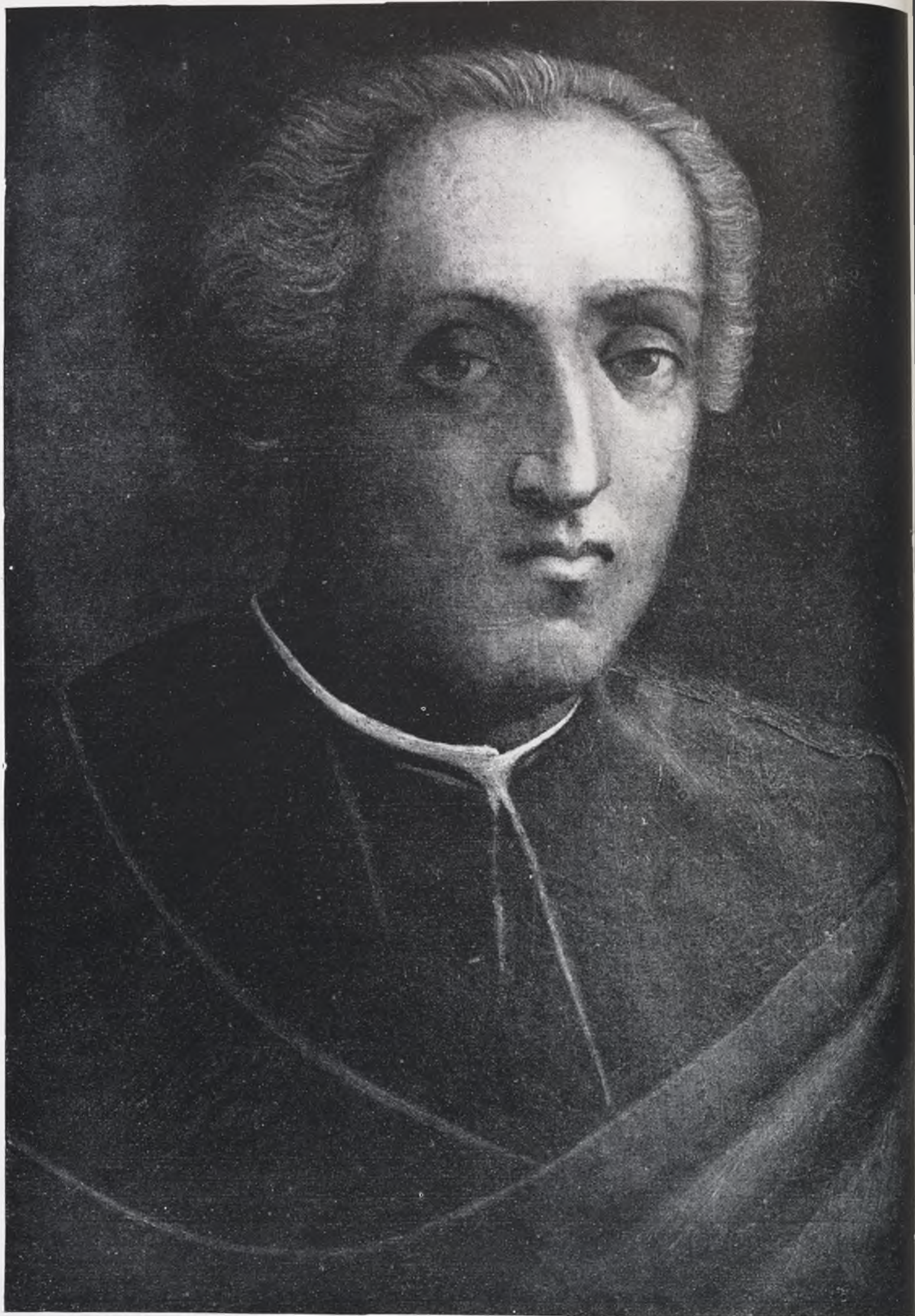




VÉRTICE



CRISTOBAL COLON

P O E S I A Y P O L I T I C A

CREACION Y MEMORIA

HAY gentes que no se cansan de enunciar como un dogma, siempre que de hablar de la marcha del mundo se trata, esa muletilla perezosa y machacona de que "la historia se repite". Los que tal afirmación hacen, en el fondo, lo que piensan—si es que algo ha sujetado por unos instantes el devanarse de su ideación—, es que los hechos y acontecimientos históricos son barridos por sucesivas oleadas, y vienen y van las peripecias y accidentes reiterándose con una monotonía sin objeto y casi caprichosa.

Pero la verdad es que hay—por insistir en el mismo sistema de enunciaciones, lo diré con estas palabras—acontecimientos trascendentes, quehaceres de la historia, que más bien que repetirse, lo que hacen es clavar una presencia permanente y decisiva, en torno de la cual las circunstancias históricas juegan sus agitaciones de pleamares y espumas en retirada.

Acontecimiento decisivo y sin repliegue, como el de la arribada de los navíos españoles a las playas americanas, bajo el mando de Colón, no sólo es un hecho de reiteración física imposible, sino que, además, representa para la totalidad de la historia humana un jalón que parte los tiempos.

Al conmemorar el 450 aniversario de la llegada del almirante Cristóbal Colón a Barcelona, para rendir viaje ante los Reyes Católicos, España no sólo rememora una fecha de su dietario de fastos gloriosos.

Hay algo más que una simple presencia conmemorativa en esta ocasión. Aquel acaecimiento, en verdad, no precisa de ellas, ya que su realidad, al correr de los días, es como una conmemoración perpetua. No cantan sin más ni más en castellano las voces de tantos países.

Lo que sí representa es la furia creadora de un pueblo, el nuestro, que sí supo coronar en un instante su capacidad integradora con la entrega a la civilización de un mundo recién nacido, del mismo modo, en las horas porque atravesamos, tiene voz, ademán y gesto para servir a la historia creadora con hechos—que no fórmulas—trascendentes e irrefutables.

HA MUERTO ARNICHES

Samuel Ros ha recordado con dolorida gracia poética, aquello de si Arniches había sido un fiel retratista del vivir y el hablar madrileños, o si, realmente, él era el creador, el inventor de la gracia y la dialéctica del Madrid contemporáneo. La alternativa—como muy bien subraya el joven maestro del cuento—, poco importa en sí. Aquí, lo mismo da si ha sido primero el huevo o la gallina. El hecho importante está en que la cuestión haya podido ser planteada. Porque lo que deja fuera de toda duda la realidad del planteamiento es la vida atropelladora, riquísima y fluente que la obra de Carlos Arniches enmarca.

Larga fué, no hace muchos años, la polémica en torno de si el hacer teatral de Arniches representaba el punto más alto en el contemporáneo arte escénico español. Dejemos a un lado ese simplismo valorativo tras su anotación histórica. Pero lo cierto es que la jugosa y tradicional vena de nuestro teatro encontró en el alma iluminada, generosa y sensible del autor de "Es mi hombre", el cauce creador para continuar su carrera.

Hoy que se nos ha ido con las manos trémulas sobre la cuartilla frente a la muerte, vemos cómo su obra se despliega con la graciosa capacidad de recuperar el tiempo, que es una de las condiciones que definen la destinada a perdurar.

EL 2 DE MAYO

Si arriba enunciábamos la existencia de acontecimientos históricos que no admiten su soborno por las fuerzas desgastadoras de los días, otro de éstos—bien plantado entre nubes, nieblas, desgarraduras y declinaciones españolas—es el hecho del levantamiento popular y nacional del 2 de mayo.

Frente a él, una reflexión nos cerca, en primer lugar, con sus dientes apretados, su corazón trepidante y su brazo enérgico: la Independencia de España. Aquella memoria escrita con sangre por el pueblo, ardoroso en su santa ira, nos recuerda una de las ariscas y creadoras esencias de esta España batallada: su independiente ser, su auténtico existir, su creativa personalidad... Y así, por siglos.

J. M. A.

PARA CORTEJO DEL



Cronica del Rey Dō Pedro.

3.297



Epilogo en medicina y en cirugía conueniente ala salud

(Pintado a tinta)

3.336

¶ Fue acabada la presente obra por maestro arnaud guillē de brocar en póploña. a. r. d octubre, año. m. cccc. lxxxv.

