un gran impulso a la expansión económica nacional, penetrando en los países de Centro y Sur-América para convertirles en territorios económicos suyos.

Durante largo tiempo, las Repúblicas de Sur América no habían sentido la penetración de los Estados Unidos, merced a causas diversas. La constitución geográfica de la América

del Sur la hace en su mayor parte casi inaccesible. Sólo las pampas han podido ofrecer un campo de expansión a los colonizadores y a la penetración ferroviaria. Los más grandes Estados: el Brasil, Argentina, Chile, Perú, tienen vastas mesetas y cadenas de montañas que son grandes obstáculos para el desarrollo ferroviario. Los trabajos públicos se han desarrollado por estas causas, entre otras, de manera local. Por otra parte, las agitaciones políticas, oponiendo obstáculos al tranquilo desarrollo de la vida nacional, han hecho imposible en las Repúblicas ibero-americanas, en las que tanto imperó y en parte subsiste el caudillismo, al desenvolvimiento en vasta escala de sus respectivas economías nacionales.

Los primeros constructores de vías férreas han sido extranjeros y la mayor parte de las líneas existentes en dichas Repúblicas, en manos de compañías inglesas están. Como tan vastos países son depositarios de riquezas inmensas (caucho, salitre, etc.) para la industria moderna, ésta vuelve sus ojos a ellos para hacer más intensiva la acción penetradora. Pero una prueba de lo poco colonizada que está la parte sur del continente americano, la ofrece la situación de los indios tobas de Picolmayo, apenas reducidos por la conquista argentina del Chaco, y el hecho de que en 1911 los exploradores del Matto Grosso brasileño fueron recibidos a flechazos por los indígenas.

Los Estados Unidos van haciendo más intensa su acción en la América del Sur, intentando la comunicación internacional ferroviaria de los países comprendidos en esa gran región americana.

No descuidan los norteamericanos la acción moral en esta empresa.

Las oficinas de las Repúblicas americanas de Wáshington realizan una activa propaganda panamericana, cuyos efectos han de dejarse sentir en no muy lejana fecha.

Todos los años salen misiones comerciales de los Estados Unidos hacia la América del Sur, compuestas por industria-

les, ingenieros y bolsistas yanquis. Estos capitalistas proyectan la adquisición de montañas de hierro en el Brasil, la instalación de inmensos frigoríficos en el Uruguay y el establecimiento de una Compañía de navegación que ponga en comunicación los puertos de la América del Sur con los del Norte. Prueba de su intervención en los grandes trabajos públicos del Sur, la ofrece la Compañía Norteamericana de origen canadiense, *Ligth and Power*, de Río Janeiro.

La *Ligth* comenzó por explotar el alumbrado, y ha terminado monopolizando los tranvías, la fuerza motriz, el gas, la electricidad y la telefonía.

Sociedades de este tipo, de origen norteamericano, se han multiplicado, localizándose unas en el Amazonas y otras en el Brasil meridional.

Entre Bolivia y el Brasil había un litigio sobre fronteras en territorios comprendidos en el Alto Amazonas. Eran ricos en caucho, y esto excitó la contienda llamada del Acre, que terminó por el tratado de Petrópolis del 17 de Noviembre de 1903, en virtud del cual, quedaban anexionados al Brasil 191.000 kilómetros cuadrados del Acre, comprometiéndose a pagar a Bolivia 50 millones de francos y a construir un camino de hierro que uniese la red navegable superior del Marmaré, que viene de Bolivia, con la parte del Madeira y del Amazonas. Todo esto se hizo con la intervención de los Estados Unidos y en beneficio de una compañía norteamericana. Los yanquis dirigieron todos los trabajos de construcción necesarios.

Igual carácter tienen los trabajos encaminados a construir en Pará, sobre la principal desembocadura del delta del Amazonas, un puerto para desenvolver un gran tráfico. La «Sociedad del puerto de Pará» se constituyó, en 1906, en Portland (Estados Unidos), y el Gobierno brasileño ha garantizado el 6 por 100 al capital de construcción. Esta gran esclusa de todo el comercio del Hinterland, que alcanza hasta las regiones andinas orientales, estaba monopolizada por Norte-América, que



de esta manera va envolviendo entre sus redes toda la vida material del Sur.

El trust ferroviario *Brazil Railway*, fundado también en Portland, acapara las comunicaciones en el Brasil meridional, y se propone la fusión de las Compañías de caminos de hierro del Brasil, en los Estados del Sur de Río Janeiro; es decir, en San Pablo, Paraná, Santa Catalina y Río Grande del Sur. Los Estados más ricos del Brasil caen bajo su influencia, y su extensión comprende 9.500 kilómetros en explotación, sin contar las nuevas líneas que construyen las nuevas sociedades agrupadas, ni los 1.200 kilómetros de la Paulista.

Y hay que tener presente que la acción diplomática de los Estados Unidos no actúa dissociada de la expansión económica imperialista. El Canal de Panamá es una demostración de todo esto, y un nuevo factor que actuará potentemente en la relación internacional suramericana. Los yanquis intentan dominar también la comunicación ferroviaria, extendiendo su acción sobre los ferrocarriles del Estado que en Sur-América están no muy bien contruídos y administrados con bastante descuido. Los balances, por ejemplo, de las líneas del Estado en la Argentina no son satisfactorios; el primer transandino, el de Mendoza a los Andes (Chile), inaugurado en 1910, ha sido ligeramente construído, y durante más de tres meses del invierno, cubierto por las nieves; el sentido económico no ha presidido el trazado de otras muchas líneas. En el Brasil, las líneas que han de servir para la comunicación internacional no han pasado de simples proyectos.

Tipo representativo del absorbente capitalismo norteamericano, influyente en Sur-América, es Parsifal Farquhar, el fundador de la *Brazil Railway*; a su alrededor se agrupan los canadienses de Ontario y los ciudadanos de los Estados Unidos: William Van Horne, ex-presidente del «Canadian Pacific Railway»; William Mackenzie, gran figura de los Caminos de Hierro del Norte; Pearson, de New York, etc. Todo este estado mayor tiene en sus manos la dirección de un número consi-

derable de negocios en el Brasil, Uruguay, Paraguay, Argentina, Bolivia, Chile y Perú, y también en la América Central, en las Antillas, Méjico y en los ferrocarriles de los Estados Unidos.

En el Norte del Brasil la Compañía principal es la del puerto de Pará. Una de las filiales, presentada con nombre brasileño, es la *Companhia de Navigação do Amazona*, cuyo capital, en una décima parte sólo, es brasileño. Otra filial es la *Amazon Land and Colonisation C<sup>o</sup>*, que ha obtenido grandes concesiones territoriales del Estado de Pará; la Guyana meridional cae en sus manos como el territorio del Acre. Los grandes territorios adquiridos por Mr. Farquhar, destinados a la ganadería en el Matto Grosso, proveerán de carne a casi todo el Brasil. La Compañía *Brazil Ry* dirige sus líneas: hacia el Oeste, al Paraguay y Bolivia, y al Sur, hacia el Uruguay y la Argentina.

Por lo que a Bolivia respecta, hay una sociedad, llamada *Bolivia Central Railway*, constituida en Portland y nacida en el mismo grupo financiero antes citado.

De los 3.000 kilómetros en explotación en el Uruguay, 2.300 han sido centralizados por la *Brazil Ry*. M. Knox Little, uno de los gerentes de Mr. Farquhar, ha presentado al Gobierno uruguayo un proyecto para la mejora y explotación de un camino de hierro desde la frontera brasileña (Artigas) a Montevideo y Colonia; esta última ciudad se comunicará con Buenos Aires, bien por un túnel o bien por un servicio de «ferry-boats».

Los tentáculos del gran trust ferroviario se han extendido hacia la Argentina, país que parecía ofrecer más resistencia. La *Argentina Railway* ha englobado las sociedades Noreste argentino, Córdoba-Central, Córdoba-Rosario, Caminos de hierro provinciales de Entreríos, 5.000 kilómetros en total, y las de origen francés Compañías provinciales de Santa Fe y de Buenos Aires, y línea de Rosario Puerto-Belgrano. Domina, así, los territorios más ricos y que confinan con el Para-

guay, el Uruguay y Brasil meridional, o sea, en los dominios de la *Brazil Railway*. La *Argentina Ry* se ha constituido con capital de 30 millones de dollars (150 millones de pesetas), en acciones ordinarias, y su finalidad consiste en establecer una red importante de vías férreas en la Argentina, especialmente en el Norte, que, como se ve, establece el contacto con las líneas de las Repúblicas antes mencionadas.

Claramente se ve que este trust domina las relaciones internacionales más directas entre las capitales de la América meridional de la región atlántica.

No se para ahí la acometividad del trust ferroviario. Tomando como motivo la incoherencia del trazado de las líneas anteriores, intenta unificarlas y hacer entrar en su esfera de acción ¡los mismos ferrocarriles del Estado!

Conquistada esta parte de la América meridional, el trust intenta penetrar en las mesetas centrales y en las vertientes del Pacífico. Su objetivo es ahora Chile, Bolivia y Perú. Conocida es la proposición de incorporarse los ferrocarriles del Estado chileno.

De esta suerte, el trust norte-americano dominará el tráfico en Sur-América; con la apertura del Canal de Panamá, los puertos chilenos y peruanos se acercarán a New-York. La antigua ruta de los tiempos de la colonización española, se convertirá en camino de hierro, y todo el Sur será una Colonia de los americanos del Norte, los territorios de explotación de New-York y de la Pensylvania.

El dinero necesario para estas grandes empresas le da Europa en gran parte, y no en escasa proporción las plazas francesas. Las compañías envían aquí sus títulos, presentados por diferentes firmas.

Los intereses aportados a las sociedades mercantiles están principalmente garantizados por la legislación que las rige. ¿Bajo qué leyes se han constituido las sociedades de capitalistas norteamericanos que constituyen el trust monopolizador de las grandes obras públicas en la América meridional? El Estado

norteamericano del Maine es el que presta cobijo a las tales sociedades, en gran parte. Se afirma que el Maine es un Estado muy complaciente con los emisores de papel, y que confiere los derechos de sociedad a todo grupo que presente un responsable tan sólo, por una suma desembolsada que puede ser mínima y que no se aumenta en proporción de ulteriores emisiones. La legislación del Brasil reconoce como sociedad a toda firma que declare más de cinco contos de reis de capital (alrededor de 8.500 pesetas); no sella los libros y acepta las declaraciones de capital, bajo la única condición de un ligero impuesto de 1,75 por conto de reis (1.700 pesetas); de esta suerte, con menos de 20.000 pesetas, se pueden declarar 17 millones de capital. Un poco de mala fe en los administradores, bastaría para acarrear la ruina de los tenedores que en Europa han desembolsado grandes cantidades para el trust. Los tenedores de papel están bastante mal informados entre nosotros. Basta consignar que, en virtud de la constitución del trust, el dinero cedido para una determinada explotación, la del puerto de Pará, por ejemplo, puede ser destinado a otra, como la emprendida por la *Land and Colonisation*. Desde el punto de vista de las garantías exigibles, la cuestión no se ofrece ni clara ni favorable para los que han dado su dinero al trust, creación del imperialista de las finanzas en Norte América Mr. Farquhar.

El aspecto político nacional y de comunidad ibero-americana no puede pasar sin comentario.

Ya se han manifestado vehementes sospechas entre los publicistas y políticos suramericanos, sobre el efecto final de las explotaciones del trust norteamericano. No obstante, esto no se ha acentuado todavía con el relieve que fuera deseable. *El Día* de Valparaíso ha declarado que los caminos de hierro de la América del Sur debían ser construídos por los suramericanos, sin la intervención de intermediarios absorbentes e interesados. De la misma suerte que los Estados de la América del Sur han llegado a la conclusión de convenios postales (Congreso de Montevideo de 1910), pueden extender esta acción a otras

ramas. El Congreso Ferroviario, celebrado con ocasión de las fiestas del Centenario de la Independencia argentina en 1910, propuso la unión por medio de una red ferroviaria de todas las provincias meridionales del Brasil y del Uruguay. La multiplicación de estos intentos sería el camino para contener la penetración absorbente de los yanquis en la América meridional.

Esta penetración ha tomado una forma especial que interesa sobremanera a la vida nacional de los países de aquel Meridiano. Trátase de un gran avance en el comercio, de una gran participación en el intercambio suramericano por los Estados Unidos, y el peligro que ello pudiera envolver sería de poca monta; pero las grandes obras públicas y, sobre todo, los ferrocarriles, constituyen hoy los propulsores más poderosos de la vida en una sociedad, propulsores que por ser su acción tan trascendental, hay que procurar estén en manos nacionales, y no ya en manos privadas, sino que, a ser posible, en manos del Estado. Regidas estas grandes redes de comunicación internacional suramericanas por los yanquis, podrán, siempre que les plazca, dominar la vida económica nacional, y convertir los países así intervenidos en verdaderas colonias de los monopolizadores de Norte-América.

\*  
\*  
\*

Dos acontecimientos de gran importancia para Chile, Perú y España, han tenido lugar, no hace mucho: el III Congreso de estudiantes americanos, celebrado en Lima, y la aproximación del Perú y Chile.

Al Congreso de estudiantes americanos de Lima concurrieron también los chilenos. Los resabiados por el recuerdo de la guerra chileno-peruana del 79, creían que los estudiantes chilenos no concurrirían al Congreso; pero la juventud tiene más corazón que memoria y más generosidad que rencor, y por eso no faltaron los estudiantes chilenos al Congreso de

Lima. Por primera vez desde 1879 sonaron en Lima los acordes del Himno de Chile, y lo mismo sucedió en Santiago con el Himno del Perú. La nueva generación se reconciliaba y daba al olvido las contiendas pasadas.

Los estudiantes pensaron unificar los sentimientos americanos proponiendo la composición de un himno estudiantil; el premio acordado al himno fue adjudicado a uno compuesto por un poeta peruano y un músico chileno. Los escépticos suelen tomar acontecimientos como éstos, como vagos sentimentalismos sin trascendencia social alguna, olvidando que los valores en política, los más decisivos, son un producto de estos procesos sociales, vagos al parecer, pero que arrancan del fondo de toda la conciencia social. El primer efecto útil para Chile y el Perú ha sido preparar la opinión para un acercamiento que borrara la tensión existente entre ambos países desde la última guerra y la detentación de las provincias Tacna y Arica.

Y ello se ha realizado de la siguiente manera:

Por elección legal y enteramente pacífica, ha sido elegido Presidente de la República del Perú el ciudadano D. Guillermo Billinghurst. Este político firmó en 1898 un protocolo, con el representante de Chile, Sr. Latorre, que no fue aceptado por el Parlamento chileno. Pero nombrado Presidente el señor Billinghurst, y preparada la opinión por las manifestaciones de fraternidad del Congreso de estudiantes de Lima, se acometió el arreglo diplomático de ambos países sobre la cuestión batallona de Tacna y Arica.

En tal arreglo se estatuye la postergación por veintiún años del plebiscito de las provincias mencionadas. En el tratado de Ancón se establecía que tal plebiscito, encaminado a elegir entre la nacionalidad chilena o la peruana, se habría de verificar diez años después de haber sido firmada la paz. Y ya lleva diez años de incumplimiento. En el nuevo arreglo se establece el arriendo de estas provincias por la cantidad de quinientas mil libras esterlinas, que deberá entregar Chile al Pe-

rú. Hay que recordar también, que en el tratado de Ancón se estableció que el país que resultase favorecido por el plebiscito de las provincias en litigio, abonaría al otro país la cantidad de un millón de libras esterlinas.

Todo esto ha sido una obra construída sobre la base emocional del Congreso de estudiantes de Lima, en el cual se tomó el siguiente acuerdo, que demuestra el sentimiento de raza y el amor a España. Una de las conclusiones ha sido que los congresistas usen en adelante, como distintivo de raza, la clásica capa española. La revista *El Nuevo Tiempo Literario*, de Bogotá, ha publicado sobre este tema un entusiasta artículo, que demuestra los íntimos sentimientos de cariño que se profesan en aquellas regiones al alma española.