Pedimos humildemente gracia para un pecado de vanagloria en el que no recaeremos. Otros nos queden por expiar antes de que la clemencia divina los indulte. Nos gustaba en un tiempo acuñar aforismos para que nuestra cordura, amonedada en oro, circulase. Cuando eran de ley, la cordura admitía, no como aleación, sino como toque, la impertinencia. Así se escribió, por ejemplo, que la justicia es dama estelar que baja al mundo una vez cada siglo y no recibe más presentes que la cabeza de un juez en un plato. Conseguimos, como Marini con sus facetas napolitanas, "stupire", o sea, instilar algunas gotas de estupor en las mentes. Ante las mujeres de Romero de Torres había que aducir entonces que eran más de ginecto que de castillo, y mucho más de serrallo que de gineceo. Al fondo de la pintura, potros sueltos, o toradas, o el viento mismo del Sur, que tuesta zocos, podían pasar. Las mujeres, en cambio, exhalaban ese hastío de la clausura en la que el amor no rompe sus cadenas sino cuando las besa. Nuestros prejuicios de casta se erizaron ante el dejo bebere de un cordobés de las dos Romas que hacía abluciones de arena. Le quisimos vedar el serrallo y devolverle al culto a la Beatriz incorruptible que encarna la Teología.

Occidente contra Oriente. ¡Bah!, recortar así los conceptos era como recortar en tierra la sombra huidiza de un pájaro. Occidente y Oriente eran para Romero las dos mitades de su ser y las dos del ser de España. Quien le quite a Córdoba sus Averroes le mutila, como quien le quite su gran torero de la virtud que es Séneca o su arzobispo mártir que es Eulogio. Si la ciudad fué, en cuanto colonia patricia, sede de pretores e hizo trasvolar el águila legionaria en sus monedas, se dejó querer por los visigodos, y no se diga hasta dónde por los Omeyas, con Abderramán o con Hixén II. Antiguo como la ciudad y macedado por sus linajes era el pintor, a quien una noche le oímos decir: "Castilla ha trabajado la plata; Valencia, la seda; nosotros, el cuero". De la diversidad vivimos, y ¡ay de quien la mustie con su ceño o la diseque en cuadros sinópticos! Por la diversidad reverdecemos hasta en la senectud, y en la diversidad preservamos de rigidez esas venillas del alma en la que diluimos lo que en nosotros es humor incanjeable y música.

Valencia trabaja la seda; pero de uno que allí fué platero e impresor, de Alfonso Fernández de Córdoba, medio andaluz, medio castellano, vamos a hablar. Conciliemos siempre que se pueda la oposición de civilizaciones, y más

INCUNABLE ESPAÑOL

Por PEDRO MOURLANE MICHELENA

aún la oposición de sangres. En los días del centenario del acordeón se litigaba la oriundez de este instrumento, y pudimos acreditar que, de sus dos pulmones, el uno es prusiano y el otro francés. Aquí el espíritu ha soplado muchas veces con un pulmón latino y otro mudéjar, y hasta para ser puros es bueno no pasarse.

De los orfebres todos, el platero es el que goza entre nosotros de más estirpe y el que evita más en su obra las reminiscencias morunas que laten en la obra de los repujadores de cueros o de bargueños.

Para el secreto del orfebre no existe introductor como Juan de Arfe, el de la "Varia conmesuración para la pintura y la arquitectura". He aquí un libro en el que el autor vierte sabiduría, del que la letra es verbo del que habita en nosotros y nos configura. Escrito en prosa y en verso, contiene una Geometría sacada de Euclides, una anatomía, una relación de las proporciones de los cuerpos arquitectónicos, una "gnómica" o arte de los relojes, una Historia Natural y un tratado de orfebrería no menos completo que el de Cellini. Nos renutren con medula de león y nos corroboran la fe en principios que nunca abdicaremos varios pasajes del libro. En alguno, tras de invocar a Roma, se expone la transición del arte clásico al gótico, y del gótico al renacimiento, para restablecer el clásico inmediatamente. Recusa Juan de Arce la obra moderna, llamada aquí mazonería o crestería, y de la que no se salvan las labores de la plata, "en lo cual llegó hasta el punto Enrique de Arce, mi abuelo, como parece en las obras que de su mano son hechas en estos reinos, que son la custodia de León, la de Toledo, la de Córdoba, la de Sahagún y otras muchas piezas, como son cruces, portapaces, cetros, incensarios y blandones que quedaron repartidos por toda España. La obra de crestería ha empezado en tiempo de Arfe "a desusarse", mientras resurge la de griegos y romanos, como antes en Italia con Bramante, maestro mayor de la fábrica de San Pedro; Baltasar Perucho y León Bautista Alberti; pero después del elogio a Alonso de Covarrubias y a Diego de Siloé, Arfe atenúa, "aunque siempre con alguna mezcla de la obra moderna que nunca la pudieron olvidar del todo".

Una certidumbre trae Fernández de Córdoba, platero que ha vivido en Italia: la certidumbre de que en la Historia hay minutos en que el mundo rejuvenece mágicamente. El, al menos, llega con el alma trocada a la Valencia, que es un emporio mercantil con algo de genovés y de veneciano aunque con moriscos dentro y ligado a una





monarquía con nobleza feudal y abadengos medievales. El despertar italiano se insinúa, no tan sólo en las artes mayores de Valencia o de los Estados de Aragón, sino en las artes menores del hierro, de la madera, de la plata, del esmalte, del tapiz, de la miniatura, del bordado y aun de la cerámica, en la que los mudéjares levantinos heredan fórmulas de los moros de Málaga. Pero Fernández de Córdoba es de la hora renaciente, más por impresor que por platero, al que la gloria de un Bernes, el platero de "Pedro el Ceremonioso", o de un Capellades, o de un Bernardo Santalínea, que es gloria que relumbra, aun no nos deja ver. Vemos, en cambio, y verán los que nos sigan, la obra del Fernández de Córdoba impresor, el "Deferunt" o "Súmula confesionis", que ve la luz en 1477. Diecinueve años han resbalado al no ser en 1477, desde que el primero de los Borjas, el Papa Calixto III, se extingue, y quince aun resbalarán antes de que el otro Borja suba al Pontificado, por los días del descubrimiento de América. Pero otro impresor, Lambert Palmart, que ha venido de Alemania, se ha adelantado a Fernández de Córdoba y ha impreso, en 1474, un libro: "Obres e Trobes en lahors de la Verge María", que es el primero que se imprime en España, aunque otras ciudades disputan, sin datos suficientes, esta prioridad a la urbe del Turia. Más que de los libros minia-



dos que tenía Alfonso el Magnánimo en su Biblioteca de Nápoles, y que la Universidad de Valencia ha heredado de los Jerónimos de San Miguel de los Reyes, herederos a su vez del duque de Calabria, se paga la ciudad del incunable de Lambert, que es alegría para siempre. Otras ciudades de la Cristiandad han madrugado más que Valencia para traer de países góticos imprentas e impresores, pero son poquísimos.

Madrid, en su Día del Libro, cuatrocientos sesenta y nueve años después, festeja ese primer incunable, al que acompañan, como cortejo, esos otros que reproducimos aquí. Bienes sin cuento nos ha traído la imprenta, pero males sin cuento también. No ha habido, ni habrá en las edades del mundo, corrupción de corrupciones como la corrupción de lo que es óptimo. Pero no hay todavía festejo como el de leer algunos libros, no siendo el de no leer ni mirar otros que se han hecho muchedumbre y proliferan, hierven y pululan hasta debajo de las piedras. Dentro del centenar de libros, como del centenar de lugares y del centenar de seres humanos, cabe aquello que es, según frase evangélica, la sal de la tierra. La que nos cabe en el puño es todo un monte de sal para nuestra modestia.

¿Que en Liliput un dedal es la campana grande de Toledo? Pues sí, pero esta vez no oímos siquiera la réplica.

PERFILES

DE LA

SEMANA SANTA

SEVILLANA

Por LUIS ORTIZ MUÑOZ
Director general de Enseñanza Media

El momento histórico en que España había entrado en vibración a lo clásico y en que se producía una fe dinámica, engendra un arte nuevo y autóctono, por más que se le hayan querido buscar entronques y derivaciones. Para plasmar el concepto procesional de la Semana Santa, para representar en plena calle el drama de la Pasión, hacía falta una creación artística. El alma era la inspiración católica tridentina y postridentina. La forma fue el barroquismo. Este arte se llama la imaginería. Ciertamente el primer gran foco, la primera escuela, es castellana. Pero ella representa sólo una inicial etapa, en que, si bien es verdad que lo clásico ha sido vencido, aún se vislumbra una cierta timidez, aun lo barroco no aparece en su pleno carácter. Era necesario que a ese arte español le infiltrara Andalucía, y singularmente Sevilla, toda su obsesante pasión dramática, para que se consagrara como una producción decididamente barroca. Y a la luz de Andalucía, ante el brillo mágico de sus colores, vibrante con todo el poder fogoso y naturalista de su fantasía religiosa, surgió la gran imaginería procesional.

En lo material, el arte sufrió una total transformación. Atrás se quedaron la piedra, el mármol y el bronce, materiales fríos tomados del mundo inorgánico, propicios para la gracia geométrica y para la representación de lo abstracto. El arte nuevo quería ser concreto y humano. Necesitaba tomar la materia del mundo orgánico. Exigía que esta materia fuese idónea por su blandura para modelar la carne, que fuera cálida y suave para que en ella se plasmaran todas las pasiones fuertes del espíritu. Al reino de la estatuaría advino así la madera. Se cortaron los sándalos y los simbólicos cedros para convertirlos en Cristos y Dolorosas. La gubia hendió los troncos leñosos, como si advirtiera que las fibras eran semejantes a las de la carne, y pudo grabar en ellos todos los rasgos patéticos del dolor humano. La madera tallada recibió luego un como bautismo realista. Fue encarnada. El prodigio técnico llegó a ser tan maravilloso, que aun en nuestros días está oculto el secreto de esa carne de dolor en que cupieron todas las gamas: lo mórbido, lo cárdeno, lo flaco, la carne trabajada de martirio y amoratada, la carne desangrada y expirante, la carne floja de muerte.

Aun todavía el realismo impuso una mayor exigencia. Se rebelaba contra las siluetas inmóviles, por mucho movimiento que entrañaran los pliegues de los ropajes estofados en las efigies. Se requería que las ropas fueran reales, que las moviera el aire, que la luz arrancara reflejos a los bordados del oro, que en el misterio de la noche, al fulgor pálido de la cera, las vestes compusieran coloridos vivos. Y la imaginería dejó paso a otro nuevo arte, el del vestido propicio a la riqueza, a la magnificencia requerida por el culto a la divinidad. Así nació esa técnica tan difícil del candelero vestido; como que el artista ha de sugerir sólo la forma futura sin plasmarla, ha de adivinar la silueta y el porte definitivo de la imagen. Un arte en



conjunto, que, más que naturalista, llamaríamos vital, porque pretende dar la sensación completa de que la efigie vive para el dolor y para la muerte.

En esta exhibición de escenas dramáticas cupo todo. Desde la estatua sola, como en monólogo, como en unidad patética, concentrando en su manifestación psicológica toda la intensidad emotiva, hasta el grupo, con su relación teatral y su esfuerzo de composición. La escultura invadió la técnica pictórica y tuvo que pensar en nuevos horizontes, en nuevas razones de perspectiva, en consonancia con el escenario poético de una ciudad donde sus calles y sus plazas parecían hechas para la contemplación del drama, para la visión real y familiar de la vida.

En este momento histórico, en que para encarnar el nuevo arte exigido por la ideología hispánica era necesario que reclinaran en Sevilla las gubias y los cinceles, Dios levantó una pléyade de genios imagineros. Allí trabajó años y años el «dios de la madera», Juan Martínez Montañés, que es el supremo creador de las mayores bellezas del arte cristiano. Porque fue, en verdad, Sevilla la ciudad predestinada para cuna o para hogar de las estrellas más rutilantes del firmamento artístico hispánico. Allí vino al mundo el pintor de la verdad, Diego Velázquez de Silva. Allí vivió también el imaginero de la verdad, Martínez Montañés, que, cual Velázquez de la escul-

tura, vió a Jesús como era, en toda su belleza humana y divina, caminar al Calvario con la cruz o morir triste y solo, en la angustia del abandono y del martirio.

A la sombra de Montañés, bajo su magisterio, Juan de Mesa talló todos los dolores divinos. Y advino luego una oleada de mayor barroquismo con Roldán y su hija, porque hasta la mujer se asoció a este supremo arte religioso. Con ellos formaron legión los Hernández, los Ruiz Gijón, los Duques Cornejos y los Hita del Castillo y otros tantos cuyos nombres van apareciendo día por día en los anales del arte hispánico.

LA TECNICA ESTETICA

Creado el arte y concebida la hermandad en su aspecto interno, era preciso trazar la técnica de la procesión, sacar a la calle la Cofradía.

Imaginemos lo que pudiéramos llamar una Cofradía tipo, porque hay rasgos comunes a todas, hay como un código estético general, por el que se rige su organización y protocolo. Lo primero es la santa enseña de la Redención. La Cruz, supremo emblema de la Pasión y de la vida cristiana, que alumbran luces en alto y faroles de plata. La gran Cruz latina es, en la serenidad del atardecer o en la penumbra de la noche, el mejor heraldo y silencioso pregonero de que viene una Cofradía. Puntean luego el aire de ráfagas luminosas los cirios enhiestos en doble hilera, portados por los primeros penitentes. Son los nazarenos de Sevilla. Nazarenos porque escoltan al Nazareno por antonomasia, o porque, en su afán de penitencia, recuerdan a los nazarenos de la ley hebrea. Calzan sandalias abiertas, cuando la promesa no impone la desnudez del pie. Las túnicas de colores simbólicos—el negro fúnebre de muerte, el morado penitencial y litúrgico, el blanco de desdén y desprecio, el rojo de sangre, el verde de esperanza y amor—son a modo de sayal ceñido con cinturón de esparto y que remata en larga cola recogida o en airosa capa ondulada. La cabeza va cubierta del capirote o corozza puntiaguda, revestida del antifaz, que completa la silueta fantasmagórica del penitente. Caminan a paso lento, con los cirios clavados en la cintura, detrás de la Cruz. Parecen un ejército mágico, un desfile de brujos. De tres en tres metros. Casi no se mueven.

Corta ahora la hilera el «Senatus», insignia de remembranza romana, de cuatro letras simbólicas, en las que se sintetizaba el poder político de Roma. El Senado y el pueblo romano. Como si quisiera siempre recordarse que fué bajo el mando del procurador de Roma, representante del César Tiberio en Palestina, cuando ocurrió la condena a muerte de Jesús. A ambos lados de la insignia, las varas. Varas de plata rematadas en el escudo de la Hermandad, que son como bastones de mando y de honor para los cofrades que las portan. Otra vez la doble hilera de cirios. Luego, la bandera, remedo de la Santa Señal catedralicia, que se tremola a todo viento y ondea mostrando una gran Cruz estampada en su paño. A los lados, nuevas varas. Siguen más cirios levantados...

Ya viene el paso, entre nubes de incienso, precedido de los largos ciriales litúrgicos y de una presidencia de cofrades. El paso. Curioso nombre de genuina invención sevillana. Es paso porque camina. O porque representa una escena de padecimiento y de dolor. El primer paso, el del Cristo. Luego vendrá el de la Virgen. La piedad cofradiera hispalense es dual. En el drama de la Pasión siempre es Ella protagonista. A cada lance, a cada padecimiento de Cristo, sucede un dolor, un matiz de llanto y de amargura de su Madre. Y en la devoción sevillana, aun dentro de cada Hermandad, hay siempre una elección, una preferencia. Unas veces, Cristo. Otras, su Madre...

Ya está aquí el paso del Señor, donde va la figura o el grupo del imaginero genial. Sobre la gran parihuela, el paso se abre en flor hacia arriba cual una canastilla ovalada. Es algo así como un altar móvil, con sus candelabros cimbreantes, protegidas las luces del viento por las guardabrisas de cristal. La parihuela se reviste al exterior del respiradero calado y del faldón de terciopelo o de seda. Y avanza y se mueve. Con perfecto equilibrio, con tersura, con majestad, adaptándose a la estrechez de la calle, al reborde del balcón, al ángulo de la plaza, a las irregularidades del suelo. Cuando se yergue parece que lo levanta un misterioso resorte. Cuando se para, baja todo él a tierra al unísono, como si, para caer lentamente, una máquina interna fuera conteniendo su gravedad. Cuando enfila el marco de una puerta progresa con tal suavidad, que no se ve moverse. La vista falla y el espectador grita un «no cabe». Pero el paso, a fuerza de suave equilibrio y de ondulaciones mínimas e imperceptibles, entra milagrosamente, sin que roce un átomo, apenas, a veces, a un centímetro de los quicios.

¿Qué tramoya interna, qué artefacto secreto engendra esta dinamicidad que electriza, del movimiento de un paso? No hay mecánica ni ingeniería que pueda vencer en el campo del arte y del sentimiento a la propia máquina humana. Los pasos de Sevilla se mueven, se agitan, porque los llevan a hombros, sin que nadie los vea, esos forzados operarios de la Semana Santa que se llaman costaleros. Abrazados unos a otros, soportan en las trabajaderas el peso inmenso, y andan pausadamente, a la voz de un guía. Son todos ellos como un inmenso motor humano que funciona con inteligencia y con sentimiento, que obedece de manera disciplinada al mando del capataz, quien modula el andar lento o apresurado y rítmico, el subir y el bajar, unas veces valiente, otras suave, otras empleando la prudencia o la energía. Se comprende la importancia que esta tramoya humana alcanza en la representación viva del drama de la Pasión. Porque gracias a ella, el milagro imaginero de la fe es totalmente vital, y el arte agitado, balanceado, movido, cobra toda su plasticidad realista.