Los ecuatorianos profesan singular afecto a las cosas españolas. Ellos fueron los que en el Congreso de Lima propusieron que el próximo Congreso de estudiantes americanos se celebre en Madrid, proposición acogida con grandes aplausos.

Si la torrentera sentimental de la juventud estudiosa de la América ibera dirige sus cauces hacia España, realizará una obra magna, incomparable, la que todas las diplomacias del mundo por sí solas no podrían conseguir. Claro y reciente está el influjo que, partiendo del Congreso de Lima, se ha irradiado hasta empujar al mundo político y diplomático de Chile y del Perú.

¡Cuántas obras de fraternidad consolidadas por las grapas políticas no podrán hacerse en esferas más amplias!

\* \* \*

Como campo de experimentación sociológica pueden considerarse los países de inmigración, sobre todo los americanos, tanto los del Norte como los del Sur. Por referirnos constantemente a la América latina y singularmente a la española, tomamos como campo de observación de la concurrencia, penetración y fusión de las razas y de las nacionalidades, a la República Argentina.

Un examen de la ciudad de Buenos Aires, desde el punto de vista demográfico, nos dará a conocer la composición de su población, de su elemento inmigrado, relación de sexos y movimiento, cuyos aspectos haya que examinar para el estudio del fenómeno de la concurrencia y fusión de razas, con estimación de los coeficientes de los fenómenos.

La composición de la población de Buenos Aires, según el sexo, es la siguiente (1):

CENSOS	ARGENTINOS		EXTRANJEROS	
	Varones.	Hembras.	Varones.	Hembras.
1869.....	100	139	100	45
1887.....	100	116	100	54
1895.....	100	111	100	67
1904.....	100	108	100	73

El género masculino predomina entre los extranjeros, y entre los argentinos el femenino. Esta proporción de los sexos tiene su influjo en los casamientos.

La relación de ambos sexos por nacionalidades es la siguiente (1887 y 1904):

	1887	1904
	Mujeres por cada 100 hombres.	Mujeres por cada 100 hombres.
Italianos.....	51	67
Españoles.....	46	74
Franceses.....	79	121
Ingleses.....	70	88
Alemanes.....	59	85
Uruguayos.....	87	98

La relación de nacionalidad de los casamientos en el año 1907-1908 en Buenos Aires, es la siguiente:

(1) Censos de Buenos Aires de 1887, 1889 y 1904.



MARIDOS	MUJERES								
	Argentinas...	Italianas...	Españolas...	Francesas...	Inglesas...	Alemanas...	Uruguayas...	Otros Estados.	Suma.....
Argentinos.....	4.565	554	404	99	19	21	240	99	6.001
Italianos.....	2.270	3.633	333	70	4	3	141	95	6.549
Españoles.....	936	165	3.916	85	10	4	94	28	5.238
Franceses.....	178	43	61	246	4	5	19	17	573
Ingleses.....	74	5	10	6	98	2	6	10	211
Alemanes.....	51	2	1	3	6	117	2	42	224
Uruguayos.....	421	65	62	19	4	2	185	6	764
Otros Estados...	208	49	48	32	7	21	20	861	1.246
<i>Suma.....</i>	8.703	4.516	4.835	560	152	175	707	1.158	20.806

La alta nupcialidad entre argentinas y extranjeros se explica por la falta de mujeres extranjeras, de tal suerte, que los extranjeros necesitan buscar mujer entre las argentinas para poder casarse, las cuales no pueden encontrar marido entre sus compatriotas, dado el predominio del sexo femenino.

La homogamia según las nacionalidades, es otro de los hechos dignos de ser estudiados. He aquí un ejemplo:

	ÍNDICE POR 100							
	1882 a 1886	1887 a 1891	1893 a 1894	1896 a 1898	1899 a 1901	1902 a 1903	1905 a 1906	1907 a 1908
Argentinos.....	53,7	50,4	45,3	46,4	45,3	43,9	41,0	44,2
Italianos.....	69,3	68,4	64,4	62,8	59,8	57,9	52,7	55,5
Españoles.....	58,9	68,9	64,9	62,5	64,3	64,2	65,1	70,8
Franceses.....	59,1	64,6	59,7	52,8	48,3	41,0	39,1	41,8
Ingleses.....	—	—	56,9	58,2	56,4	49,2	54,4	54,3
Alemanes.....	—	—	59,8	53,7	58,5	51,9	49,6	58,7
Uruguayos.....	—	—	—	20,0	18,9	21,3	20,1	22,4
<i>Media.....</i>	53,7	54,3	52,6	51,6	50,6	43,1	45,9	43,4

Es notable el hecho de que los españoles sean los extranjeros que más fuerte homogamia mantienen. Se explica esto por

la concepción severa de la vida que tienen los españoles; están más cerca del sentimiento calderoniano del honor, que de la libertad ilimitada que se observa en las grandes ciudades modernas. Arreguine hace notar el influjo de estos sentimientos de austeridad, que él llama castellana, en la vida de los españoles en la Argentina, bien distinta de la vida libre que allí se lleva.

Por otra parte, no hay que olvidar que la inmigración que tiene la Argentina, acumula más elementos masculinos que femeninos en la población.

Extendiendo la observación a otros períodos y a otros territorios, encontramos que la homogamia entre los españoles emigrados se mantiene.

El español no se funde en la población nacional tan fácilmente, a pesar de estar unido a ella por los vínculos de la sangre y del idioma. Tanto De Amicis como Clemenceau (1), dan como explicación parcial un cierto antagonismo entre los argentinos y los españoles. En realidad, la falta de alta nupcialidad entre españoles y argentinas, o mejor dicho, la alta nupcialidad entre españoles y españolas emigradas proviene de las razones anteriormente citadas. La falta de identificación de sentimientos entre los matrimonios que pueden llamarse heterógamos, la describe escrupulosamente Aníbal Latino en su última obra, tantas veces citada por mí.

Hay que buscar el origen de la homogamia en el instinto de simpatía entre los individuos pertenecientes a la misma raza. Como dice Benini en sus *Principi di demografia*, los que pertenecen a un mismo grupo homogéneo se prefieren para el matrimonio, mientras que los pertenecientes a grupos heterogéneos se rechazan. Pero esta simpatía, ¿de dónde procede? Emile Waxweiler examina el problema desde el punto de vista psicológico, y habla de la «Synethie». Cada individuo po-

---

(1) De Amicis: *Sull'Océano*.—Clemenceau: *L'Illustration*, 18 Febrero 1911.

see una «personalidad social», cuyos elementos son: un complejo de adaptaciones físicas constituídas por características somáticas, modo de andar, mímica, manera de vestirse; de adaptaciones psíquico-individuales, que son el carácter, la inteligencia, y psíquico-sociales, que son el idioma, la cultura, los sentimientos religiosos, la moral, etc. (1).

Cuando un individuo se pone en contacto con otro, puede reaccionar de dos maneras: «sinéticamente», si se ve reflejado en el otro individuo; «aléticamente», si sucede lo contrario. Tales apercepciones acarrearán una serie de sentimientos sociales que pueden conducir desde la más ardiente inclinación hasta el odio más salvaje.

«La sensibilité de chaque individu—dice Waxweiler—coule vers certaines sensations: qu'est-ce à dire, au point de vue sociologique, sinon qu'un individu entouré d'autres coulera aussi vers ceux dont les excitations éveilleront ses sensations de prédilection, c'est-à-dire vers ceux qui réagissent synéthiquement avec lui par l'une ou l'autre facette de sa personnalité sociale?»

Hay, pues, individuos que reaccionando sinéticamente se atraen a la asociación, y en los grupos así constituídos se forma una conciencia y una solidaridad. Corresponde tal singenismo a lo que Gumpłowicz consideraba como fuerza activa en la sociedad.

El fundamento del singenismo es «el sentimiento de cada uno, merced al cual se unen íntimamente a un grupo humano y se sienten más cerca de él que de otro grupo humano». Este sentimiento comienza por manifestarse de manera primitiva en la horda como impulso natural. La evolución social transforma este sentimiento, añadiendo al mismo los valores culturales. Según Gumpłowicz, los factores singenéticos son: el parentesco de sangre, igualdad de idioma, religión, costumbres, usos, civilización y cultura, lo mismo que intereses materiales.

---

(1) *Esquisse d'une sociologie*. Bruselas, 1906.

---

«Cada uno de estos momentos posee en sí y por sí el poder de formar un grupo social, merced a su sentimiento singenético. Claro está que según el número de estos momentos, un grupo social puede unirse mediante el sentimiento singenético más o menos fuerte» (1).

Se manifiesta el sentimiento que queda examinado en la elección de mujer, prefiriendo el blanco a la blanca, el italiano a la italiana, el español a la española.

No se reduce a la relación de varias razas el examen del singenismo; dentro de las clases sociales se da también este sentimiento. Pero esta cuestión queda fuera de nuestra investigación, que sólo se contraía a los extranjeros en la Argentina.

VICENTE GAY,  
Profesor en la Universidad de Valladolid.

---

(1) L. Gumplowicz: *Der Rassenkampf*. Innsbruck, 1909.

# FORMAS RUDIMENTARIAS DE LA NOVELA PICARESCA

---

## CAPÍTULO VI

### Formas aliadas e imperfectas.

Además de las novelas picarescas que hemos estudiado en detalle, que constituyen el período floreciente del tipo en España, apareció en esta nación una serie de obras que acompañan al desarrollo general y sufren su influencia, por más que difieran en la forma o se muestren picarescas sólo en parte. Entre éstas figuran principalmente folletos circunstanciales sobre la vida en las cárceles o invectivas contra el juego, y son de este mismo género el *Viaje entretenido*, de 1603; las *Novelas ejemplares*, de Cervantes, de 1613; los *Engaños deste siglo*, de 1615; *El pasajero*, de 1617; las novelas en la colección de Agreda y Vargas, y en la *Guía y avisos de forasteros*, de 1620, y en las dos piezas dialogadas, de Salas Barbadillo, el *Pedro de Urdemalas*, de 1620, y la *Sabia Flora Malsabidilla*, de 1621. Aunque no puedan clasificarse estrictamente como novelas picarescas, todas están íntimamente relacionadas con la ficción picaresca lo bastante para exigir un examen en estudios de este género.

Ya en 1528, Diego del Castillo publicó en Valladolid un *Tratado muy útil y provechoso en reprobación de los juegos*, imaginado para representar los engaños de los juegos de naipes, y lo reimprimió en Sevilla en 1557, como *Satyra y invec-*

*tiva contra los tahures*. Adrián de Castro, en su *Libro de los daños que resultan del juego* (Granada, 1599), fue inspirado por motivo semejante, y Quevedo, en *Flores de corte*, dió también bocetos de estudios de las triquiñuelas del juego, que continuaron otros autores, hasta que nos encontramos con la obra de Francisco Navarrete y Rivera, titulada *Casa de juego* (1644). De la misma clase que *Mihil Mumchance*, impreso en Inglaterra en 1597, y atribuído a Roberto Green, o el *Art of Jugling or Legerdemaine... Cantions to beware of cheating at Cardes and Dice*, de 1612; todos estos ensayos son de la misma familia que los más pretenciosos cuentos picarescos, y proporcionan materiales para las novelas picarescas, como los folletos ingleses los proporcionan a sus descendientes novelescos, los *Compleat Gamester*, de Cotton (1674), y las *Memoirs of Gamesters*, de Theophilus Luxas (1714).

La vida de los criminales fue observada también, humorísticamente, ofreciendo la cárcel de Sevilla asunto para un notabilísimo boceto en tres partes: la primera y la segunda, de Christoval de Chaves, y la última de Cervantes, habiéndosele dado al conjunto el título de *Relación de la cárcel de Sevilla*. Fue empezada antes de 1585, y la sección final, con las adiciones, se completaron en 1597. Chaves, en su calidad de abogado de la *Real Audiencia Sevillana*, o Cervantes, como preso en la misma cárcel, debieron allegar muchas ocasiones para observar lo que tan gráficamente describieron. Las costumbres de esta curiosa comunidad de mil ochocientos habitantes fueron vueltas a la vida con enérgico impulso, y la vida de los patios y distintas secciones de la cárcel empezó a bullir, lo mismo en sus bóvedas que en sus galerías mora y vieja, o en el calabozo aherrojado. Las tres puertas de la calle, denominadas la de oro, la de plata y la de cobre, con sus avariciosos guardas, fueron fielmente retratadas, y el triple grito de aviso nocturno antes de cerrar las puertas parece aun resonar, dominando el clamor de los reclusos. Los *valientes*, congregados con ropas de luto en torno del lecho de muerte de algún

camarada de penalidad; el juez, preparándose para hacer un interrogatorio, y pasando, por la noche, con una antorcha encendida por la sala grande de las mujeres, iluminando fantásticamente aquella caterva desharrapada y bellacona; prisioneros que se buscaban la vida escribiendo cartas de amor, y juntando corazones y cupidos para los enamorados en libertad; éstas y otras escenas tales presenta la *Relación de la cárcel de Sevilla*, con colorido brillante. Las trampas y embustes de los ciudadanos de esta república para mover a compasión; los deberes y gajes del inspector y subinspector, y las astucias y subterfugios puestos en práctica de cuando en cuando, aparecen allí al por menor, sin que falten anécdotas de pícaros famosos. Un pícaro escribe una carta a un matón desde las cadenas de su galera «el águila», declarando «las novedades que os puedo comunicar de la vida de galeras, se reducen a que las treinta y dos onzas de ración de faena que se nos daba a cada uno se han rebajado a veintiséis nada más». Otro preso, D. Gómez de Tarán, se ha encariñado con la cárcel, que se niega a dejarla cuando le conceden la libertad, cosa que frecuentemente sucede con la vida picaresca (1). Ejemplo de casos notables de evasión es el que efectuó por un tejado un condenado a muerte, Jack Sheppard, incidente de que hizo uso Juan Ruiz de Alarcón en su comedia *El texedor de Segovia*; y aquel otro de una galería practicada por unos presos durante una fiesta de máscaras, celebrada la víspera de San Juan, y que se refiere haber acontecido en la cárcel de Córdoba en la *Varia fortuna del soldado Píndaro* (2). Ciertamente la *Relación* no se distancia mucho de las novelas picarescas, y si Cristóbal de Chaves hubiera preferido novelar un pícaro en vez de un lugar, se hubiera anticipado a Mateo Alemán, y hubiera sido el primero en pisar la senda abierta por *Lazarillo*. Algún temor a la censura le

(1) Por ejemplo, en la *Histoire d'Estevanille Gonzalés*, Le Sage, 1734, Chap. 37.

(2) *Píndaro*, lib. I, 2.º

contuvo, aun en la forma en que procedió, como se desprende de estas sus palabras: «Si los cuerdos me censuran por haberme ocupado de cosas de tan poco momento, fuste y utilidad, siempre me excusaría, a lo menos, haber escrito la verdad en lenguaje conveniente sobre lo que acontece en aquel infierno o cárcel donde viven mezclados juntos sujetos de tan extrañas costumbres y hábitos.» Pero no dió otra cosa que casi también prometía, a saber: un vocabulario de la jerga picaresca, lo que hizo después Juan Hidalgo en su diccionario de *germania*. En cuanto a Cervantes, si realmente fue él o no el autor de la tercera parte, por lo menos no hay duda de que estaba familiarizado con las tres, y el *Entremés famoso de la cárcel de Sevilla* es obra suya, aunque incluido en la *séptima parte* de las comedias de Lope de Vega, impresas en Madrid en 1617. Este *Entremés* tiene relación con la obra más antigua, reapareciendo en ella el Paisano de la *Relación*; en 1627, el Licenciado Martín Pérez publicó en Madrid una nueva *Relación verdadera, que trata de todos los successos y tratos de la Cárcel Real de la ciudad de Sevilla*, proclamándose él mismo «prisionero en aquella triste cárcel». Tan famosas habían llegado a ser estas descripciones de cárceles, que Castillo Solórzano, en la *Garduña de Sevilla*, al tratar de este mismo tema, no puede menos de exclamar que es sensible no se hayan empleado otras plumas de más ingenio para tratar este asunto con la merecida erudición y alarde.