Detrás del paso del Señor va la música fúnebre, acompañando con su ritmo el movimiento, orquestando con sus notas de quejido o de angustia, de alegría o de majestad, la escena religiosa. Ya suenan los clarines que anuncian condena de reo, o redoblan los tambores que tocan a muerto, o gime la melodía que llora suspirando. Y el paso, moviéndose entre los balcones, a la luz oscilante de sus candelabros, chillón el color del oro, de los claveles o de los lirios, es como el primer acto del drama doliente de cada Cofradía, logrado en su patetismo por una técnica estética original y única.

Detrás continúa el cortejo. Otra vez vuelve la doble hilera de los cirios llameantes, y la línea de puntos de los capirotos. Son los nazarenos de la Virgen. Si se mira a lo lejos, deslumbra una llamarada final que cierra las filas de luces. Ya está aquí el «Sin Pecado», la insignia concepcionista que data de 1613 y es típicamente sevillana. Enseña de protesta de fe, de voto de sangre, ejecutoria católica de lucha anticipada por la definición de un dogma, en el que siempre creyeron nuestros mayores. Sevilla no podía pensar en la Virgen, ni aun viéndola llorar como Madre, sin suponerla pura y limpia desde el primer instante de su Concepción.

Más nazarenos. Luego la manguilla, recuerdo perenne de la sumisión de la Cofradía a la parroquia; la Regla, compromiso de devoción y de piedad, y el estandarte, la insignia más antigua, la que representaba a la Hermandad en todos los actos solemnes; sencilla y geométrica como una lanza de terciopelo, con un óvalo o corazón en que se estampa el escudo de la Cofradía. Otra presidencia y el paso...

Aquí la técnica estética procesional sevillana plasmó su más maravillosa creación. El paso de Virgen es un paso de palio. El misterio del dolor de la Señora no se lanza al aire, ni al cielo, para que lo recorte la luz o la sombra, como los del Cristo. Se cubre, se concentra, se encierra entre las varas y el techo de un palio o dosel móvil, para dar mayor majestad a la Reina del dolor, para que lllore ante los mil reflejos de la luz de fuego de centenares de cirios que el mismo paso soporta.

Los largos varales de plata se cimbrean de derecha a izquierda, de adelante hacia atrás. La Virgen llora y padece desde todas las perspectivas, porque la agita el milagro del movimiento y de la luz. El palio despide fulgores de oro por fuera y por dentro, centellean los bordados, los madroños y bellotas de los flecos, la corona, la plata de la candelera y de las jarras, las alhajas que cubren el pecho de la Reina dolorosa. Por detrás, el manto, largo y plegado es un florón de magnificencia rutilante cuando sus lentejuelas y hojillas de oro relumbran a la luz de los candelabros de cola.

¡Prodigiosa estética sevillana! La Virgen dolorosa entra en todas las calles y plazas de Sevilla bajo palio, con esplendor y majestad real, como entraría una Reina. Entra llorando, pero ataviada con sus mejores galas y joyas, entre millares de claveles y luminarias, como si participara a la par con los sevillanos en la fiesta alegre y jubilosa de la Redención.

Las marchas fúnebres subrayan su pena y su alegría. Y la tramoya humana colabora en la patética escena con una actuación verdaderamente genial. El paso del palio se agita con movimientos compuestos. No es rígido e inerte, sino articulado. Y la máquina inteligente y sentimental de los costaleros compensa las fuerzas para el equilibrio difícil o imprime el dulce y piano balanceo, o concentra sus energías en el suave «sobre los pies» para que el palio obedezca a la estrechez y tortuosidad de la calle, o al balcón rebelde que es como un palco prominente para asistir a la representación dramática, o a la puerta inverosímil de quicio inmutable, que no admite ninguna clase de movimientos ni de ondulación.





DESCENDIMIENTO, QUINTA AMARGURA



SAGRADA MORTAJA DE SANTAMARÍA



TINTORRETTO. El Descendimiento

LITERATURA Y ARTE EN EL EXTRANJERO

Por ANDRÉS REVESZ

La perfección de las antologías es un viejo tema que periódicamente sale a la superficie. Bartolomé Mostaza le ha conferido nueva actualidad en un artículo publicado en *Pueblo*. Se queja de la influencia demasiado decisiva que una antología ejerce sobre la otra; de la repetición de los mismos versos considerados como los mejores, sin ganas de renovarse, de revisar los valores, de manifestar gusto personal. Positivamente, desaprueba la mediocre estimación en que los antologistas tienen a García Tassara frente al eterno Bécquer, cuya melancolía algo anémica desmerece, según Mostaza, comparada con el viril barítono del otro poeta sevillano, amante de la Gómez de Avellaneda.

En efecto, la pereza de acudir a las fuentes convierte a menudo las antologías en meras repeticiones, lo mismo que las biografías. Sin embargo, existe también otro peligro: el criterio demasiado personal. Hay versos, aceptados como nacionales, que no pueden faltar en ninguna colección de «los cien mejores». La queja de Mostaza referente a lo convencional tendrá que convertirse entonces en protesta contra lo arbitrario. En una antología de poesía española, publicada hace dos años, «falta el gran Pulano o el sublime Mengano y la representación de determinado poeta no se ajusta a la que otros, más avisados, quisieran. Pero una antología que no sea faciosa, subjetiva, es materia de museo». En el presente caso se trata de la eliminación completa de Zorrilla; Espronceda sólo figura con cinco octavas reales de «Pelayo» (Cuadro de Hambre); Pastor Díaz (preferido por Mostaza) brilla por su ausencia.

En Francia, los antologistas pecan más bien por exceso de originalidad que por convencionalismo. El grito general es «renovación de valores», redescubrimiento de los poetas injustamente olvidados, relegados por las escuelas triunfantes, sobre todo por el clasicismo de Boileau. Los poetas oscuros, difíciles, personales, encuentran la preferencia de los recopiladores frente a los consagrados. Con alguna exageración, podríamos decir que las nuevas antologías se sirven de Gerardo de Nerval para eliminar a Víctor Hugo; de Mauricio Scève—el místico lionés—para estrangular a Ronsard; de Maynard para fustigar a Malherbe. Thierry-Maulnier prescinde en su antología de Chénier, Moréas y Verlaine. Son para él poetas demasiado conocidos y demasiado fáciles. Los gustos cambian, y con ellos los poetas predilectos. La rehabilitación de numerosos poetas olvidados es ciertamente un gesto que merece aliento, siempre que no se ejerza en perjuicio de los valores justamente consagrados. En fin, el deseo de originalidad no debe falsear el aspecto real de la literatura nacional. Lo que hay que evitar es la publicación de los mismos versos, por el solo hecho de ser los más conocidos, sin el afán constante de descubrir nuevas bellezas en los poetas considerados ya nacionales. Gide se muestra orgulloso de haber descubierto entre los versos menos buenos de Hugo, éste, resplandeciente: «Il descend, réveillé, l'autre coté du réve». Del mismo modo se descubren a menudo versos modernos en poetas antiguos, versos que salen de su época y anuncian la sensibilidad de nuestros días. Se ha citado a menudo la estrofa nervaliana de Maynard, poeta menor de la primera mitad del siglo XVII, o sea, anterior al clasicismo:

*L'ame pleine d'amour et de mélancolie,
Et, couché sur les fleurs et sous des oranges,
J'ai montré ma blessure aux deux mers d'Italie
Et fait dire ton nom aux échos étrangers.*

★

El clasicismo francés se mostró injusto para con las tendencias literarias anteriores. Este fenómeno de intolerancia se presenta con el nacimiento de cada escuela nueva. No se trata tan sólo de gustos divergentes, de dos conceptos estéticos, sino de todo lo demás: ética, política, quizá sentimiento religioso. El clasicismo de la época de Luis XIV—dice Fritz Neubert, catedrático de filología románica en la Universidad de Breslau, en su nuevo libro «Die französische Klassik und Europa»—«era un principio artístico, pero también un principio moral de orden». Monarquía románica (!) absoluta, religión razonable y no mística, armonía, disciplina, buen gusto libré de exage-

raciones, en fin, todo cuanto se opone al concepto del romanticismo, para el cual el sentimiento es superior a la razón, la espontaneidad al esfuerzo continuo, la pasión a la claridad, lo desbordante a la mesura. El clasicismo francés pasa, pues, los límites de lo estrictamente literario y artístico, para invadir el terreno de la ética y la política. Únicamente así se explica que obras a menudo de escaso valor hayan podido servir de modelos a casi toda Europa. Siempre cabe preguntar, sin embargo, si la radiación del gusto francés se hubiera efectuado sin la hegemonía de Francia en el terreno militar y el político. Literatura y poderío de Estado se unieron para ensanchar cada vez más la influencia de Francia, de sus salones, su civilización, su manera de vivir. Se comprende que el clasicismo, desde Malherbe hasta Racine, y quizá hasta Voltaire, sea la literatura oficial, si no completamente nacional, de los franceses. Según Gide, las palabras clásico y francés son sinónimas. No se podría decir lo mismo referente al español, literatura eminentemente nacional, incluso indígena, más recia, pero menos general que la francesa. Razón, armonía, conservadurismo, orden, negación de dinamismo, he aquí las palabras y conceptos que caracterizan el clasicismo francés, eterna tangente que vuelve constantemente tras una época de tendencia romántica y que de este modo prolonga a Boileau hasta el Paul Valéry de nuestros días.

★

Romanticismo y clasicismo son dos formas que con el mismo nombre, o con otras denominaciones, constituyen las tangentes eternamente turnantes. Cuando prevalece la composición, decimos que nos encontramos ante un nuevo clasicismo; cuando, por el contrario, el color domina en perjuicio de la línea, podemos hablar de romanticismo. Por ejemplo, Lugres es un clásico frente a Delacroix; Stendhal, frente a Gautier; Manet, comparado con Monet. El cubismo, que pinta en gris para que el color no desvíe la atención de la forma, es otra derivación del clasicismo entre el impresionismo y el expresionismo. Y así sucesivamente. Alberto Viviano—en su libro «Dal verso libero all'aeropoesia»—califica el verso libre de «verso clásico olvidado», que restablece la pureza de la línea del pensamiento tras la uniformidad cacofónica de los metros del siglo XIX. Se vuelve a Leopardi, el gran clásico de los tiempos modernos, que reclamaba ya la liberación «dai metri, dai ritmi, dalle cadenze, da tutto quello che legava, imbrigliava, diminuiva el suo slancio poetico». Contra la música romántica del verso, Leopardi adaptó el verso libre y Carducci—otro clásico—las formas helénicas. También Marinetti continúa la tradición clásica, en el sentido de desmenuar la música, el color, la cadencia, para que el vestido no perjudique a la pureza del pensamiento.

★

La literatura española no admite esta clasificación, que se refiere a todas las demás. Si por clásico entendemos al escritor excelso, eminentemente nacional, muchos españoles lo son, mas quedan poquísimos si los juzgamos con las reglas del consabido clasicismo francés y europeo. Quizá Garcilaso, Fray Luis de León (al que Vossler dedica su último libro) y algunos más. Pero en el prolongado pleito referente a la primacía de Lope de Vega o Calderón, no se trata de clásico y romántico, sino de romántico y barroco. La predilección dada a uno u otro alterna con los decenios. Todos recordaremos las severas críticas dirigidas por Menéndez y Pelayo contra el gran poeta barroco. Quizá fuera una saludable reacción frente a la admiración incondicional de los Schlegel, exclusividad contra la cual había ya reaccionado el austriaco Grillparzer, cuya reputación renace hoy junto a la de Lope. En 1839 escribe: «La riqueza de ideas de Lope de Vega llega a veces a espantarme. Mientras que parece estar ocupándose siempre de cosas concretas, roza, sin embargo, a cada instante, lo general, y ningún poeta es tan rico como él en observaciones y en acotaciones prácticas. Puede asegurarse que no hay coyuntura en la vida que él no toque en su producción. Y todo esto ocurre de manera circunstancial, tal como le va acudiendo a la pluma, aparentemente para servir la trama y el efecto. Por eso les ha pasado inadvertido a los

(Continúa en la página 65)



Antonio María Esquivel, en su Estudio durante un recital del poeta José Zorrilla, acompañado por otras personalidades. Autorretrato.

VARIACIONES DEL RETRATO

Por MIGUEL MOYA HUERTAS



La Exposición de Autorretratos de Pintores Españoles (1800-1943), inaugurada en el Museo Nacional de Arte Moderno, suscita el problema del retrato, que es como decir la vasta polémica de los parecidos. Quizá sea este el aspecto de mayor actualidad para el público y para la crítica; pues de todas las restantes preguntas que plantea la Exposición, ninguna puede apasionar tanto como la que alude al hombre y a

la interpretación pictórica de su mundo interior. En efecto; es en la cuestión del retrato en la que fallan los criterios de la deshumanización, en la que hasta los teorizantes de la plástica pura, independiente de ese contrapunto de la comparación que en muchas ocasiones prolonga y perfecciona las dimensiones de la obra en un orden cultural, se estrellan contra un hecho simple, el del parecido, que paraliza el artefacto doctrinario.

Un artista puede afirmar, con el consiguiente escándalo en su prójimo, que la cabeza de don Fulano de Tal fué en el cuadro el pretexto para hacer vibrar los colores o para que las lí-

neas de la estructura se combinaran bellamente. Y ese artista tiene razón. Siempre que no asegure que es retrato lo que es el artificio de su versión del natural se convirtió en un punto de apoyo para revestir el esquema físico—la cabeza en cuestión—con la máscara que los pinceles han impuesto a la carne precedera.

Pero pintar un retrato consistirá mucho más en descubrir lo inmortal que en traducir, paleta en mano, lo que se acaba minuto por minuto. Desenmascarar al sujeto, traerlo a captarlo sobre el lienzo es la misión del retratista. El rostro ha de estudiarse en sus mil mutaciones, porque la facción, el gesto y la mueca cambian sin cesar y en cada rasgo nuevo, que las sucesiones bruscas del ánimo engendran, está el secreto del hombre. Lo inmortal no podemos concebirlo ya en el retrato como un producto estético fuera del tiempo que plasma en el espacio lo que se agita en una faz de la existencia—la cabeza de este señor—, sino en la vida que palpita ahora bajo la osamenta y el músculo. Pintar un retrato es cosa difícil, pues debe resolver el artista en una síntesis creadora un violento antagonismo. Lo carnal y lo espiritual pueden confundirlo, y él ha de eliminar aquellas inflexiones de la expresión que no sirven para inducir por el camino más corto de la averiguación del carácter el genio y la personalidad del retratado. Lo inmortal

no es posible entenderlo más que como vida inmortal. Por eso nos encontramos con que los tres elementos vida del hombre, eternidad del arte e inmortalidad del espíritu se refieren a las nociones de alma y de historia que han calificado lo sustancial de una dialéctica.

Pintar un retrato es, por tanto, describir una vida humana—un proyecto de inmortalidad—que se nos revela por medio de signos sensibles. El pintor dejaría de ser un artista, aunque acaso llegara a la exactitud tipológica del fotógrafo, si copiase con fiel prolijidad el modelo. Al pintor de retratos le hemos pedido psicología; pero le suplicamos ante todo pintura. El fotógrafo selecciona un gesto o un ademán entre muchos, el que juzga típico, el que estima más «personal». El pintor hace en rigor lo mismo—seleccionar—; pero su capacidad de interpretación del individuo, organizada en función de la pintura, le permite manifestar en un solo trazo diferentes modalidades del sujeto. Cuando el fotógrafo quiere retratar bien retrata mucho, esto es, retrata varias veces. El pintor, en cambio, ha de ejecutar de una vez para siempre la gama inquieta del carácter y ha de fijar en la realización única del cuadro la inquietud de una figura humana.

Esta síntesis produce en el contemplador del buen retrato—que debe ser un extracto—una momentánea confusión. «Es él—decimos—y, sin embargo, no veo bien el parecido». Realmente lo que entonces pretendemos no es que el retrato descubra al retratado, sino que lo represente. Lo que buscamos no es un retrato auténtico y complejo, sino la aparición en el cuadro de ese valor nuevo que denominamos «el parecido» y que no es otra cosa que el nexo que nos conduce hasta uno de los modos de ser y de estar del sujeto, precisamente el que nosotros conservamos en la memoria. Por eso es frecuente oír la frase consagrada por el uso: «Este retrato no me recuerda a X». Lo que afirmamos en verdad es, sencillamente, que no hemos logrado obtener el parecido, el ligamen o semejanza que relaciona al hombre pintado con el que se dibuja en la imagen que traza en un instante la evocación.