Obra única en la literatura española estimabilísima, por contener las referencias más numerosas de la primitiva escena española, fue *El viaje entretenido*, compuesto por Agustín de Rojas, publicado en Madrid en 1603, por Juan Flamenco Rojas, en cuatro libros, escritos en diálogo desaliñado, interrumpido con versos. En él se describen las vagabunderías de los cómicos trashumantes Ríos, Ramírez, Solano, y el propio autor según que iba de pueblo en pueblo. Aunque parezca deficiente en el plan, el análisis descubre cierta ordenación en armonía con lo que pueda ofrecer un viaje divertido. Porque,



primeramente, el diálogo presenta reminiscencias del oficio de comediante y los actuales sucesos de su azarosa carrera; después, una serie de loas o prólogo, casi todos en verso, en honor de cada una de las principales ciudades visitadas, complementado con descripciones más detalladas, y loores en prosa; más tarde, una historia de intriga amorosa, enteramente romántica y hasta influida por el *cultismo*, o *referida* por Rojas en tres secciones que no tienen conexión ninguna; una en cada libro, excepto el primero; el cuarto, una serie de loas y pasajes en prosa, describiendo la profesión del autor, su historia y sus penalidades, lo que, con las reminiscencias personales de los comediantes, constituye la porción más vivaz y entretenida de la obra; y quinto, anécdotas varias y loas con que se quiere ostentar la erudición del autor a la manera que entonces prevalecía en España, y de que es ejemplar posterior el *Alonso moço de muchos amos*. A esta categoría final pertenecen especialmente las loas de los dos últimos libros, tales como las de las letra A y R, los días de la semana, las edades del mundo, haciendo estos libros, libros menos interesantes y característicos que el primero o el segundo, al paso que en ellos es más discernible la influencia picaresca que en los otros casi desaparece. Rojas, que nació en 1577, y no por cierto, como él mismo dice, en el *Potro* de Córdoba, *Zocodover* de Toledo, *Cortillo* de Valladolid, ni *Azoguejo* de Segovia, lugares todos tradicionales de la picaresca española, sino en el mismo corazón de Madrid, anuncia complacido al lector: «Por espacio de cuatro años fue estudiante, luego paje, luego cautivo, que lanzó la barredera, anduvo al remo, se hizo mercader, caballero, letrado, y por último, actor... ¿Qué Guzman de Alfarache, dice, o Lazarillo de Tormes, tuvo más amos que yo, o qué Plauto ejerció más profesiones en tan poco tiempo? Vedme ahora en las comedias donde me han dado fama las loas, como yo las llamo, y que es lo poco que ahora represento.» Y conforme a su misma confesión, el poseer cierto caudal de loas es lo que le sugirió la idea de componer una obra acerca de ellas, en que efectivamente

se incluyen no menos que cuarenta, aparte de la autobiografía que es menester ir hilvanando con retazos de sus versos, más que con el texto en prosa; la mayor parte de las aventuras picarescas van puestas en boca de Ríos, en el primer libro, en la jornada de los cómicos de Sevilla a Carmona. Según el relato Ríos y Solano han sido pícaros que no han descuidado medio, por reprobable que fuera, para salvar su pelleja, dando miserables representaciones en los ventorros, merodeando fruslerías, eludiendo el pago de las cuentas venteriles, y estafando al público; y después Ríos refiere aventuras semejantes acaecidas en compañía de Ramírez. Rojas se acuerda, con motivo de nombrar a Málaga, de cuando tuvo que tomar asilo en aquella población, a causa de un homicidio, y de haber estado a punto de perecer de hambre. Una noche que salió de su refugio, dió sus ropas a una vieja para que las vendiera, y conseguir algo de comer; pero ella se largó con el recado, y él se vió forzado a mendigar. Un fraile le ocupó en copiar sus sermones, y cuando le faltó este quehacer se dedicó a robar capas por la noche, merodeó por viñas y huertos, se puso a pescar, y cogido en un temporal, fue encarcelado. Conducido a la Rochelle, en Francia, le echaron a las galeras; estableció luego una tienda, y fue estafado por una vieja. En todo, sus aventuras traen el recuerdo de la ficción picaresca. Como el necio afortunado de Barbadillo, hizo de filósofo, recetó prescripciones ridículas a sus clientes, aduló a los ancianos, se mostró elocuente con los cicerones y mansa ovejuela con los humildes. En una ocasión hizo una loa en defensa del hurto, precursora de *La antigüedad y nobleza de los ladrones*, sugerida por un muchacho que acudió después de una representación a felicitar a Rojas, y en el ínterin le aligeró los bolsillos. En el segundo libro aparece la anécdota que sirvió de base a la *Fierrecilla domada*, de Shakespeare, en el tema aquél de que el mundo es un sueño; mas esto era ya conocido en Inglaterra desde 1570, por la colección de historias cómicas de Ricardo Edwards (1).

(1) Warton: *History of English Poetry*, edición de 1824, Vol. IV., 117.

*El Viaje entretenido* ofrece especial riqueza y mérito en el catálogo descriptivo de los ocho órdenes de comediantes, en la relación histórica de las representaciones dramáticas en España, y en las listas de autores y actores a quienes se debe el desenvolvimiento de este arte en la nación española. Resulta picaresco a trechos, y esto porque la vida de los cómicos trashumantes imponía esta condición picaresca. La hipótesis de Nicolás Antonio de que la primitiva fecha del libro es la de 1583, ha sido desaprobada, y por lo que en ella se descubre, la fecha definitiva que le corresponde es la de 1602. La Inquisición no se anduvo en contemplaciones con esta obra; el famoso *Indice* de 1667, que renovó la censura de *Lazarillo* y suprimió algunos pasajes del *Marcos de Obregón* y del *Gran Tacaño*, suprimió también algunos del primero y cuarto libros de esta edición. No se promete al fin del *Viaje* continuarlo; pero, al terminar la narración de intriga, se dice: «Lo que sucedió después en el discurso de la vida de estos dos espejos de honra y amor se referirá en otros libros en que se proseguirá esta historia dulce, apacible y grata.»

Se ha discutido mucho la extensión de la deuda que el *Roman comique*, de Scarrón, contrajera con el *Viaje entretenido*; pero la comparación de estas obras inclina a creer que, más que a su lectura, debe el autor francés a sus propias observaciones de la compañía de comediantes de Ficante. Sin embargo, aunque Scarrón se desentendió del diálogo y desembrolló el caos de la obra de Rojas, existe cierta semejanza todavía entre el relato de los comediantes de Maus y el de los vagabundos españoles; y en los dos las aventuras de ínfima clase aparecen contrastadas con incidentes románticos, dispersos en secciones separadas que realzan la obra. El método y la idea original puede, pues, haber derivado de Rojas, aunque el asunto de la obra francesa pertenezca a Scarrón propiamente.

Otro libro cuyos lineamientos pueden haber sido inspirados por el *Viaje entretenido*, fue *El pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana*, del Dr. Cristóbal Suárez de Figueroa,

que lo publicó en Madrid (1617), reimprimiéndose al siguiente año en Barcelona. En su dedicatoria a la República de Lucca, habla el autor de otros siete libros suyos, ya publicados, del que el más conocido, la *Constante Amarilis*, apareció en 1609. Su traducción del *Pastor Fido* (1602), su poema épico *La España defendida* (1612), su biografía del Marqués de Cañete (1613), su obra enciclopédica *Plaza universal de las ciencias* (1615) y sus ensayos titulados *Varias noticias importantes a la humana comunicación* (1621), muestran bien a las claras la índole varia de su ingenio. Fue hombre envidioso, innoble, que escarneció a sus coetáneos, desde Ruiz de Alarcón a Cervantes; pero su *Passagero* es digno de leerse, cuando no por otra cosa, al menos por la luz que proyecta sobre hombres y cosas de su tiempo. Como en el *Viaje entretenido*, la obra va en diálogo tenido entre cuatro interlocutores que solazan el tedio del viaje conversando. Uno, era maestro de humanidades en Roma; otro, un soldado con una comisión para Nápoles; el tercero, un joyero que seguía un pleito en Milán, y el cuarto, el autor mismo, con el título de doctor, pero más docto en experiencia que en ciencia. Viajando de Madrid a Barcelona, para embarcarse allí con rumbo a Italia, pasan las horas del día durmiendo, a causa del calor, y por la noche van conversando, lo que constituye lo que allí se llama *alivios*, que son diez. No se conduce regularmente asunto ninguno, aunque cada uno de los personajes refiere algo de su propia vida, siendo la relación de Figueroa más o menos picaresca. Nacido en Valladolid, empezó su carrera vagabunda por escaparse a Italia; pero, llamado con motivo del fallecimiento de su padre, en su vuelta al hogar y sorprendido por una tempestad, hizo voto de una peregrinación. Un lance con un arriero perturbó sus propósitos, y, libre de la cárcel al fin, abandonó enteramente su empresa para reanudar una vida más turbulenta, acuchillando a uno que hablara con insulto de la profesión jurídica. Huyendo de la persecución de la justicia, se encuentra el doctor en el camino de Andalucía con un ermitaño, que le entretuvo contándole su

historia privada, y en una venta encontró a un pícaro de veras, antiguo camarada suyo de soldadesca en Italia. Este camarada, llamado Juan, refiérele su historia desde que se embarcó en Génova, lo que constituye una novela picaresca en miniatura. Enamorado de una aventurera española que iba con él a bordo de una galera procedente de Cartagena, nace una rivalidad con el capitán del barco, que le deja abandonado en Tolón. Aquí roban a Juan, le burlan y le obligan unos ladrones de cementerios a entrar en una tumba y despojar a un cadáver. Quédase con una sortija preciosa, que esconde en su boca; pero los ladrones escapan y le dejan emparedado, hasta que sus gritos, oídos por unos frailes, le proporcionan la salvación. Al siguiente día, un obispo le permite ir a la zaga de su coche, camino de Marsella. Juan vende su sortija y se embarca para Barcelona. Siguen luego aventuras y vagabunderías. En Alcalá y en Madrid mendiga y se encarga de llevar recados, contando a todos que es un pobre soldado, hasta que, por último, le admiten en la cofradía de un hospital. Mas, descontento de la asistencia que prestan a los enfermos, se vuelve a enamorar para ser más regalado. Descúbrese su artimaña, y el superior le despide lindamente azotado. Hácese matón en servicio de los caballeros de la corte, hasta que, obligado a ausentarse por cobardía, deja el calvario de sus hazañas, escapándose con la Meléndez, su manceba. Como ella era hábil para sacar partido de todo, arriendan la venta del camino de Jaén a Granada, que sostienen perfectamente con los procedimientos que tan bien conocían los padres de la Pícara Justina. Sigue el doctor su historia, refiriendo sus desgraciados amoríos en Granada y sus azares y peregrinaciones sucesivas, que no hay para qué decir que van obscureciendo el interés de la novela, terminando por dejar de ser picaresca en absoluto. La narración de Juan es, sin embargo, estimable, aunque probablemente es asunto inspirado por las novelas picarescas. Su carácter novelesco se manifiesta en el suceso singular del robo del sepulcro, que apareció antes en un *Fabliau* de Boivin de Provins y en la quinta

novela del segundo día del *Decamerón*. Posteriormente, se insertó también en la *Histoire générale des Carrons*, de 1623, y algo alterada en *L'infortuné napolitain, de les aventures du Seigneur Rozelli*, en 1708, encontrándose adaptaciones de esta obra en alemán y en italiano y varias en inglés. El resto de *El pasajero*, notable por sus ataques al drama antiguo y por sus observaciones del carácter español, no ofrece nada de picaresco.

En *Engaños deste siglo, y historia sucedida en nuestros tiempos*, publicado en 1615 en París, incluyó Francisco Loubaysin de la Marca, varias aventuras picarescas, que fueron transplantadas al francés en la traducción de 1618 por François de Rosset, titulada *Les abus du monde*, a la de 1639 por Sieur de Ganes, titulada *Les tromperies de le siècle*, y en la más ventajosamente conocida de todos, anónimo que lleva por título *Histoire des cocus* (1746). Aquí la antigua y conocida farsa complicada de «la noche en el mesón», en que cada uno engaña a los demás, obtiene gran realce. Don Rodrigo el mesonero, a pesar de ser un pícaro consumado, es víctima de su mujer Doña Catalina, y condenado a la horca después de haber combatido por las autoridades religiosas y civiles, tratando de acogerse a sagrado.

Entre los escritos burlescos de Quevedo, y dejando a un lado el *Buscón*, que es el único que en rigor merece un puesto en la república de los pícaros, hay otros que sin tantos títulos también ofrecen aspectos picarescos. Sus *Premáticas*, su *Origen y definiciones de la necesidad*, su *Libro de todas las cosas*, las *Capitulaciones de la vida de corte* y las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, asumen al menos la manera de las novelas picarescas, si bien les falta el plan y la rapidez con que estos ensayos podían asimilarse a las novelas. Lo acredita el hecho de que el *Arancel de necesidades* que el ventero de Zaragoza lee a Guzmán de Alfarache, a su regreso de Italia, en la segunda parte de la obra de Alemán (1605), llega a ser simplemente el comienzo de las *Premáticas y Aranceles generales*, de

Quevedo, utilizada nuevamente a base de su refundición *Premática del tiempo*, en la obra de Salas Barbadillo, titulada *Sagaz Estacio*; de la misma manera que también Quevedo inserta en su *Buscón* las *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros*, imitada más tarde por Vélez de Guevara en el *Diablo Cojuelo*. Pero *Báñez de Escamilla*, pieza dramática sin terminar, emula a *Rinconete y Cortadillo* (1), y las *Cartas del Cavallero de la Tenaza* ( que es el *Provident Knight* de la traducción inglesa), presenta el anverso de la avaricia picaresca; todas menos una entre las diez y siete cartas, están escritas por el cauto personaje, dirigidas a diferentes personas, por su mayor parte mujeres cortesanas, a las que rehusa peticiones que le hacen, y a toda la colección precede una semblanza del Caballero que hace voto de no dar, prestar, ni prometer nada en pensamiento, palabra ni obra. Este afán de conservar exagerado en sentido de afán de allegar, se hubiera prestado para un tipo picaresco. Mas en el personaje de Quevedo la pasividad de la avaricia proporciona no más que un tacaño. El único artificio que se ve empleado en los *Sueños*, a pesar de pertenecer a época más avanzada, es el de la visión, empleado hasta entonces en las obras piadosas como elemento de edificación, que en esta obra se utiliza como punzante arma satírica para atacar a los ministros de la justicia, como en el *Alguacil alguacilado*, y las sisas y trampas de todos los oficios y tráficos, como en *El Juicio final*. Dotados de más libertad que la novela picaresca, pero de menos eficacia, a no ser en manos tan expertas como las de un maestro de la altura de Quevedo, los *Sueños* alcanzaron inmensa popularidad inspirando en su patria a imitadores indignos, desde Jacinto Polo a Francisco Santos, traducidos al francés por la Geneste en 1633; al alemán, por Mos-

(1) Barrera y Leirado dice de ella (*Catálogo bibl. y biográfico del teatro antiguo español*, etc., pág. 313): «*El genio e ingenio de Quevedo se retratan a maravilla en tan picarescos rasgos, siendo lástima quedara sin concluir este cuadro de costumbres populares, cuando parecía que iba a hombrear con Rinconete y Cortadillo.*»

cherosh, en 1639, con adiciones del traductor después (1642 y 1650); al holandés, por Haisng van Harinxma (1641); al inglés, por Roger L'Estrange (1667); al latín, en 1642, y al italiano, a principios del siglo xviii. Tuvo Quevedo en este género influencia incalculable (1).

Pero el autor del *Buscón*, si sobresalió en la sátira, no tuvo aquella amplia visión de la vida y aquel sentimiento íntimo de la Naturaleza que distinguió a Cervantes. Ambos fueron investigadores de la sociedad, conociendo las capas inferiores tan bien como las superiores, y se mostraron acerbamente censores cuando la ocasión se les ofrecía. Pero Quevedo, al retratar las primeras, aportaba a su labor una impresión previa de *esprit* como finalidad de su arte, al paso que Cervantes procedía solamente con la condición de la absoluta fidelidad en la pintura. Cervantes reflejaba la verdad directamente; Quevedo la caricaturizaba. Tan manifiesta es la afición de Cervantes por recorrer el camino que la picaresca tendía en su época por la Península, y tan uniformemente hace parecer en escena los picaros lo mismo en el teatro que en el libro, que no deja de causar maravilla cómo pudo renunciar a competir en este género con los autores más famosos de la novela picaresca. Ciertamente que a la aparición del *Guzmán de Alfarache*, ya se iban desvane-

---

(1) En versos picarescos fue también prolífico Quevedo, en una época en que los *romances de germanía* estaban en boga. Véanse *Poesías picarescas inéditas de D. Fr. de Q. V., entresacadas de varios manuscritos... por un Bibliófilo*. Madrid, 1871 y 1884. Puede mencionarse también una publicación curiosa, atribuída en alguna ocasión a Diego Hurtado de Mendoza, aunque no apareció hasta 1601, titulada: *La vida del pícaro, compuesto por Gallardo, estilo en tercia rima por el dichosísimo y bienafortunado Capitán Longares de Angulo, Regidor perpetuo de la hermandad picaril en la ciudad de Mira de la Provincia del Ocio; sacada a luz por el mesmo autor a petición de los cortesanos de la dicha ciudad. Van al fin las ordenanzas picariles por el mesmo Autor*. Valencia, junto al molino de la Rovella, 1601, 8.º, 8 ff. Las ordenanzas estaban en prosa, pero los versos reaparecieron en edición española del *Lazarillo de Tormes*. París, 1827, 32.º



ciendo los signos de los tiempos observados en ella, y sólo a su muerte debería llegar esta clase de literatura a su nivel más elevado. Contento Cervantes con seguir la dirección de la novela pastoral de cualquier otro género, se negaba la originalidad de Cervantes a doblegarse bajo el peso de la costumbre o del precepto, y por esta razón, aun cuando no hubiera otra, no debió encontrar en sí los suficientes estímulos para conformarse con el tipo picaresco. En los pícaros individuales y en escenas picarescas consumadas, son, sin embargo, sus obras acabadas. Ginés de Pasamonte, en el *Quixote*, bien alto proclama pertenecer a la familia de los pícaros, y su parentesco con Lazarillo de Tormes es evidente. Se ha querido asentar que el paralelismo entre este pícaro y Guzmán de Alfarache dista mucho de ser casual, y que se designa derechamente en la supuesta autobiografía de Pasamonte la novela de Alemán. Sea cierto o no este punto, Ginés escribe su vida estando en galeras lo mismo que Guzmán, declarando que ya conoce a qué sabe el bizcocho y el corbacho, y su negocio con el comisario en una venta es parecido al hurto que llevó a cabo Guzmán cuando iba a las galeras, repartiéndose las ganancias con la guardia. Como en el *Orlando Furioso* roba Brunello el caballo de Sacripante y la espada de Mafirsa, también «gracias a Ginés de Pasamonte», pierde Don Quijote su fiel espada y Sancho Panza su no menos fiel rucio. Ginés, con sus artimañas y su disfraz de gitano, hubiera rivalizado con el más insigne de los pícaros si en la obra de Cervantes se le hubiera asignado papel más considerable. Cervantes en sus piezas para el teatro y particularmente en sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615), puso de relieve la influencia de la literatura picaresca, lo mismo en *El Gallardo Español*, en que un soldado pícaro lleva a cabo un embeleco religioso, no desemejante al de la Elena de Salas de Barbardillo, que en el *Rufián Dichoso* y en el *Pedro de Urdemalas*, en que la vida ínfima se encuentra analizada delicadamente. Christoval de Lugo, o sea el rufián dichoso, criado de un inquisidor, durante el día, y presidente del *hampa* de Sevilla, por

la noche, es un pícaro inusitado, piadoso y camorrista, aficionado a la vida de los grandes bandoleros, y, por otra parte, creyéndose repentinamente inspirado por las cartas, con la idea de hacerse fraile. Pícaro en España, llega a ser santo en Nueva España, cargando voluntariamente con las culpas de un penitente moribundo, y desafiando a los demonios, que reclaman su alma. Calderón mismo no hubiera hecho resonar la nota mística mucho mejor. Pero Pedro de Urdemalas, víctima de la fatalidad, no tiene parte ni en misticismo ni en vida reformada. Ha aprendido a ayunar y orar, y con latigazos y pan seco. Viaja como grumete a las Indias, y después, en su propia tierra, aparece en los conciliábulos del *hampa*; se presenta como soldado fanfarria, se le ve vender aguardiente y bollos; sirve de criado a un ciego, y llega a ser en Urde labrador. Una cuadrilla de gitanos le honran con la invitación de que ingrese en su compañía, y su primera hazaña es la estafa de una viuda avarienta, bajo la especie de comprometerse a sacar con oraciones a sus parientes del purgatorio. Luego sale de ermitaño, estudiante, mendigo y, finalmente, de cómico, y siempre y en todo caso, de pícaro; mientras, Belica la gitana se convierte en Isabel, dama distinguida, por obra de otro lance de dados. Pedro, que en una ocasión dice: «He aprendido a robar para comer y a mentir para defenderme», deberá conservar hasta el fin el uso de estas dos armas.

Pero donde Cervantes trazó mejor los rasgos de la picaresca española fue en las *Novelas ejemplares*, dedicadas al conde de Lemos y publicadas por primera vez en Madrid en 1613. Inspirado por los seis años que estuvo en Italia con la ambición de emular a Boccacio, el autor español llamó a sus doce cuadros literarios *ejemplares*, distinguiéndolos en esto de los de su maestro Toscano y proclamó ser el primero que diera en castellano este género de novela. Difieren de las *novelles* italianas en basarse más esencialmente en la observación de costumbres y estilos nacionales, no habiendo después del *Hidalgo de la Mancha* otra obra de Cervantes que alcanzara igual prospe-

ridad e influencia. Los cuentos más serios de la colección son los de menos mérito, pues en ellos el artificio para excitar la sorpresa y satisfacer la curiosidad resulta mucho más visible; pero en los relatos de la vida de las clases bajas, la riqueza de los detalles familiares y el escudriñamiento de la actualidad supera en interés a la intriga. *La gitanilla* pone en escena a Preciosa la gitana, muchacha que baila ante los caballeros de Madrid, y que hechiza a uno de ellos, que se hace gitano por amor suyo. Pero Preciosa muestra bien a las claras ser gitana sólo por adopción, y lo romántico de su historia, que le hizo recomendable a Víctor Hugo para servirla como modelo a su Esmeralda, contribuye a obscurecer la fidelidad del cuento como *visión* de las costumbres gitanas. Sus aventuras fueron dramatizadas por Montalván y Antonio de Solís, en España; en Inglaterra, Middleton y Rowley la dieron a conocer con el nombre de *Spanish Gypsy*, y en Alemania, Moeller y Wolf (1778), con el título de *Die Zingeuner*, y Preciosa en 1823. El complemento de esta novela viene a serlo *La ilustre fregona*. En esta obra, D. Diego Carriazo, queriendo escaparse de Salamanca y su Universidad, para ir a la pesca de los atunes en Zahara, huye con su camarada, igualmente noble y rico, D. Tomás de Avendaño. Vístense como pícaros gozando a sus anchas de la libertad que en esta vida se usa, cuando aparece en escena como una aurora la *fregona*, doncella que sirve en el parador donde se asientan. Avendaño, enamorado de ella, se hace criado del mesón, y termina casándose con ella; mas no tiene él la culpa si, como la gitanilla, resulta ser de condición más noble de lo que parecía ser. Lo súbito de las transformaciones sociales le ha sorprendido, y el estímulo aventurero le ha empujado a abrazar la vida picaresca. En *El casamiento engañoso* figuran los ardides y embustes de que echan mano un granuja y una bribona, para chasquearse mutuamente por medio de un casamiento, al que van uno y otra con la codicia de estafarse, lo que ocasiona lances de risa a expensas de los dos bellacos; y en el *Coloquio de los perros Cipión y Berganza* se recrudece aún más

la sátira. La primera de estas obras sirvió de base a Beaumont y Fletcher para su *Rule a Wife and Have a Wife* (1624), y apareció redactada nuevamente en *The Wits, or Sport upon Sport*, colección de chistes y farsas, compilados en 1673 por el incansable fabricante de libros Francis Kirkman, autor de la segunda parte del *English Rogue* y colaborador en sus partes tercera y cuarta. En Copenhague (1724) salió una adaptación teatral del *Casamiento*, en tres actos, debida a Ludwíg of Holberg, con el título de *Henrich og Pernille*, impresa en 1731; a su vez se adaptó el trabajo de Beaumont y Fletcher en la comedia *Honey-Moon*, de Tobin, y la de Schröder, en cuatro actos, titulada *Stille Wasser sind tief*.

En cuanto al *Coloquio de los perros*, admitida convencionalmente la fábula de que estos animales estuvieran dotados por una noche del dón de la palabra, el realismo, la sátira, y, sobre todo, el método resultan análogos a la novela picaresca; y Cipión con su gravedad y Berganza con sus marrullerías, proverbios y sentido común, reflejan la manera de ser de aquella ilustre pareja de Don Quijote y Sancho Panza. Remontándose a la época más remota de su vida, cuenta Berganza en el Hospital de la Resurrección, de Valladolid, a su compañero Cipión las vicisitudes y extrañas condiciones de los amos a quienes ha servido, desde los matarifes ladrones de Sevilla hasta los pastores del campo, tan diferentes de los canosos zagales de Montemayor. Dondequiera que ha andado, su honradez le ha servido para su desgracia, y el desengaño ha sido su recompensa. Como perro de puerta, la vigilancia sólo le ha compensado con privarle de su libertad, y como perro de alguacil, se ha encontrado con que su amo vivía confederado con el príncipe de los pícaros, Monipodio. Al indicar buenos arbitrios a un corregidor, se ha visto remunerado con pedradas; y los estudiantes, soldados, moriscos y comediantes, todos han conspirado a hacer de él juguete de escarnio. Las clases sociales desfilan procesionalmente ante su vista, siendo satirizadas, no por un pícaro, es cierto, sino por un humilde perro honrado, a

quien una bruja ha declarado que los perros tienen partes de sobra para ser hombres. Poderoso alegato en pro del tercer estado, el *Coloquio de los perros*, tomando en la relación de Berganza la forma de novela picaresca, fue la protesta de Cervantes contra la mala administración de España, y la plaza de los arbitristas venía a ser una queja del descuido con que sus incansables esfuerzos se había encontrado. La más picaresca de sus doce novelas era, sin embargo, *Rinconete y Cortadillo* mencionada ya en el capítulo cuarenta y siete del *Don Quijote*. Con los ladrones de caminos Rinconete y Cortadillo introduce Cervantes al lector en la corte de los ladrones, reunidos en cónclave bajo la vista vigilante de Monipodio. Los desharrapados chicos que se han encontrado en una venta hacia los términos de Andalucía, uno en calidad de corta-bolsas y el otro de jugador de naipes, viajando para Sevilla con el auxilio de su noble profesión, hallan buena acogida de parte de los soberanos de su tráfico en el *hampa*; pero pronto se dan cuenta que el robar independiente se ha de trocar por la profesión picaresca organizada. La bolsa que Cortadillo ha limpiado de manos de un sacristán vuelve a su dueño, visto que el alguacil que la reclama resulta ser amigo de la cofradía; y allí ven que a cada cual se asigna una jurisdicción para ejercitar sus artes. En las leyes de esta hermandad y en la piedad de sus miembros halló Cervantes ocasión para la sátira, que ciertamente aprovechó; viniendo a ser el teatro aquel del *hampa* uno de los más vistosos cuadros de su galería. *La tía fingida*, aunque no iba incluida en la colección original, y solamente fue impresa en 1814, enmendada por Arrieta en su *Espíritu de Miguel de Cervantes*, fue una de las primeras novelas de este insigne escritor, en la que exhibe las astucias y fingimientos de una falsa tía que explota las gracias de su sobrina presunta, cuyo exterior virtuoso fascina al mundo estudiantil de Salamanca. Los rasgos de estos estudiantes, valencianos, catalanes, aragoneses, castellanos, asturianos, gallegos, andaluces, etc., son objeto de un minucioso análisis por la bellaca de la tía, en vista del partido

que de ellos se pueda sacar. El cuento, por más que ostente carácter de cuento de intriga, está narrado a la manera picaresca, y en la dueña alcahueta se ofrece reproducida una figura picaresca notoria.

En Venecia (1616) fueron publicadas las *Novelas ejemplares* en italiano, por Barezzi, y en 1629 Donato Totana dió de ellas una redacción milanesa. En Francia (1618) publicaron su traducción Francisco de Rossent y Vital D'Audiguier, y en 1700 publicó otra, en Amsterdán, Pedro Hessein. En 1640 tradujo al inglés seis de las novelas Mabbe, con el pseudónimo de Don Diego. Puede ser, aunque es de notar, teniendo en cuenta la filiación realística de Mabbe, que en su selección haya omitido precisamente las novelas más picarescas. En 1664, Guillermo Pope, el astrónomo, imprimió seis en sus *Select Novels*, añadiendo un cuento atribuido al Petrarca. En *The Tronblesome and Hard Adventures in Love*, de Ricardo Codrington, (1652), se encuentran incluidos cuentos falsamente atribuidos a «aquel excelente y famoso caballero, Miguel de Cervantes», aunque en la epístola dedicatoria se afirma, con igual desembarazo, que el autor español fue «el mismo caballero que compuso *Guzmán de Alfarache* y la segunda parte de *Don Quixote*. En 1728, Harry Bridges, que había acompañado al Conde de Sandwich en su embajada a España en 1606, publicó siete en su *Collection of Select Novels*; y Samuel Croxall las introdujo al año siguiente en su *Select Collection of Novels and Histories*. En holandés aparecieron algunas en Amsterdán (1731), con el título de *Vermakelyke Minneyren*; y algunas, también en danés, en Copenhague (1780), con el de *Laererige Fortaellinger*. En Alemania, con el de *Rinconete y Cortadillo*, impreso en la traducción de Niclas Ulenhart (1617), y otras varias por Harzdöffer en *Dergrosse Schanptatz jammerlicher Mord-Geschichte*, publicado en dos partes en Francfort (1650-1651), y ampliado al siguiente año; el *Casamiento engañoso* y la *Ilustre fregona* aparecieron en 1700, y Conradi, en 1752, publicó en Francfort y en Leipzig las *Satyrische und lehrreiche*

*Erzählungen*, seguidas de las *Moralische Novellen* de 1779, en Leipzig, *zum costen Mal aus dem original übersetz.*

Ultimo eco de *Rinconete y Cortadillo* fue el *Ardid de la pobreza y astucias de Vireno*, en la colección de Andrés de Prado, nombrada *Meriendas del ingenio y entretenimientos del gusto*, publicada en Zaragoza en 1663. Descríbense en ella cuatro pícaros que se encuentran en la orilla del Ebro y convienen en establecer una hermandad de mendigos; uno de ellos es sargento retirado de las guerras de Flandes, con una pierna de menos; otro, un estudiante consagrado a la charlatanería; el tercero, un cochero jubilado que vive de sus ahorros; y el cuarto, un literato venido a menos. Elígese al sargento archimendigo, y secretario al poeta, distribuyéndose entre todos determinadas jurisdicciones para mendigar, sin que falte un código en que se legislen las reglas de este arte soberano. Vireno, que así se llama el estudiante, se enamora de una bondadosa dama a quien pide limosna; dedícase a enseñarla a leer, y gana su confianza de modo que para hacer un préstamo en su favor, le vende un reloj de gran valor que le ha encontrado. Mas no le dura mucho la alegría de su triunfo, porque habiéndosele visto poseer por la jurisdicción del sargento, queda condenado al pago de una multa; y luego, al volver a reclamar su préstamo, descubre que la casa de la señora ha sido asaltada, sobre lo cual haciendo recaer, a causa de su pelaje, la culpa en él, queda detenido por los alguaciles. En una ocasión, Vireno come con un amigo para tratar de un litigio, y se olvida de pagar su cuenta, haciendo bueno el dicho latino *omnia mea mecum porto*.