No podía concluir la eficacia artística y psicológica del retrato en el cuadro mismo. El observador reacciona con su arsenal del «parecido», y así le resulta o no verificada en el cuadro la comprobación pictórica de un carácter. Un retrato deficiente puede ser, con todo, un buen cuadro. De aquí la polémica entablada en torno al retrato-pintura y al retrato propiamente dicho. Parece indudable que ambos conceptos no son incompatibles en la solución de un retrato que reúna los dos lados del problema. Un capricho cubista a propósito de un asunto humano no es retrato, por supuesto; pero un gran retrato, desde el punto de vista del significado académico del vocablo, está en condiciones de incluir amplias posibilidades pictóricas. Antonello, Philippe de Champagne, Dürer o Van-Dyck, han alcanzado lo excelso de la vida—el proyecto de vida inmortal que es el alma—sin reducir la pintura al mero efectismo plástico, por el que los buenos pintores de malos retratos disculpan un fracaso de caracterización. Los cuadros de éstos serán válidos, pese a que hagan sucumbir el retrato, en tanto en cuanto el sujeto—mal interpretado—se transforme en objeto—bien pintado.

La posición óptica del pintor ante su propia imagen reflejada, complica en detrimento del artista, el grave escollo del parecido. Tal sucede con el autorretrato. Al pintor no le es asequible un análisis metódico de sí mismo, porque no bastan el espejo—que es un testimonio apremiante—ni las formas múltiples de la gesticulación que ante él puedan ser ensaya-



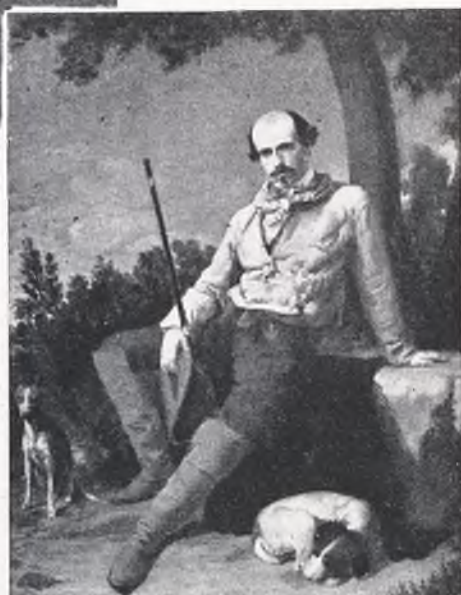
El duque de Rivas, durante su misión diplomática en Malta, pintó este autorretrato, donde aparece con su familia.



Autorretrato de Antonio María Esquivel, con su esposa



Ramón Casas.—Museo Nacional de Bellas Artes, de Barcelona



Joaquín Domínguez Bécquer



José Rodríguez Losada y su esposa. — Academia Provincial de Bellas Artes, de Cádiz



"Estudio de Muñoz Degraín, en Valencia".—El pincel excepcional de Francisco Domingo Marqués aunó la exactitud del retrato con la gracia justa de la composición. El autor del cuadro aparece sentado en el fondo, y Muñoz Degraín, al lado del piano

das. En el autorretrato naufragan los intentos desesperados por los que el pintor trata de asirse al parecido ideal, a la serie de quiebros de una fisonomía que el pincel sintetiza en un solo matiz concluyente. Le falta al autorretrato la perspectiva indispensable. La continua reflexión sobre sí mismo acaba por fatigar al pintor, quien, vencido por el afán infructuoso de medir frente a su espíritu y a su morfología la distancia que normalmente le separa del tema, se decide a emprender la salida de aquel círculo mágico que le aprisiona hasta asfixiarle. Pintar supone dos términos y ambos se dan con equilibrio pavoroso en el pintor que se contempla. El pintor está habituado a dar un paso atrás y ahora tiene que dar un paso adelante y aceptar una servidumbre incómoda. «Señores—decimos con fingida solemnidad—, ha llegado la hora de retratarse». Y cada cual lanza su moneda sobre el tapete verde. Pero el pintor se resiste a pagar este tributo; esquivo nuestro requerimiento perentorio a decirnos cómo es. La idea «pintarse a sí mismo» preocupa y agobia al pintor, que gozaba el privilegio máximo de enfocar al hombre y al paisaje con los prismáticos de una objetividad exenta de poesía. Pero el íncubo literario y emocional triunfa a la postre, el pintor se angustia, zozobra y claudica por fin, azorado bajo la atmósfera que domina el rumbo imprevisto del autorretrato.

Esta encrucijada determina una actitud vacilante en el pintor y le inclina a procurarse una fórmula de evasión. Se basa la duda del artista en que no acomete con firmeza—por causa de la excesiva y previa preocupación ya mencionada— el acto de trascender, de quitarse la careta. El pintor persigue un arbitrio convencional cualquiera, que bien puede ser la hipérbole del sujeto merced a una aureola que lo falsea—el retrato romántico—, o la exageración de los ingredientes del estilo que ofrecen el apogeo de toda la técnica del pintor. Abunda en el primer sentido la pintura goyesca, los autorretratos que una oleada de lirismo invade, y son propensos a la segunda tendencia los que fueron pintados desde Rosales hasta las fechas contemporáneas. Estos últimos acentúan la diversidad en el empleo de las técnicas y son, por ello, más retóricos. El pintor se muestra en el autorretrato y añade, además, un tono pictórico, de confesión de estilo, a lo que es simple emergencia personal en el cuadro. En la excelente Exposición del Museo de Arte Moderno la demarcación del romanticismo en las artes plásticas es, quizá, el más vivo estímulo que se deduce del magnífico certamen. Las normas museográficas y el estricto plan histórico a los que se ajusta la Exposición—cuyo catálogo ilumina al visitante con tres ensayos magistrales—acreditan el tino certero de Lloset y de sus colaboradores en una materia tan delicada y noble como es la de coordinar lienzos de linaje opuesto y contradictorio. En la Exposición hay tres motivos que conviene subrayar: Goya, los que le siguen y los que se pierden. Primero el innovador, después los que se centran en el eje de su escuela y más tarde la diáspora de los estilos y la amalgama de las influencias. Este clima final en el que la pintura española se impregna del cromatismo y de la composición forasteros, mantiene intacto, sin embargo, el clásico prestigio español de nuestros grises. En ese ámbito creemos ver cinco pintores que reanudan el contacto con Goya, y esto no como discípulos de una manera intransferible, sino como continuadores de una actitud digna de ser heredada, la de aventurarse hacia las dificultades del color. Sorolla, Vila Arrufat, Solana, Aguiar y Chicharro son los pintores que propenden, de un modo independiente y esporádico, a una experiencia audaz que aísla lo necesario de lo superfluo.