En las *Novelas morales útiles por sus documentos*, escritas por Diego Agreda y Vargas (1620), y dadas al francés al siguiente año por Baudoin, van seguidos los doce cuentos que constituyen la obra de observaciones provechosas, en que se señala la lección que puede obtenerse de cada personaje. Son a veces picarescos, como en la segunda narración en que un joven que llega a Madrid es víctima de un pícaro que tiene a sus órdenes una tropa de *matones*, ensayando con él lo que des-

pués se ha llamado el *timo del portugués*. También en la *quinta novela*, un marido celoso, metido por su mujer y el cortejo en un atolladero sin salida, sale chasqueado por los mismos medios que empleó el padre de Guzmán de Alfarache para birlarle la amiga al eclesiástico; y en la octava, dos pícaros a saber, una criada y su novio, arman un fraude a un mercader y a su novia, representando una escena tomada de la *Codicia de los bienes ajenos*; pero que se vuelve contra ellos, acabando por ser descubiertos y castigados. En la última, Pedro Salcedo, enviado a Madrid para negocios, se encuentra con una cortesana taimada, que le dice que ha venido a comprar un sombrero para un niño pequeño, y que no tiene dinero. Pedro, con mucha amabilidad le compra el sombrero, con el que se marcha el chico, y la cortesana luego, ingeniéndoselas para chasquear a su admirador, se alaba ante su chulo del timo que ha dado, cuando vuelve el chico que se ha encontrado otra vez con Pedro, ya más avisado, quien le recobra el sombrero, con la promesa de cambiárselo por otro mejor. Cosa de poco momento son todas estas invenciones; pero se ofrecen elaboradas con gran ingenio y notable atención a los detalles, lo que las relaciona con las novelas picarescas, aunque no falten en la misma colección elementos románticos y estilo florido, como en el primer cuento, titulado *Aurelio y Alexandro*, refundición del *Romeo y Julieta*, de Bandell, reconocido ya en España desde 1589, en que lo dieran a luz las Prensas salmantinas.

Superiores a ellos, y más picaresco en el tono que cualquier otro de las llamadas *novelas*, excepto las de Cervantes, eran la mayor parte de los catorce incluidos en la *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte*, compuesto por Antonio Liñán y Verdugo, y publicado por primera vez en Madrid en 1620. Don Diego, joven caballero llegado a la corte a pleitear una herencia, se encuentra con un viejo palaciego, maestro en humanidades y teología, que le propone se aloje en su casa, ofreciendo avisarle de los peligros que hay que evitar en Madrid. Según lo cual, el libro va distribuído en ocho *avisos*, todos menos el



último, ilustrados con un cuento o varios, para probar de manera concreta la lección moral que ya se ha dado en tesis general. Admoniciones respecto a la elección de domicilio, de amigos, de calles que frecuentar, de las que ofrecen más seguridad, de las distracciones que brinda la corte y avisos contra los cortesanos en general, e indicaciones para sacar partido de la estancia allí, y que los hijos no se estraguen con los peligros que les acechan, son los diversos pretextos que encuentra el autor para presentar algunos relatos excelentes, basados evidentemente en la observación personal de la vida ordinaria, narrados gráficamente y exentos de modalidades. En todos estos cuentos se advierte el dejo de la novela picaresca, aun cuando algunos concluyan trágicamente, como el de aquel Filarco enviado a Madrid como agente, que olvida su misión por causa de una manceba, a quien acuchilla a la postre, o como aquella D.<sup>a</sup> Juana que, estando a la ventana extendiendo unos vestidos, obliga a un hidalgo joven a que se case con ella, y luego, enamorada verdaderamente de él, muere de pena al ser abandonada. El humorismo de otros cuentos era delicado, como el del casamiento engañoso en que cae emboscado un rico labrador y su hija, merced a los embustes de un pícaro que explota la ambición que ha observado en ellos, o el del préstamo engañoso que efectúa cierto aldeano crédulo a un mecánico, camarada literario de estotro loco inventor de artificios, que nos presenta Quevedo en el *Buscón*, el cual afirmaba haber inventado un molino que se movía como aparato de reloj, por medio de peso. La estafa llevada a cabo a costa de un alférez por dos caballeros de industria que piden en su nombre en cierta casa de juego; el matrimonio propuesto por dos aventureros, que recuerda en algo el del *Casamiento engañoso* de Cervantes, o la sorpresa de un forastero que íntima con unos, al parecer, caballeros distinguidos, quienes le emplean como contador en una cuadrilla de bandidos, de los que resulta ser capitán su mismo amigo, rivalizan en ingeniosidad. Quizá la más afortunada de estas novelitas es la que refiere las tram-

pas y embelecocos de una pícara y su cortejo semiestudiante, semimatón. Aparece como viuda de un soldado muerto en el Perú, y él por su parte, por más que nunca haya molestado a nadie en lo más mínimo, emplea con tan gran soltura la jerga de los matones, que los doctores en esta profesión le conceden en ella la alternativa. Inclinado él más al empleo de la astucia que de la fuerza, deja Sevilla por la corte, en la que se hace por escudero de una dama, y alquilando un séquito de criados en Córdoba, que era el plantel de pajes, lacayos, cocineros y dueñas sin colocación, se establecen él y su amiga como dos ilustres personajes en Madrid. Allí empieza el pícaro a ejercitar su industria, que no fue mayor la de Pedro de Urdemalas, como allí se dice. En un libro de memorias va apuntando cuanto ha aprendido desde que fuera criado, y transcribe su información completa a un libro Mayor. Frecuenta los teatros, las casas de juego y el Prado, saca papeles arrogantemente de su seno, y con su empaque de formalidad y de suficiencia llega a conseguir varios negocios que le confían. Entretanto, su amiga empieza a bullir de tal modo entre la buena sociedad, que a todas horas se encuentra haciendo visitas y recibéndolas, y todo el mundo la obsequia porque domina el arte de engañar a todos. Los tenderos quedan deslumbrados ante su elegancia, como también los caballeros; pero un soldado empieza a cortejarla, con lo que el pícaro escudero comienza a sentirse contrariado. Al cabo se ve olvidado y, lo que es peor, robado; pues los regalos que él hace a su amiga sirven para obsequiar al soldado. Síguese un desafío, aparece la ronda, y el soldado declara por vengarse, y el pícaro, forzado por la tortura, sale condenado a galeras, y ambos, el pícaro y la amiga, azotados públicamente en presencia de todo el vecindario de Madrid, que llega hasta alquilar las ventanas para ver su doloroso destierro.

El Pedro de Urdemalas, a que se hace alusión en esta novela, es sin duda el personaje mismo de la comedia de Cervantes que lleva dicho nombre, si bien en el comienzo del 1620, año

en que apareció la *Guía y avisos de forasteros*, publicó en Madrid Salas Barbadillo su obra *El sutil Cordovés Pedro de Urde-malas*, relación dialogada, que presenta la mayor porción de su texto versificada (1). Descubren a Pedro el pícaro en una venta de Granada, donde había robado una mula; pero se dis-fraza tan perfectamente, ayudado por la criada Marina, que chasquea al arriero y alguacil enviados a buscarle; finge el pa-pel de astrólogo, y hace creer al alguacil que ha sido el arriero el ladrón. Este último es sometido al tormento, y confiesa lo que nunca hizo, en tanto que Pedro persuade a Marina a que le acompañe a Málaga. En el camino se encuentran con otro pillo, a quien también roba Pedro, haciéndole creer que le ayuda en un hurto. Tras esto se embarca en compañía de Ma-rina, y llevándose el fruto de su obra, para Italia. Un sacer-dote, convencido firmemente de que los pecados de Marina son la causa de los temporales que padece el barco, consigue del ca-pitán que eche en tierra a los dos pícaros en la costa de Valen-cia; lo que no les aflige mucho, pues se asientan allí con otros nombres, planeando grandes cosas. Se captan amistades valio-sas, pasándose el tiempo agradablemente en el juego de tram-pas y celebrando academias poéticas. Mas el pícaro advierte que esta vida no le trae mucha cuenta, pues sus recursos no pueden hacer frente a ella. Estafa a un avaro, haciéndole creer que ha descubierto el sentido de una lectura que promete un tesoro escondido, tiene una pendencia con un tahir valenciano, y refiere relatos de sus pasadas hazañas que en nada favorecen el interés de la novela ni se relacionan con ella; y el método narrativo de la obra se va torturando en términos abrumado-res, pues cualquier episodio, por insignificante que sea, va se-parado de los demás por tiradas de versos que no ofrecen co-

(1) Pedro era una figura popular, sin embargo, y en el último tercio del siglo XVI era ya muy notoria, como lo acredita el *Diálogo de Pedro de Hurdimalas y Juan de Voto-a-Dios y Mata-las-callando, que trata de las costumbres y sectas de los turcos, y de otras cosas en aquellas partes*, se-ñalado con el núm. 592 por Gallardo, en su *Ensayo*.

nexión alguna con el conjunto. Al final aparece la comedia *El gallardo Escarramán*, que se supone haberse desempeñado por los *académicos* a que hicimos alusión.

Más romántica y menos picaresca que el *Pedro de Urde-  
malas*, de Salas Barbadillo, es su *Sabia Flora Malsabidilla*, publicada en Madrid en 1621, y que acredita ejecución más perfecta, aunque continúa siendo escrita en la misma forma dramática, mezclada de verso y prosa. Flora, gitana y pícara de Cantillana, que ha tenido sus primeros líos amorosos con Teodoro, emigrado a América aún joven, ha pasado por varios trances que honran muy poco a una mujer, amistándose con un sevillano y finalmente con un ministro en la corte. Noticiosa luego del regreso de Teodoro a España, enriquecido y próspero, cambia Flora su nombre y residencia, y haciéndose pasar por parienta suya, determina pescarle. Él recuerda aún sus amoríos con la gitana, y declara que no tendría escrúpulo en casarse con ella si la encontrara; pero Flora duda, y, temiendo que haya sospechado de su identidad, hace circular un rumor sobre la muerte de la gitana. El galán indiano se hace de día en día más confiado con la astuta dama, alquila a dos *valientes* que fingen favorecer la causa de un supuesto rival, y cuando su lacayo los pone en fuga, según lo convenido, se resuelve él a pedir la mano de Flora. Sabe ésta que su casamiento no será legítimo si no confiesa realmente quién es ella, e impulsada también por los remordimientos le hace ver que no es otra sino la gitana de Cantillana. Teodoro cree casi que es una broma, pero para seguir su humor admite que se haga la boda con aquel nombre; y la obra termina felicitando los amigos a Flora con estas palabras: «No te llamen la Malsabidilla, pues con esto te apartas de todo mal, sino la sabia y prudente Flora.» Aunque la intriga de este relato no sea más picaresca que otras muchas comedias, el manejo de ella lo es esencialmente; y el estilo burlesco, especialmente en la parte que se refiere al pasado de Flora y al lance de los matones, está en correspondencia exacta con la obra de Quevedo *El gran tacaño*. El tono

de moralidad barata de esta obra, que Cervantes en las suyas tan cautelosamente administraba, es aún más visible en otra obra del mismo autor aparecida un año antes, *El sagaz Eotacio, marido examinado*, traducida al francés en 1634 con el título de *Le matois mary, ou la courtesanne attrapée*. En esta traducción, una cortesana busca un marido complaciente, y encuentra uno por medio de un agente de matrimonios que la hace entender pronto no haber sido el chasco tan grande como ella se imagina. Consumada la boda, le explica, en efecto, que, habiendo naufragado, había hecho voto de retirar de la mala vida a una mujer pecadora; expediente algo peligroso, que, sin embargo, salió en este caso bien, pues el marido se encontró redimido de su pobreza con la fortuna de ella, y la cortesana del vicio por amor a él. Otros libros de Barbadillo son picarescos en el carácter de los personajes también, como el *Cortesano descortés* (1621), comedia que se asemeja a la *Sabia Flora*, y la *Corrección de vicios en boca de todas verdades*, de fecha anterior (1615), sátira en prosa contra los malos poetas, músicos y cortesanos en boca de un tonto, mezclada de narraciones en versos. En el *Curioso y sabio Alexandro, fiscal y juez de vidas ajenas*, se presentan hasta seis retratos satíricos, y entre las sesenta y cuatro epístolas maliciosas de la *Estafeta del dios Momo* (1627), aparece una *novela jocosa*, titulada *El ladrón convertido en mesonero*, en que se describe el casamiento del pícaro Galbarro con Rufina la Tempestuosa, hija de un posadero jovial.

El gusto de la literatura picaresca era bastante general por aquel entonces, con lo que se comprende que influyera en otros géneros novelescos y entre sus obras, muchas que han desaparecido por completo. Innumerables eran en España durante el siglo xvii las colecciones de novelas. Muchas, como las de Cervantes, eran resultado inmediato de la observación de la vida, y no pocas ideadas con el fin de satirizar la sociedad bajo la figura de un personaje picaresco tan popular entonces. Según iba avanzando la época, prevalecía cada vez más el *cultismo*.

Los asuntos más apropiados para tal estilo eran las aventuras amorosas y extraordinarias, que tan en contradicción están con lo picaresco. Y, sin embargo, aún encontraba hueco en las aludidas colecciones de novelas. Los *Escarmientos de Jacinto*, del Marqués de Bera, llegan a delatar la influencia picaresca en las amonestaciones al héroe, que constituyen el fin de la obra, sirviendo el plan del género que estudiamos para continuar, a veces, una novela sentimental, como la *Miseria castigada*, de D.<sup>a</sup> María de Zayas y Sotomayor; pero, si bien en las obras extensas juzgaban los autores de la época acertado emplear sin ambajes el tono picaresco, prescindían de él en las narraciones cortas.

Reflejase también en algunos aspectos el gusto picaresco en el mismo teatro regular, así como en las comedias de *enredo* y de *costumbres*, y sobre todo en los *sainetes*. Pintando los extravíos y costumbres de la época en *La bella mal mandada*, no se apartaba Lope de Vega mucho de las novelas picarescas, y lo mismo en *Santiago el Verde* o en *Los melindres de Belisa*. Agustín de Moreto, en sus piezas de figurón, como *Trampa adelante*, y más aún, la *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, aún se aproxima más al género picaresco; y lo mismo se puede decir de Antonio de Solís, en su *Amor al uso*, y de Francisco de Rojas en aquellas sus comedias que dieron a la literatura francesa su Crispín y su Jodelet. La relación total del *gracioso* de la comedia española con los demás personajes, es semejante a la que encontramos entre el pícaro y la sociedad con que éste trata. Heredero del pícaro y del parásito de la antigua comedia plautina, era el *gracioso* un antihéroe del drama, como el pícaro de la novela. El *bobo*, de Lope de Rueda, y el *simple*, de Juan del Encina, eran precursores inmediatos del *gracioso* de la comedia llevada a perfección por Lope de Vega, que reclama para su *Francesilla* el honor de ser la primera que presenta sobre el escenario esta figura. Pertenézcale o no este honor, no deja de ser significativo el hecho de que el desenvolvimiento dramático, que camina desde el *Sca-*

*pin*, de Molière, hasta el *Figaro*, de Beaumarchais, haya cobrado su origen en España durante la misma época en que el desenvolvimiento de la novela ofrece también en esta nación los padres del *Franción* o del *Gil Blas*, ni más ni menos que los del *Colonel Jack* o del *Ferdinand Count Fathom*. Eran el *gracioso* y el *pícaro* hermanos que convivían en un mismo ambiente y en una misma época; sus descendientes por igual manera, aunque llegaran a diferenciarse, siempre ostentan los rasgos del mutuo parentesco.

FRANCK WADLEIGH CHANDLER

# REVISTA DE REVISTAS

---

SUMARIO.—**BELLAS ARTES:** La historia de la Venus de Milo.—**PSICOLOGÍA:** El mecanismo de la inspiración poética.—**FOLKLORE:** El Decámeron del Sudán.—**HISTORIA LITERARIA:** Epigramas contra académicos. **PUERICULTURA:** Su Majestad el niño.—**IMPRESIONES Y NOTAS:** Las mujeres en las Universidades alemanas.—Las ventajas de las lenguas clásicas.—La «Tabla de esmeralda», de Hermes Trismegisto.—Una colonia de escritores.

## BELLAS ARTES

**LA HISTORIA DE LA VENUS DE MILO.**—Juan Aicard, que posee el memorial autógrafo de Dumont d'Urville, su discurso en la Sociedad Económica del Var y la noticia manuscrita de Matterer, y que une a estos documentos los resultados de la misión confiada por Thiers, Presidente de la República, a Julio Ferry, embajador de Francia en Grecia, en averiguación de los hechos relativos a la Venus de Milo, revela en la *Revue Hebdomadaire* la verdadera historia de la famosa escultura, ofreciendo depositar los documentos comprobantes en la Biblioteca del Instituto de Francia. Con el interesante relato de Aicard puede reconstituirse perfectamente toda la historia de la Venus de Milo.

Yorgos Bottonis, un aldeano de Castro, en la isla de Milo, poseía una tierra cercada; la cerca, en cierto sitio, se levantaba a mayor altura, y en la parte más alta se observaban, como incrustadas en el terreno, varias piedras labradas, que Bottonis se propuso extraer para sacar partido de ellas. Ayudado



por su hijo Antonio y por un sobrino, que vivían todavía cuando Julio Ferry visitó la isla en 1872, trabajaba en estas excavaciones, en el mes de Febrero de 1820, cuando una de las piedras dejó ver una gran hendidura; la ensancharon, y no tardó en aparecer como una especie de gruta; practicaron una brecha, y a la luz del sol descubrieron una figura blanca de mujer, de tamaño mayor que el natural; cuando acabaron de desescombrar la gruta, se quedaron deslumbrados; estaban ante una diosa bellísima, perfectamente conservada, que no se sabe cómo estaba allí encerrada desde hacía dos mil años quizá; con la mano derecha sostenía una túnica o vestimenta que apenas estaba detenida en su caída por la rodilla izquierda, ligeramente plegada, y en la mano derecha, levantada en alto en actitud victoriosa, mostraba una manzana o naranja; era una *Venus Victrix*, la triunfadora del Juicio de París. En el zócalo, a los extremos de ambos lados, había otras dos figuritas de escaso valor, una cabeza de mujer y otra de viejo barbudo.

Los Bottonis, comprendiendo que aquella estatua era un tesoro, resolvieron llevarla a sitio más seguro; al tratar de hacerlo, vieron que la figura estaba formada por dos bloques de mármol que se superponían; que el brazo izquierdo, el levantado, estaba fijo al tronco por un hierro, pudiéndose desprender del hombro fácilmente. Transportaron a la cabaña del cercado la parte superior de la figura, y dejaron la otra mitad en la gruta.

El 16 de Abril de 1820 anclaba en la rada de Milo la gabarra francesa *Chevrette*, procedente de Tolón, y llevando a bordo, para una campaña hidrográfica, al alférez de navío Dumont d'Urville, famoso más tarde, y a su amigo el teniente Matterer. Habiendo oído hablar Dumont d'Urville del hallazgo de los Bottonis, tuvo curiosidad de ver la estatua, y fué a la aldea de Castro en busca de Bottonis con Matterer. Castro está enfrente de la rada, y Bottonis les enseñó las dos porciones de la figura, cuyas armoniosas líneas hicieron en los marinos franceses imborrable impresión.

La *Chevrette* zarpaba al día siguiente para Constantinopla. y Dumont d'Urville se apresuró a indicar al embajador de Francia, marqués de Rivière, la importancia que tenía el hallazgo de los Bottonis. Marcellus, secretario de Embajada, fue encargado por el marqués, pocos días después, de salir para Milo y de adquirir la maravillosa estatua. Pero llegaba ya tarde; los primates de la isla habían comprado la estatua a Yorgos, para hacer con ella un regalo a un príncipe griego que vivía en Constantinopla; Yorgos había quedado con Dumont d'Urville y con el agente consular francés de Milo, el señor Brest, en vender la estatua a Francia si el embajador daba órdenes al efecto; pero entre estas promesas de compra, y la realidad del precio recibido de los primates de la isla, Yorgos no había vacilado, y había procedido a la venta sin aguardar más, como era su derecho. Cuando la goleta *Estafette*, comandante Robert, llegó a Milo el 23 de Mayo de 1820, se encontró con un brick raya o griego que, bajo pabellón turco, esperaba, de un momento a otro, el embarque del precioso mármol, que estaban sacando de Castro un grupo de hombres del brick. La parte inferior la tenían ya a bordo, y la superior, malamente ligada con cuerdas sobre unas angarillas, era llevada desde la colina de Castro por varios hombres, que avanzaban con dificultad por aquel terreno desigual y pedregoso, unos cargando con las angarillas, y otros atentos a mantener el equilibrio del bloque con las cuerdas.

El secretario Marcellus se hizo cargo de la situación a una ojeada. Consultó con el comandante Roberto, y como no había tiempo que perder, decidieron apoderarse de la estatua. Se armó una patrulla de marinos que saltaron a una chalupa, y llegaron a la playa cuando ya la estatua iba a ser transportada a una lancha turca. Los turcos, viendo la maniobra de los marinos franceses, saltan a su vez para defender su tesoro, y palos y sables entran en danza; los porteadores abandonan la estatua, y en torno suyo se baten unos y otros; pero perder la vida por una imagen, condenada por las leyes del profeta, no

es cosa que seduzca a un turco; habían perdido ya una oreja, cortada en la refriega por un sable francés, y era bastante; los turcos dejan la estatua, y salen en su lancha en busca del brick.

¿Volverán los turcos a la carga? Marcellus, entretanto, se apodera de la estatua; las angarillas se han roto; no se puede perder el tiempo; se cogen las puntas de las cuerdas y se iza el bloque como se puede en la chalupa, y se transporta a la *Estafette*. La estatua ha sufrido bastante: las cuerdas han quedado señaladas en el mármol, y la figura ha quedado con descalabraduras. ¡Es lástima. pero no había otro modo de ponerla a salvo! Hubo todavía dos días de negociaciones, y al fin el brick turco cedió a los franceses la parte inferior de la estatua. El brazo izquierdo con la manzana triunfal había quedado hecho trizas.

En el camino hacia el Pireo, el 25 de Mayo, la *Estafette* se encontró con la *Espérance*, que iba también a Milo en busca de la estatua, por recomendación de Fauvel, «el Nestor de los Anticuarios», que pudo admirarla en el Pireo, a la luz de cincuenta antorchas de resina con que alumbraron los marineros su reconstitución en el puente del barco. Mutilada como estaba, era una obra maestra, modelo eterno de la belleza femenina.

El Conde de Clarac, conservador del Louvre, la recibió en París. Por temor a complicaciones diplomáticas, nadie sabía cómo se había conquistado aquella estatua; el Conde de Clarac atribuyó las ligeras lesiones que se notaban en la figura, especialmente el trozo saltado del seno izquierdo, a golpes de azadón dados en las excavaciones; y las huellas de cuerdas, las fracturas en los hombros, espalda y caderas, al arrastre del mármol para llevarlo a la playa, doliéndose, sobre todo, de la pérdida de los brazos. Lenormaut supuso más tarde que «los habían hecho desaparecer adrede», así como los restos de una inscripción, y cada cual se puso a reconstituir la Venus a su capricho.

La historia del rapto de la Venus corre, sin embargo, en

voz baja entre los marinos. Matterer, harto de oír disputas sobre la actitud del brazo desaparecido, se decide a escribir hasta tres noticias de la verdad: una confiada a León Lagrange, redactor de los *Archivos del Arte francés*; otra al conservador de Tolón, Bronzi, y otra a un aficionado a documentos curiosos, que es la que posee Juan Aicard. Dumont d'Urville, por su parte, además de la descripción que hace de la estatua, el 6 de Noviembre de 1820, leyó un discurso en la Academia del Var, de Tolón, el 24 de Noviembre del mismo año; uno y otro hablan del brazo izquierdo de la Venus levantado con aire triunfador, ostentando una manzana, y del brazo derecho sujetando la cintura de la túnica.

Juan Aicard, en posesión de una de las noticias de Matterer, publicó en *Le Temps* una historia del descubrimiento de Venus, y como Thiers, que se había estrenado en el periodismo con un artículo sobre *La Venus de Milo*, quisiera cerciorarse del caso, siendo entonces Presidente de la República, encargó a Julio Ferry, embajador de Francia en Grecia, que se informara. Ferry fué a Milo, y allí pudo hablar con el propio hijo de Yorgos, Antonio Bottoni, y con el sobrino, que le habían ayudado en 1820, así como con el hijo del agente consular Brest, que sabía por su padre toda la historia. Los asertos de Aicard quedaron plenamente confirmados por todos los testigos: la Venus apareció en Castro, y fue embarcada a la fuerza en Adamantos, tras una lucha que explica las averías de la estatua; para poner ésta al alcance del navío francés, que esperaba, Brest la había hecho llevar a una casita que le pertenecía, en la playa de Adamantos, y allí fue donde los marinos de la *Estafette* se la arrebataron a los del *Galaxidion*. La Venus tenía alzado el brazo izquierdo, teniendo en la mano una manzana.

Inútil discutir ya, después de testimonios tan definitivos, el cómo de la adquisición de la Venus de Milo y la actitud de sus dos desaparecidos brazos.

## PSICOLOGIA

EL MECANISMO DE LA INSPIRACIÓN POÉTICA.—El profesor Kostileff, maestro de conferencias de la Escuela de Altos Estudios, de París, ha abierto una información sobre el mecanismo de la inspiración poética, uno de los más misteriosos fenómenos de la vida mental. La antigüedad atribuía a la visión poética de las cosas origen divino; hoy el elegido de Dios resulta ser un degenerado superior, hermano del loco, pues locos y poetas son genios de diferente orden, aunque, como dice el refrán, «de músicos, poetas y locos, todos tenemos un poco». J. de Gourmont, en *Las Musas* (*Mercurio de Francia*, 1910), ha considerado la inspiración como fenómeno natural de la función vital, reconociendo que el poeta es un *desarmonizado* por el desacuerdo del sentimiento con la realidad de la vida; toda verdadera poesía es para él sensual y hasta sexual; el poeta hace la rueda, como los pavos, ante su Musa, símbolo de su perpetuo deseo de la mujer; en la mujer poeta no es el deseo del hombre, sino la necesidad de una vibración eurítmica que regularice su equilibrio nervioso. Es un modo de ver mezquino, y sólo aplicable a la poesía dionisiaca. Los trabajos de la moderna escuela rusa de Psicología han revelado hechos de experiencia interna que permiten considerar la inspiración como un hecho vital, y los estudios de las neurosis han llevado a Freud a reconocer que se trata de un hecho común que responde a una necesidad del organismo. En su obra *El poeta y el fantasear*, sostiene Freud que existen grupos de reflejos cerebrales que el hombre evoca en los momentos de fatiga o de hastío para recompensar la insuficiencia de la realidad, y que en los seres particularmente dotados, dan nacimiento al impulso de la imaginación creadora. La facultad de almacenar reflejos y de descargarlos, ya por el empuje de la pasión y de la sensualidad, ya por puro placer, como el juego de los niños, puede

explicar la diversidad de los temperamentos poéticos. Kostileff ha querido ahondar algo más, y para eso abrió su información.

Desgraciadamente, de las respuestas que le han dado Edmundo Harancourt, Fernando Greggh, el conde de Montequieu, Abel Bonnard y la condesa de Noailles, se saca poca luz. Harancourt, por ejemplo, dice que el punto de partida es siempre el mismo: una impresión, un encuentro, una conversación, una lectura; reacción y choque. El poeta pasa por una calle; es de noche, y la escarcha blanquea el pavimento; en una parada de coches, el aspecto miserable de un caballo le impresionan y le irrita; de la reacción sale este verso: «Le haríamos un santo si Dios le hiciera un hombre.» De esta idea madre brota un cuadro cuyo ritmo debe traducir la impresión de cansancio, de acabamiento que produce la vista del pobre animal; de aquí el ritmo de la primera estrofa 2, 2, 2, 6; — 6 y 6 — 12 — 4, 2, 5, 1; y sobre este ritmo trabaja el poeta. Eso no es inspiración, ni sueño, ni fantasía; es un pensamiento sugerido por una impresión que el poeta desarrolla con plena conciencia, poniendo a contribución su dominio del material poético, su gusto y todo su saber; la inspiración puede estar en el verso-clave, pero nada más; él mismo reconoce que este desarrollo del pensamiento originario está subordinado a la fría razón.

El verlainista Fernando Greggh, que es tan músico como Harancourt pintor, halla el punto de partida de sus poesías en palabras evocadoras que le sugieren sonoridades verbales. Las escribe a chorros, y sale así un trozo más o menos informe de poesía, con lagunas de sentido, que se van colmando hasta rellenar la estrofa, retocada y pulida hasta dejarla en estado de publicación. Eso tampoco es inspiración; es modo de hacer, método de fabricación; todo lo que se quiera, menos inspiración. Hasta puede pasar por un rompecabezas o una poesía de pie forzado. Es curioso e interesante; pero nada nos descubre respecto al mecanismo psicológico de la inspiración, aunque

Kostilef piense otra cosa al recoger la respuesta de Greggh en su información.

Y así son todas las contestaciones. Yo voy a permitirme algunas indicaciones sobre fenómenos psíquicos curiosos observados por mí mismo, que quizá den alguna luz para esclarecimiento del problema. Desde muy temprana edad yo fui, ante todo, poeta; desde los catorce hasta los veinte años escribí muchos versos, y si se registran las revistas ilustradas del 1874 al 1880, en todas ellas se tropezará con poesías mías, pues mi colaboración era solicitada en todas partes, y yo prodigaba mis versos, desde Salamanca, a Madrid y provincias. Me casé; las obligaciones que pesaron sobre mí para sostener mi casa me lanzaron por rumbos más positivos, y la poesía fue abandonada por completo. Sólo en grandes ocasiones, y a fuerza de requerimientos, cogí alguna vez la pluma, ya para tomar parte en el Centenario de Calderón o en el de Santa Teresa, ya para cantar la batalla de Arapiles. Entregado a otros trabajos de Filosofía, de Historia y de Lingüística, ni sentía deseos de hacer versos ni casi recordaba haberlos hecho. Y así se pasan treinta años, y llego a los cincuenta. Y de pronto siento surgir en mí un impulso irresistible que me obliga a escribir una poesía que brota de mi pluma sin esfuerzo, fluida, sentidísima, para cantar aquella inesperada llegada mía a los cincuenta años, *En la cima*, un pedazo de mi alma puesto a la luz del sol. Juraría que la escribía como si me la dictaran, como si el *Deus in nobis* me soplara al oído las palabras que había de escribir. Aquello es la *inspiración*, el soplo interior en que venían a fundirse los reflejos de mi existencia anterior, conforme a la teoría de Freud, una emanación absolutamente inconsciente de mi espíritu, producto de choques misteriosos de los sentimientos y de las ideas almacenadas en mi alma durante treinta años.