EXPOSICION DE AUTORRETRATOS DE PINTORES ESPAÑOLES

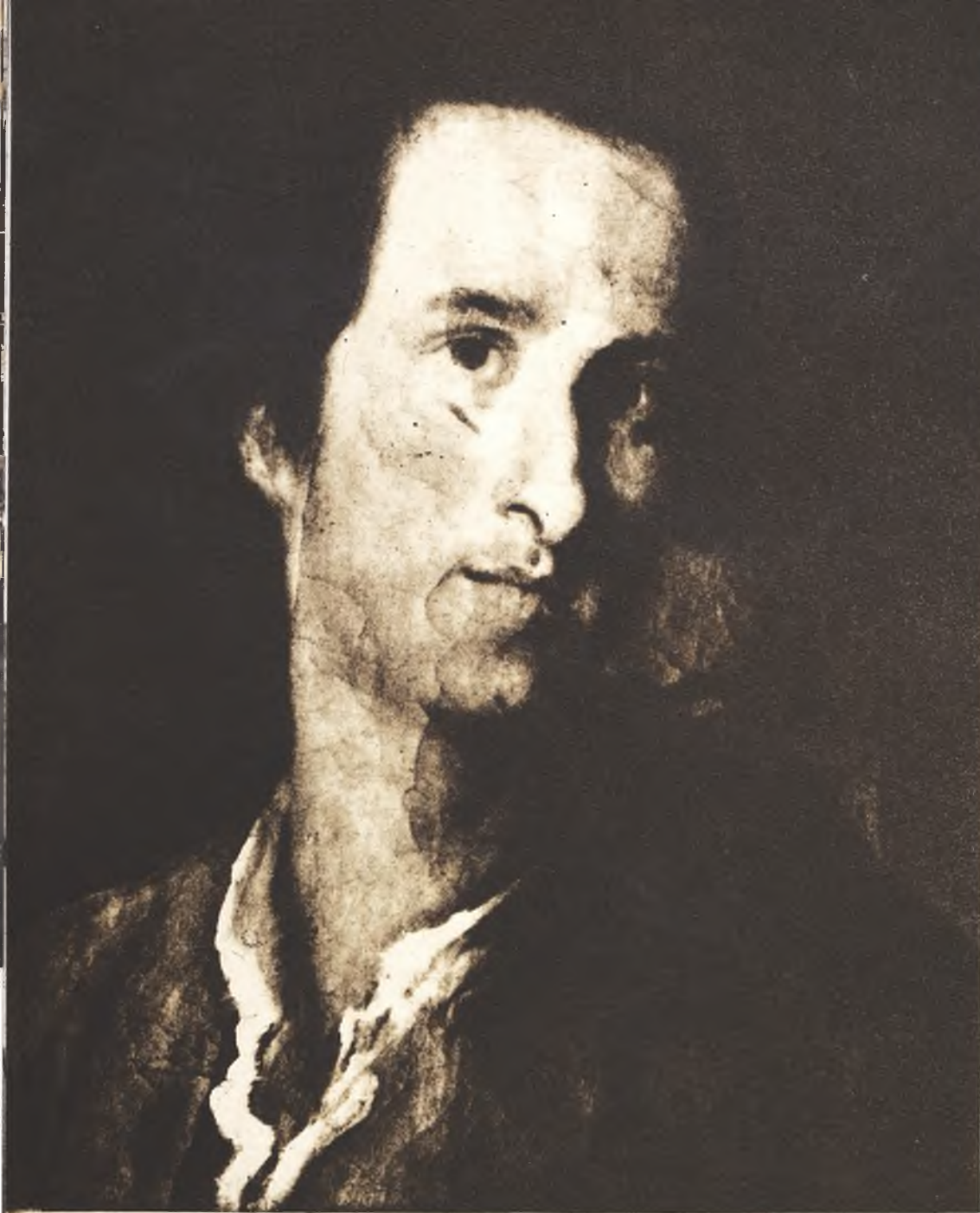
1800 - 1943

El retrato suscita la vasta polémica de los parecidos, aspecto de la mayor actualidad para el público, la crítica. Damos aquí algunos de los retratos más originales de esta exposición.



*Fran. Goya y Lucientes,
Pentor*





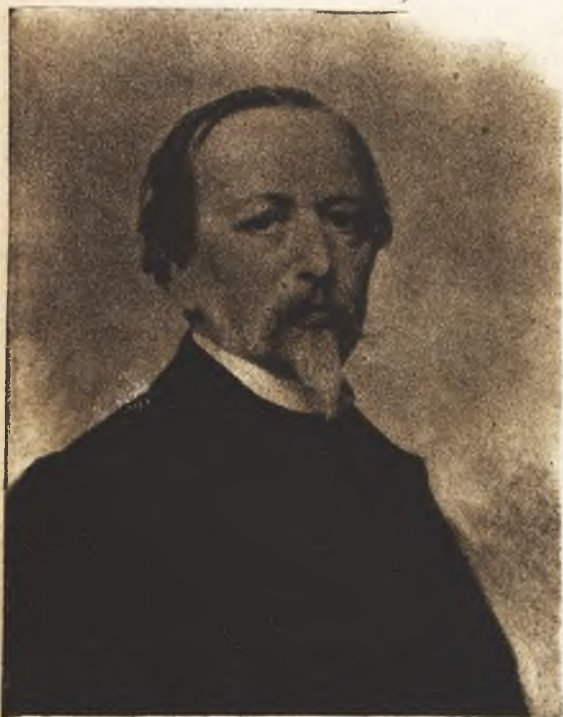
MARIANO SALVADOR MAELLA. - REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO



LORENZO CASANOVA



PELEGRINO CLAVERO



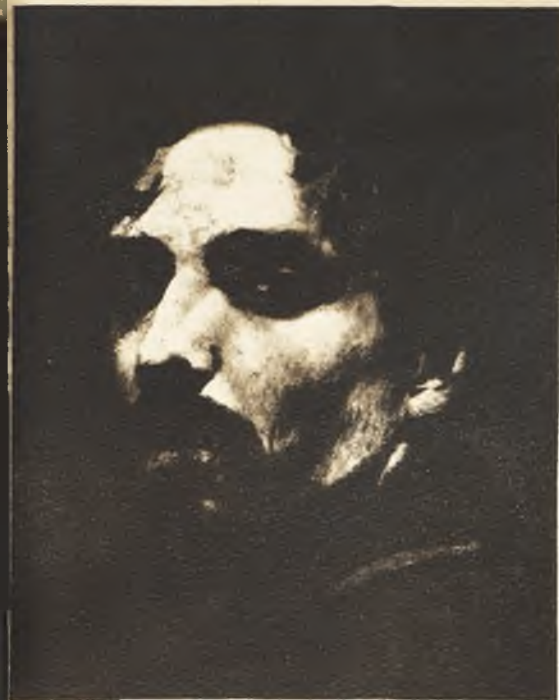
LUIS MADRAZO



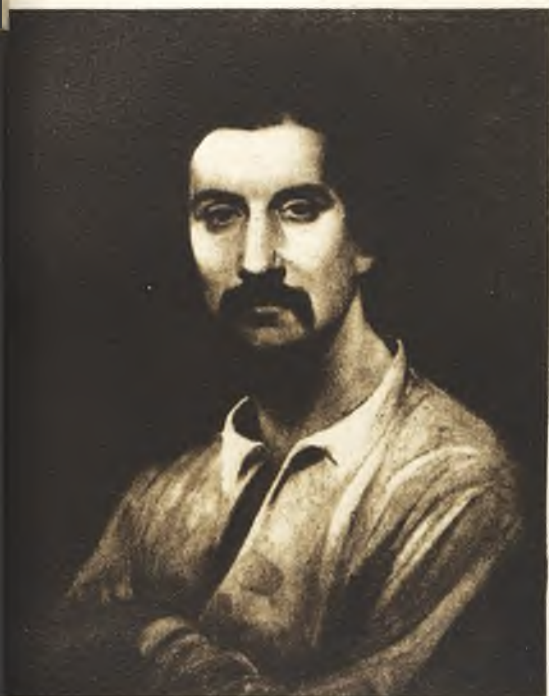
RICARDO BALACA



RICARDO VILLODAS



FRANCISCO DOMINGO MARQUÉS



RAMÓN MARTÍ ALSINA



MARIANO FORTUNY. - MUSEO PROVINCIAL DE BARCELONA



ALSINA



JOAQUÍN FERNÁNDEZ CRUZADO



EUGENIO LUCAS



ALEJANDRO FERRANT

IGNACIO PINAZO



MANUEL HUGUE

DURANCAMPS



EUGENIO HEREDIA



ANDRÉS PARRA

JOSE DE TOGORES



DANIEL VAZQUEZ DIAZ



JOSE VILLEGAS

JULIO MOISES



RICARDO CANALS

ANTONIO CABA



Marisa Roessel



Antonio Gómez Cano



Julia Minguillón



Pedro Bueno



Joaquín Vaquero

... El café era teatro de costumbres, parlamento, universidad, academia..., y era, con todo esto, el gran estupefaciente de la clase media española...



FERTILIAS DE CAFE

Por FRANCISCO DE COSSIO

El café, como remanso de tiempo para la divagación, la murmuración, el comentario sensacionalista y el refugio propicio para la aventura callejera es la obra más representativa del siglo XIX, pues en ella se resumen los males y los bienes del siglo, en ese anhelo de promiscuidad que trajo la democracia, buscando recintos para ella y encontrando, al fin, uno dinámico: el ómnibus y el tranvía, y otro estático: el café.

Los sistemas políticos se sirven de instrumentos, en apariencia ajenos a la política, para imponer sus normas, y el instrumento más eficiente de la democracia del siglo XIX lo fué el café, que servía a todos los fines de la discusión, de la polémica, de la oratoria, del periodismo vivo que no necesita papel, del libre examen... y como consecuencia de la libertad verbal que, en el café, se ejercitaba con la falacia, la difamación, la calumnia... En este aspecto el café era teatro de costumbres, parlamento, universidad, academia..., y era, con todo esto, el gran estupefaciente de la clase media española que salía de las casas inhóspitas, frías, olientes a berza cocida, con pasillos tenebrosos y muebles incómodos, a reclinarsse en los divanes rojos de los cafés y consumir en ellos más que el café, que no siempre era café, las horas, el tiempo. Los pies se iban solos al café, y los cafés acababan por constituir una casa tibia, confortable, con buena luz de gas, con periódicos gratuitos y siempre con gente que entraba y salía, que gritaba y manoteaba, que discutía apasionadamente y que traía y llevaba cuentos.