Escribí *En la cima*, y se pasa más de un año sin verme acometido de ningún deseo, consciente ni inconsciente, de escribir en verso; pero llega el Dos de Mayo de 1908, Centenario

de la heroica sublevación del pueblo de Madrid contra Napoleón; aquel día precisamente tenía yo que ir a Toledo. Bajo a la estación, compro un *Imparcial* y un *A B C*, y el tren se pone en marcha. No puedo ni siquiera leer; me acomete (no hay otra palabra), un violentísimo impulso de escribir, algo así como si mi yo se hubiera desdoblado, y un sér mandara al otro con imperio, y tengo que rendirme a la obsesión; busco en mis bolsillos, siempre llenos de cuadernos de apuntes y de papeles, y como me habían cambiado el traje, no encuentro nada; tengo que escribir en las márgenes de los periódicos, y escribo febrilmente, sin casi darme cuenta de lo que hago. Las márgenes de *El Imparcial* se cuajan de versos, y tras ellas las del *A B C*; al llegar a Toledo, dos horas después, puse en limpio aquellos borriones de lápiz, y salieron las décimas que dediqué al Centenario del Dos de Mayo de 1808, que pueden verse en LA ESPAÑA MODERNA (Julio, 1908). Aquel caso de inspiración (1) era típico; las ideas y los sentimientos que dormían en mi alma despertaban de pronto al choque de la impresión del Centenario, y con vigoroso empeño pugnaron por cristalizar en una poesía, unas décimas—tributo inconsciente, sin duda, a Bernardo López García,—y las décimas brotaron como por encanto, sin casi enterarme yo mismo de lo que decía hasta que las vi puestas en limpio.

Vuelve la inspiración a desaparecer. Pasa un año, atravieso esta crisis que me ha tenido recluso en casa luchando entre la vida y la muerte cuatro años, con el espíritu entero y con el

---

(1) No me vaya nadie a decir que busco la ocasión para hacer un autorreclamo diciendo que mis versos son inspirados. Sería un reclamo sin objeto, porque mis versos duermen casi en totalidad en mis cajones, y es probable que no vean la luz hasta después de mi muerte. Es que, siendo testigo irrecusable de hechos sobre los que se abre una información, quiero tomar en ella parte aportando lealmente mis observaciones personales para contribuir al esclarecimiento del problema. Mis versos serán buenos o malos—ya lo dirá la crítica,—pero están escritos en sú inmensa mayoría de la manera que aquí declaro.



cuerpo destrozado, y en el período más agudo de la enfermedad, cuando apenas podía moverme, la inspiración resucita como nunca, y me paso los días enteros escribiendo poesías de todas clases, líricas, épicas, dramáticas, satíricas, con soltura sin igual. ¿Qué es esto? ¿No son reflejos acumulados que buscan su expansión ofreciendo a mi atribulado cuerpo esas compensaciones de goce espiritual? Lo cierto es que, pasada la gravedad de la enfermedad, aunque todavía no estoy del todo restablecido, mis Musas me han dejado tranquilo, y hace meses ya que nada escribo en verso. Este mismo verano llevé a Guadarrama un poema escrito durante la crisis, para terminarlo, y no he podido escribir ni una sola línea. Tan sólo en todo este período he escrito un soneto, y también en condiciones análogas de inspiración. Los crímenes horribles de Cullera, la condena de los criminales, los trabajos para recabar el indulto y el propósito de suprimir la pena de muerte, trabajaban mi espíritu; el indulto vino, y aquella noche me desperté como movido por un resorte; una fuerza extraña me obligaba a escribir; cogí un lápiz, y a obscuras, en mi mesa de noche, tracé unas líneas; tranquilo entonces, como quien ha cumplido su deber, me volví a dormir. A la mañana siguiente, pude copiar, aunque con trabajo, lo escrito en el mármol de la mesa de noche. Era un soneto, y decía así:

#### LA PENA DE MUERTE

¡Es horrible!... ¡Es brutal!... ¡Es la venganza  
del fuerte contra el débil!... ¡Es cobarde!  
¡Cuánto de noble en nuestras venas arde,  
contra tal pena su protesta lanza!

¡No hay derecho a segar toda esperanza,  
porque jamás para la enmienda es tarde!  
¡Paso a la acción de Dios!... ¿No es necio alarde  
pretender sentenciar con su balanza?

.....

¡Conformes, criminal! Rindo sumiso

mi frente á tus razones; las acato,  
y, en consecuencia, el Código reviso.

Y haré contigo para siempre un trato:  
¡No más garrote vil! Pero es preciso  
que antes suprimas tú el asesinato.

¿No está aquí bien claro el mecanismo de la inspiración? Es una función vital, es un fenómeno producido por los reflejos almacenados en el espíritu, ideas y sentimientos al chocar y combinarse entre sí por una impresión recibida o por el trabajo inconsciente de las facultades anímicas. Cuando este fenómeno se produce en un alma orientada hacia la poesía, se traduce en la inspiración poética, como puede traducirse en la inspiración de orden industrial si el alma está orientada hacia la industria: una inspiración se traduce en una poesía y otra en un invento; todo es creación.

## FOLKLORE

EL DECÁMERON DEL SUDÁN.—Todos los países tienen sus leyendas y su romancero, y a ninguno le faltan Homeros que narren sus *Iliadas*, ni anónimos que transmitan a la posteridad sus proezas o sus desgracias. Del Decámeron del Sudán, publicado en *La Revue*, extraemos un cuento original, que apenas tiene equivalente en los de otros pueblos, haciendo pensar en las invenciones de los novelistas judiciales.

Había en el país de Wagadú una princesa, Hatumata Dyaora, que tenía el buen gusto de no querer casarse sino con un hombre de talento. Cuando llegaba un pretendiente, era alojado en casa del rey, y Hatumata le hacía llevar su comida por un esclavo que debía repetirle lo que dijera el extranjero; pero todos los que venían comían sin decir nada, y Hatumata los despedía al día siguiente. Un día llegó Kidé, un chico listo, aunque con poco dinero, cosa frecuente en el Sudán y en Dinamarca. El esclavo le llevó un plato de papilla con cuatro

nueces rojas de kola. Kidé se comió la papilla y devolvió las nueces. Hatumata le mandó a decir que se quedara otro día. Al día siguiente, el esclavo le llevó un plato de papilla, en la que había un hueso con poca carne, dos nueces rojas y dos blancas de kola; Kidé apartó el hueso, se comió la papilla y las dos nueces blancas, y devolvió las dos rojas. Hatumata le mandó a decir que se quedara otro día. Al día siguiente, el esclavo le llevó una papilla, en la que había un hueso con poca carne, cuatro nueces blancas de kola, una pajita, una grana de algodón y un hueso de fruta; la tapadera estaba de tal modo, que sólo cubría a medias el plato. Kidé puso aparte el hueso, la pajita, la grana y el hueso de fruta, y se comió la papilla y las nueces. Hatumata mandó a sus esclavas que prepararan su cuarto y su cama, y que no la velaran en la noche siguiente.

A cosa de media noche, Kidé se levantó y se dirigió hacia las habitaciones de Hatumata. Tenía que franquear tres recintos; a cada puerta encontró un perro, al que arrojó uno de los huesos que había apartado; los perros se callaron. Pasada la tercera puerta, el camino se bifurcaba; el sendero de la derecha estaba sembrado de huesos de fruta; Kidé se dirigió por él sin vacilar, y llegó ante cuatro casitas puestas en fila; tres tenían puertas de madera, y la cuarta estaba cerrada con una estera de paja medio bajada; en el suelo había esparcidas granas de algodón. Kidé entró en aquella casita, y en aquel momento, Hatumata dejó caer la cortina que rodeaba su lecho, y preguntó:

—¿Qué vienes tú a hacer aquí?

Kidé respondió:—El primer día me has enviado con la papilla cuatro nueces rojas de kola. No es esa la costumbre, y deduje que estabas indispuesta. El segundo día no has enviado más que que dos nueces y el tercero ninguna; luego te habías restablecido. En los tres huesos no había carne bastante para un hombre; luego estaban destinados a los perros. El hueso, la grana de algodón, la pepita y la tapadera que sólo tapaba la mitad del plato eran otros indicios no menos claros.

Y he reconocido que me esperabas porque has dejado caer la cortina cuando entré.

Hatumata dijo:—¡Ven!

Al día siguiente Kidé tuvo que regresar a su aldea. En el camino cayó en manos de los siete pretendientes que Hatumata había despedido. Cuando vió que tenía que morir, les dijo:—Id a casa de mi mujer Hatumata, y decidla que os dé el oro que está escondido debajo de mi cama y que se extiende desde mi cabeza hasta mis pies. Como signo de reconocimiento la diréis: «Junto a Kidé está desde la mañana hasta la noche el camarada del largo pantalón, y desde la noche hasta la mañana, el camarada de la cabeza alargada; está esperando al camarada que no tiene pies ni manos.» Así Hatumata os entregará el oro.

Los siete pretendientes mataron a Kidé y fueron a pedir el oro a Hatumata. Pero Hatumata hizo venir a su padre el rey, y dijo:

—Estos siete hombres son siete enemigos de Kidé; no hay razón ninguna para darles oro, ni Kidé ha dejado aquí oro ninguno. El oro quiere decir la sangre que corre desde la cabeza hasta los pies del hombre asesinado. El camarada del largo pantalón es el buitre, cuyas patas están cubiertas de plumas; el camarada de la cabeza alargada es el chacal; desde la mañana hasta la noche y desde la noche hasta la mañana están devorando el cuerpo del pobre Kidé. Luego vendrán los camaradas sin manos ni pies, que son los gusanos, para acabar con él.

Los siete asesinos quedaron confundidos, y fueron degollados sobre la tumba de Kidé.

Y colorín colorado... mi cuento se ha acabado.

## HISTORIA LITERARIA

EPIGRAMAS CONTRA ACADÉMICOS.— Pocas instituciones han inspirado más invectivas a la musa satírica que las Academias: asiento del favor y de la arbitrariedad, presa de la política y de las camarillas, han sido miradas siempre con desdén por unos y con envidia por otros, suscitando cada elección arranques de despecho o fundadísimas censuras traducidas con frecuencia en sátiras y en epigramas. Víctor du Bled ha tenido la curiosidad de reunir la mayor parte de los epigramas publicados contra ciertos miembros de la Academia Francesa, y de entre ellos, ofrecemos a nuestros lectores los que nos han parecido más ingeniosos.

Dos horas antes de la recepción de la Bruyère, los señores académicos hallaron en su mesa el siguiente epigrama (1):

Por ser aquí uno más,  
Alcipo se presenta.  
¿Por qué ruido tan fiero?  
¿Es que el número 40  
no necesita un cero?

La Condamine no aguardó a que le satirizaran; el día de su recepción hizo distribuir a la puerta de la Academia un papeletito que contenía lo siguiente, donde no se sabe quién sale peor librado, si La Condamine o la Academia (2).

Hoy la Academia ciñe su laurel  
a un tal La Condamine, de buena estrella.  
¡Es sordo el infeliz!... ¡Mejor *pa* él!  
¿Y también mudo?—¡Quiá!—¡Peor *pa* ella!

(1) Quand, pour s'unir à vous, Alcippe se présente,—¿pourquoi tant crier haro?—Dans le nombre de quarante—ne faut il pas un zéro?

(2) La Condamine est aujourd'hui—reçu dans la troupe immortelle.—Il est bien sourd: tant mieux pour lui! — Mais non muet: tant pis pour elle!

Suard, un perezoso *bon vivant*, fue elegido académico, y solicitó seis meses para hacer su discurso de recepción; con este motivo le lanzó Lebrun-Pindare este epígrama (1):

Para hacer su discurso en la Academia  
pide Suard seis meses.—¡Y no sobra,  
—exclamó un inmortal,—y aun es gran premio  
para quien hace su primera obra!

El marqués de Montesquiou tuvo que aguantar esta saetilla (2):

Montesquiou Fezensac a la Academia pasa.  
¿Ha hecho alguna obra?—Sí, su casa.

El abate de Montesquiou, que fue ministro en 1814, recomendó a los empleados que hicieran una oración antes de ponerse al trabajo, lo que sugirió a los rebeldes este epígrama (3):

Operad un milagro, haced, *mon Dieu*,  
que el cura Montesquiou se trueque en Montesquieu.

El duque Levis fue recibido por los liberales de la Restauración con gran rechifla (4):

¡Cómo triunfaste tú, casta Academia,  
el día, ya lejano,  
en que en tu lecho recibiste, ufano,  
al de Levis, tu cuarentavo esposo!

(1) Suard, admis au docte aréopage—Sollicitait six mois pour son discours.—Lors un Quarante: «Accordons-les toujours»,—Ce n'est pas trop pour son premier ouvrage!

(2) Montesquiou-Fezensac est de l'Académie.— Quel ouvrage a-t-il fait?—Sa généalogie.

(3) Opérez un miracle et faites, ô mon Dieu—que l'abbé Montesquiou devienne Montesquieu.

(4) Tu triomphais ô chaste Académie—ce jour, déjà si loin de nous—où tu reçus dans ta couche endormie—le seigneur de Levis pour quaran-

Jamás de un cirio el esplendor glorioso  
sirvió a más santo enlace de fanal.  
Todo era oír: «¡Oh pacto virginal!  
Es justo unir el primo de la Virgen  
con la hija de un Cardenal!»

Al duque de Pasquier le endilgaron esta pullita (1):

Pasquier en nuestra Academia  
se juró ser recibido.  
¡El único juramento de su vida  
que ha cumplido!

En cuanto a la Academia misma, se han dicho de ella, hasta por los mismos académicos, crudezas tremendas. Piron decía, pasando delante del salón en que la Academia celebraba sus sesiones: «Ahí están cuarenta que no tienen más talento que cuatro.» Voltaire la definía: «Un Cuerpo donde se reciben gentes tituladas, hombres de posición, prelados, gente de toga, médicos, geómetras y hasta literatos.» Otra definición ingeniosa de la Corporación es ésta: «Compañía de letrados, cuyo principal esfuerzo consiste en ser cuarenta.» Musset decía a Rachel en una sesión: «Mirad; parecemos sollos cocidos en azul, rodeados de berros.» Una famosa comedianta decía: «El académico es al hombre de acción, lo que el capón al gallo.»

A todas las críticas, fundadas o sin fundamento, que se han dirigido a la Academia, Viennet opuso en 1864 esta serena respuesta, que puede servir de escudo a todas las Corporaciones semejantes: «Estamos colocados tan altos en la estimación hasta de los mismos que nos censuran, y es tal el miedo que tienen de vernos degenerar de nosotros mismos, que por el solo

---

tième époux.—Jamais l'éclat dévot d'un cierge—à plus sainte union ne servit de fanal.—Chacun semblait se dire: «Ô pacte virginal!—Il est juste d'unir le cousin de la Vierge—à la fille d'un Cardinal.»

(1) Pasquier dans notre Académie—avait juré d'être reçu.—C'est le seul serment de sa vie—qui par lui ait été tenu!

interés de nuestra gloria, están casi siempre descontentos de nuestra elección, y el mérito de nuestros elegidos no les parece nunca al nivel de nuestra fama. Querrían sin cesar espíritus de esos que dominan los siglos, que tienen por horizonte el porvenir entero del género humano. No es culpa nuestra; nosotros no pediríamos otra cosa, y los que nos critican por no tomarla, no deberían olvidar que a ellos les toca proveernos de ella.

### PUERICULTURA

SU MAJESTAD EL NIÑO.—Jamás soberano alguno ha recibido más solícitos homenajes que el niño, en este siglo xx que la brillante escritora sueca Ellin Key ha bautizado, en sus comienzos, con el nombre de «Siglo del Niño». Los padres han dejado de ser los amos, para convertirse en humildes servidores de «los señores niños», como decía Legouvé. Penetrados de la idea de que la felicidad es su derecho, sólo piensan en hacerlos felices antes de hacerlos discretos y sabios, practicando amorosamente lo que los ingleses llaman *the babys subjection, the babys worship*, la sumisión a los niños, la adoración a los niños. Con los padres vienen luego los médicos al servicio del recién nacido, haciéndole la corte a su manera, como dice en *La Revue* Compayré, no siendo culpa suya que la mortalidad infantil alcance cifras tan elevadas. Ricos y pobres son atendidos cuanto se puede.

Entre los cortesanos de la infancia figuran los literatos, especialmente los novelistas y los poetas. La familia literaria de niños imaginarios es tan numerosa como interesante. La realidad, sin duda, se exagera un poco, o más bien se transfigura; pero en el fondo no deja de ser tal como aparece en las ficciones. Véase, por ejemplo, el pequeño Trott de Lichtenberger: su rasgo dominante es la sensibilidad. Paseándose por los alrededores de Niza en coche con una señora anciana, que ha perdido la vista, no la dice nada de las bellezas del paisaje



por no afligirla, y hasta se tapa los ojos para no caer en la tentación de expresar su alegría por la vista de tan deliciosos sitios. No logra reconciliar un perro con un gato, doliéndose de lo infructuoso de su empeño; pero consigue restablecer la armonía, pasajera y turbada, entre sus padres. Cree en Dios firmemente, así como en la intervención de la Providencia en todo. Habiéndose encontrado en la playa con un pobre, sucio y harapiento, su primer movimiento de señorito bien vestido fue amenazarle con la pala y alejarse de él; pero como el pobre le sigue sumiso y suplicante, entra en conversación con él, y se entera, con asombro, de que no ha merendado. ¿Cómo puede ser eso? Trott se pierde en conjeturas, hasta que averigua que el chiquillo harapiento no cree en Dios; todo entonces queda explicado. Trott se convierte en catequista, obliga al mendigo a ponerse de rodillas, y le hace decir esta oración: «¡Dios mío, tengo hambre! Poned por favor un buen panecillo mañana por la mañana en el agujero de la roca donde Trott ha dejado su pala.» Seguro del éxito, Trott corre a la playa, rebusca y no halla nada en el agujero. ¿Se habrá olvidado Dios? Por fortuna, Trott lleva en el bolsillo un *croissant* apetitoso, y lo mete en el agujero. Llega el mendigo y se lo come ávidamente; pero no traga la especie de que Dios se lo haya enviado. «No es Dios quien lo ha traído, dice, pues yo te lo he visto poner en el agujero.» Trott se queda desconcertado; pero en seguida se repone, y replica con hermoso arranque: «Es verdad; pero el buen Dios fue quien me dijo que lo pusiera.»

El niño Pum con su hermanita Zette, de los hermanos Margueritte, es tan confiado, que lo cree todo. Va de caza, y le hacen creer que van a matar una fiera monstruosa, la bestia del Apocalipsis; teme morir de miedo, pero quiere verla de frente; otra vez le hicieron creer que las campanas de las iglesias se iban a Roma por el aire. Realmente no lo cree, pero se complace con la ilusión del cuento.

Con *Caillou* (guijarro), de Pedro Mille, otro niño crédulo, estamos en plena ficción. Se llama *Caillou*, por creer que es una

piedra más dura que un chinarro. Su tío, que se niega a comprarle un caballo, se ofrece, en cambio, a regalarle un «huevo de caballo»; y, en efecto, le lleva un gran paquete que contiene un limón; lo abren, y sale un conejito blanco; a *Caillou* le parece la cosa muy natural, y la explica diciendo que no han dejado empollar el huevo lo bastante.

Lo que suele faltar, según Compayré, a los niños de novela es la sencillez. El Bob de Gyp es el niño pillete, un golfillo de ocho años, tipo parisién *modern style*, que con sus preguntas indiscretas y sus reflexiones despampanantes hace perder el juicio a su preceptor. Sabe de todo un poco por los periódicos. Bob eleva la travesura a la altura de un principio; sería insoportable si no fuera porque respeta a su madre y se arrepiente de sus faltas en cuanto las comete.

¿Quién no se preocupa hoy de proporcionar placeres a los niños? Hasta el prefecto de policía de París ha organizado el «Concurso Lépine» para estimular a los fabricantes de juguetes a construir juguetes originales y baratos. La escuela misma se ha transformado, por y para ellos, en «jardín de la infancia», y las industrias del libro rivalizan por ofrecer a los niños toda clase de publicaciones preciosamente ilustradas, y escritores notables se complacen en revivir los días de su niñez en autobiografías más o menos confesadas, como *Cuando yo era niño*, de Luciano Biart; *El alma de un niño*, de Juan Aicard; *El Fulanito*, de Alfonso Daudet; *Los pasos en la arena*, de Víctor Margueritte; *La novela de un niño*, de Loti, etc.

El niño no es únicamente un ídolo ni un tema literario; es también un tema de ciencia y de los más estudiados. Psicólogos, pedagogos, higienistas y terapeutas lo tratan a porfía, y por él existen y se han creado la puericultura, que estudia al niño como puede estudiarse una planta, para sacar de ella el mejor partido; la pedagogía, que penetra en el alma del niño para conocer, dirigir y encauzar sus tendencias; la paidología, que establece los principios generales del tratamiento psíquico y fisiológico del niño; la psidoscopia o psicología pedagógica;

la paidonomía, que reglamenta la educación; la paidotemía, que es el arte de aplicar esas reglas; y hasta la eugénica, que busca los medios de conservar y mejorar la raza; sin hablar de la psicología y terapéutica de los niños anormales y de los supernormales, anticipos precoces de los superhombres.

Y con todo esto, todavía no puede decirse que se haya constituido definitivamente la «ciencia del niño»; ¡tan vasto es el campo de investigación que el niño ofrece! Se sabe ya, sin embargo, que no es del todo exacto decir con Michelet que el niño es un *homúnculus*, un hombrecillo. No, el niño es un tipo especial: su atención es la sierva de sus sensaciones; su voluntad, capricho pasajero o impulsión ciega, y no hay cerebro de metafísico ni de calculador que trabaje con tanta intensidad como el del niño. No puede decirse que piense ni comprenda; sueña, imagina. La infancia es una etapa de la evolución humana, pero con caracteres distintos. Es, según Claparede, la edad del juego y de la imitación, y se desarrolla en un mundo de sueño y de ilusiones; por eso los juegos que prefiere son los que inventa él mismo, por ser los en que más se ejerce su fantasía; se pasa horas enteras jugando a los ferrocarriles, pero no con los trenes que le han llevado del bazar, sino con las sillas del comedor.

No por eso son menos vivas las emociones del corazón. Sus caricias, sin embargo, más que expresión de cariño, responden a una necesidad de movimiento. Cuando no puede correr, se indemniza haciendo muecas. A veces, con la sensibilidad coincide la inteligencia. Compayré ha conocido un niño de tres años a quien no se podía leer la fábula del lobo y el cordero sin que se conmoviese; al llegar al pasaje «aquel animal, lleno de rabia», se echaba asustado en brazos de su madre; cuando el lobo amenazaba al cordero, diciendo: «Serás castigado por tu temeridad», se entristecía haciendo pucheritos.

Para conocer sus gustos y sus preferencias, se les ha interrogado en todas formas y hasta se han abierto multitud de informaciones, a veces pueriles, pero en ocasiones acertadas:

«¿Qué libro os gusta más?—¿A quién os querríais parecer?—¿Qué querrías ser y por qué?», etc. Con los años, los gustos cambian y las ambiciones se transforman; pero el alma del niño descubre siempre el fondo real del hombre futuro.

### IMPRESIONES Y NOTAS

**LAS MUJERES EN LAS UNIVERSIDADES ALEMANAS.**—Desde que en 1908 fueron abiertas a la mujer las Universidades alemanas, el número de las matriculadas no ha dejado de ir en aumento, llegando en el último curso a 2.795 inscripciones, contra 2.412 del año anterior, o sea 383 más. El total de estudiantas representa el 4,8 de la población universitaria. La mayor parte son prusianas, y en cuanto a religión, sólo el 17,50 son católicas; el resto se compone de protestantes y judías. Las Universidades más frecuentadas por las mujeres son: las de Berlín (845), Bonn (255), Göttinga (224), Munich (188), Heidelberg (165), Friburgo (149), Munster (149), Breslau (134) y Leipzig (103). Estas son las que podemos llamar alumnas oficiales, matriculadas; pero además hay 1.737 oyentes, o alumnas libres.

La Facultad preferida es la de Filosofía e Historia, cuya matrícula femenina ha pasado de 1.370 a 1.563; la Medicina permanece estacionaria con 582 por 527 del año anterior; en cambio, las Ciencias exactas y naturales con 504 por 356; también se nota un ligero aumento en las Ciencias económicas y agrícolas (67 por 60), habiendo disminución en las dentistas (27 contra 48) y en la Teología protestante (5 contra 7); lo más sorprendente, sin embargo, es la escasa matrícula femenina en Derecho, pues en los dos últimos años sólo ha habido 39 y 38 matriculadas, y en Farmacia, donde sólo se han matriculado 8 y 5 respectivamente. ¿No parece más propio de la mujer el ejercicio de la abogacía y sobre todo el de la farmacia que el de la Filosofía o el de las Matemáticas?

\*  
\*\*

LAS VENTAJAS DE LAS LENGUAS CLÁSICAS.—Kelsey, abogando por el estudio del latín y del griego, cuyos progresos en los Estados Unidos son tan notables, que de 100.144 estudiantes de latín que había en 1890, han pasado hoy a más de 400.000, mujeres en su mayor parte, ha abierto una información en aquellos países, resumiendo las ventajas del latín y del griego, según la *Revue Pedagogique*, en las ocho conclusiones siguientes:

- 1.<sup>a</sup> El latín y el griego son instrumentos de educación.
- 2.<sup>a</sup> Ejercitan el espíritu en la observación, en la comparación y en la generalización.
- 3.<sup>a</sup> Nos hace inteligible nuestra propia lengua y desarrollan el poder de la expresión.
- 4.<sup>a</sup> Ponen el espíritu en contacto con la literatura en sus formas elementales.
- 5.<sup>a</sup> Nos revelan una civilización fundamental.
- 6.<sup>a</sup> Desarrollan la imaginación creadora.
- 7.<sup>a</sup> Esclarecen el ideal moral y fortifican la honradez.
- 8.<sup>a</sup> Nos suministran medios de recreo intelectual.

\*  
\* \*

LA «TABLA DE ESMERALDA» DE HERMES TRISMEGISTO.—He aquí las famosas palabras que, según la leyenda, encontró el iniciado Isarim sobre el cadáver de Hermes, en Hebron, grabadas en una tablita de esmeralda y estimadas por los ocultistas, como el gran arcano de la magia práctica:

«Esta es verdad—sin mentira—propriadamente sincera: Lo que está en bajo es como lo que está en alto; y lo que está en alto es como lo que está en bajo—para operar las maravillas de una sola cosa.

»Y como todas las cosas han estado en *Uno* y de *El* han venido, así cualquier cosa ha nacido por adaptación de este *Uno*.

»El sol es su padre, la luna es su madre, el viento lo ha

llevado en su seno, la tierra es su nodriza; el padre de todo, «la voluntad» (Thelesma) de todo el mundo está aquí; su potencia es completa cuando está transformada en tierra.

»Debes separar la tierra del fuego, lo fino de lo grosero, cautamente y con gran habilidad. Ella (la voluntad) sube de la tierra al cielo y de allí vuelve a bajar a la tierra, y recibe la fuerza de todas las cosas altas y bajas. Con este medio te será dada toda la gloria del mundo, y todas las tinieblas se disiparán.

»Esta es la fuerza de todas las fuerzas—porque ella vencerá cualquier cosa sutil y penetrará a través de cualquier cosa sólida.

»Así fue creado el mundo.

»De esta (creación) brotarán innumerables adaptaciones, porque por ellas está el Mediador.

»Por eso me han llamado Hermes Trimegisto—el que es tres veces el más grande,—porque yo poseo las tres partes de la filosofía del mundo.

»Lo que he dicho del efecto del sol, es acabado y cumplido.»

Tras esto, repetiremos con *Ultra*: «¡Sabe!—¡Atrévete!—¡Ten valor de querer!—Y ¡calla!»

\*  
\*  
\*

UNA COLONIA DE ESCRITORES.—Se trata de un ensayo interesante, realizado por los hermanos Hart en 1900, y contado por Anselma Heine en *Das Litterarische Echo*.

La cosa empezó por la reunión en un local, alquilado al efecto, de varios amigos que comulgaban en las mismas ideas: arte, ciencia, religión, culto de los héroes, independencia, igualdad y, sobre todo, fuerza de la voluntad. La fórmula sugestiva del valor que se daba a la fuerza de voluntad era ésta: «Sólo *quiere* de verdad el que no cuenta con un milagro para hacer saltar una montaña, sino que toma resueltamente un

pico, coloca el cartucho y hace lo necesario para determinar la explosión.»

En la primavera de 1900 se festejó con un paseo dionisiaco nocturno el despertar de la Naturaleza. Fuerte ya la colonia, se alquiló en el Schlachtensee un antiguo sanatorio con parque y campos. Había que llevar la existencia en común, no sólo en unas horas de charla en local cerrado, sino todo el día y para todos los actos de la vida. Y así nació la colonia.

El *hermano* Enrique se entendía en los sótanos con el personal de la cocina, sin dejar por eso de comunicar por teléfono con Berlín, enviando sus críticas y folletines a la casa editorial Scherl. Las *hermanas* de la comunidad se repartían los quehaceres domésticos. Parecía aquello un cuento. Todos vestían, hombres y mujeres, túnicas fantásticas de vivos colores, y en los campos se tropezaba con una madona prerrafaelita plantando rábanos. En el parque había un teatrillo donde siempre se representaba algo. Los manjares y las bebidas eran llevados, por el primero que llegaba, en preciosos cestos de verdura, y allí no se pagaba con dinero, sino con billetes y fichas de la comunidad. Era como un sueño delicioso aquella vida independiente en que cada cual hacía lo que le daba la gana, siempre contento y deleitando a todos con sus ocurrencias y su alegría, viviendo intelectualmente, sin carecer por eso de ninguna satisfacción material.

¡Lástima que esos sueños duren tan poco! Pero algo es que haya podido llevarse a cabo tan interesante ensayo.

FERNANDO ARAUJO

# ÍNDICE

---

	<u>Págs.</u>
<i>Del pasado</i> , por Rodrigo Amador del Ríos.....	5
<i>Crónicas del tiempo de Isabel II</i> , por Carlos Cambronero. ....	29
<i>España fuera de España</i> , por Raffaele Calzini.....	70
<i>Los Maestros de Colonia en la Catedral de Burgos</i> , por Carlos Justi. ....	91
<i>Beatriz de Aragón, reina de Hungría</i> , por Alberto de Berzeviczy. ....	112
<i>La América Moderna</i> , por Vicente Gay. ....	142
<i>Formas rudimentarias de la novela picaresca</i> , por Franck Wad- leigh Chandler.....	157
<i>Revista de Revistas</i> , por Fernando Araujo.....	184