No había entonces prisa. La vida apenas exigía esfuerzo, y el café representaba el gran remanso que moderaba y aun inutilizaba toda actividad. No había pretexto para salir del café. Allí se podía comer y aun dormir, y lo que entonces era vida nacional se representaba allí, cuando no se creaba allí. Cuando en mis correrías por el mundo he visto las grandes plantaciones de café, he pensado siempre en la influencia que este producto ha ejercido en las costumbres del siglo XIX. Parece ser que el café actúa sobre el corazón y el sistema nervioso para prestarles fuerza y vitalidad; pues bien, en España el café servía, esencialmente, para vagar y divagar, para no tener prisa, para consumir tiempo y tiempo sobre un diván rojo, en una





actitud inactiva, y, a fin de cuentas, para dormir. Tales costumbres y hábitos se han ido modificando, aunque no del todo, pero en virtud de una evolución natural los típicos clientes de los viejos cafés han ido muriendo, y, con ellos, el propio café. Y si por azar queda alguno ya con la pátina que los objetos de arte adquieren en los museos, aparece triste y solitario, habiendo perdido su vieja intimidad. No evoquemos los cafés auténticos, como hacen los cronistas municipales, sino los cafés inventados, que son los únicos de que pueden hablar los poetas. No evoquemos Fornos, con la cuarta de Apolo y sus anécdotas reales y sus rostros de colección de *Blanco y Negro* y *Madrid Cómic*. No evoquemos los hombres ilustres que tenían su peña de café, los médicos, los inventores, los toreros, las mundanas, las actrices... No se trata de resucitar una época, sino de penetrar en las puras imágenes de una época. En colocarnos bajo aquella luz un poco lóbrega del café apenas sin luz, lleno de dorados auténticos, sumido el humo en la profundidad de los espejos, ya sin fuerza para reflejar rostros que se detienen un momento y pasan, muchos para no volver nunca más. Aquí, en estos cafés, hemos visto que los espejos trabajan, y se van haciendo viejos, y acaban por ser espejos ciegos, como esos que hay en los muros de las iglesias, en lo alto, que se atrofian por falta de imágenes.

La tarde iba penetrando en el café por los dos únicos ventanales, con la gradación de luz de la batería de un teatro. Y había un momento en los viejos cafés de oscuridad casi absoluta, como invitando a una tregua. Fuera paseaban los transeúntes con su paraguas, y estos ventanales eran pantalla de linterna mágica, en la que se reflejaba la vida física de la ciudad, los tipos de la ciudad, las pieles y los harapos de la ciudad.

Y a todo esto se tenía derecho por el precio ínfimo de un café. Café de las Columnas, Café de la Paloma Azul, Café de las Colonias, Gran Café de Cuba... ¿Han existido en alguna parte estos cafés? Sí, seguramente, con sus divanes rojos, con sus esferas de plata para la servilleta, con sus espejos de copete, con sus pinturas de las cuatro estaciones, con sus mármoles como pizarras de escuela, llenos de sumandos y de totales.

Los españoles, la mitad por lo menos de las cosas que saben, las han aprendido en los cafés. Así España ha tenido una literatura, una política, una metafísica y una sociología de café. Las grandes batallas se han dirimido, también, sobre el mármol de los cafés. Todo esto es más importante de lo que se cree, pues indica que el café representaba una función esencial en la que el café era lo accesorio, el puro pretexto.

El primer golpe serio contra el café le da el «tupinamba». El asesinato alevoso del café le realiza el «bar». Asientos incómodos y consumiciones de pie. Todo rápido y con el tiempo tasado. Pero aún algunos supervivientes quieren mantener el espacio y el tiempo del viejo café. Todavía hay peñas de café. Los hombres que se reúnen a las tres, a las cinco, a las siete, que llegan paso a paso, que rompen una copa al quitarse el abrigo, que piden siempre café, y aún solicitan un poco de café para el agua, y que hablan, hablan, hablan...

El cinematógrafo ha matado este tipo de cafés. Sin duda lo importante para la Humanidad no es trabajar, sino gastar tiempo, perder tiempo, matar tiempo... Son muy bellos los cafetales, con sus pequeños arbolitos, con sus frutos rojizos que parecen farolillos preparados para una verbena. Estos bellos frutos ignoran que hubo un tiempo con divanes rojos, espejos dorados y mecheros de gas, y que a todo esto se llamaba café.

EL TEATRO A FINES DE SIGLO

Por AGUSTIN DE FIGUEROA

Quién pudiera negar, al finalizar el siglo XIX, que, en punto a teatro, el tiempo pasado fué mejor!

Epoca floreciente aquella en que Molière afirmaba que «daría todas sus obras por ser el autor de *La verdad sospechosa*», e innumerables obras españolas eran traducidas e imitadas por autores franceses e italianos, en tanto que Sebastián del Prado, insigne comediante, y la muy famosa Francisca Bezón, protegidos por María Teresa, esposa de Luis XIV, cautivaban a la Corte de Francia representando comedias de Lope y Calderón.

Durante el siglo XVIII, los herederos de tanta gloria no aciertan a continuarla, y, pese a la autoridad de Huertas, Cienfuegos, Jovellanos y Moratín, los más de los autores trabajan a destajo, como industriales «pane lucrando», componiendo sin tregua tragicomedias, «figurones» y «magias». En el último tercio del siglo, Comellas entusiasma al público con aquellos engendros disparatados de batallas, asaltos, terremotos, tempestades y fieros crímenes... menos fieros que los que, con premeditación codiciosa, cometía él en la misma sagrada escena de las glorias españolas. A la confusión abigarrada de aquel período contribuye no poco el «galicismo clásico» y el afrancesamiento político de los españoles más ilustrados. El mismo Ramón de la Cruz escribió no pocos dramas y comedias «al uso clásico» hasta que fué, con Castillo, feliz regenerador de los antiguos entremeses españoles y gran maestro de saineteros.

Más tarde, con la aparición del soberano de la escena, Isidoro Máiquez — tan eminente en el *Otello*, de Duci, y fielmente retratado por Galdós en «la Corte de Carlos IV» —, vino el triunfo de tragedias españolas, como *Pelayo* y *Edipo*, de Quintana y Martínez de la Rosa, de gusto clásico en la forma, pero asistidos en el fondo por el puro espíritu de la musa nacional. Reflorece el prestigio de nuestro teatro con el duque de Rivas y Bretón de los Herreros, Hartzenbusch, y sus «amantes», García Gutiérrez y su «trovador», Zorrilla y sus dramas históricos... Pero en la segunda mitad del siglo XIX decae nuevamente el nivel de nuestros autores dramáticos, por la influencia francesa «que ha extraviado a tanto ingenio». Allí están, no obstante, dos comedias calderonianas de Ayala y el teatro romántico de Echegaray.

«Fin de siglo fatal» — escribe un crítico —, en que todo lo perdemos con el poderío colonial: la fuerza y la vergüenza literaria.» ¿No peca esta afirmación de excesivo pesimismo? Se refiere a una época en que Galdós, el de las ideas «generadoras», estrena sus mejores obras (*Doña Perfecta*, *la de San Quintín*, *Electra*, *La loca de la casa*, *Realidad*). Echegaray, «ese monstruo de la Naturaleza» (al menos por su fecundidad), como llamó Cervantes a Lope, consigue éxitos muy resonantes. Y Sellés, Cavestany, Leopoldo Cano, Aza y Ramos, «en lo suyo». Y Benavente, el «innovador», haciendo sus primeras armas.

Al empezar el último decenio del siglo, se han retirado ya de la escena tres actrices eminentes: Teodora Lamadrid, Elisa Mendoza Tenorio y Elisa Boldún. Y también otras de menos fuste, pero muy estimables, como Josefa Guerra y Eloísa Górriz. Han llenado los puestos vacíos María Guerrero, Rosario Pino, Carmen Cobeña, cuyo arte es todavía una gran promesa,

convertida más tarde en espléndida realidad. Está en pleno auge María Tubau, actriz de arrogante presencia y fina sensibilidad, elegante, un tanto afectada, que consigue sus mayores éxitos en *La Dama de las Camelias*, *Frou-frou*, *Adriana Lecouvreur*, *La Corte de Napoleón*, *Divorciémonos*, etc. Ningún empresario piensa en «reprimir» obras de Tamayo y Baus, como *Virginia*, *La rica hembra*, *Hija y madre*, *La bola de nieve*, *Más vale maña que fuerza*. A tan injusto olvido contribuye la excesiva modestia de Tamayo, que renunció al teatro no pocos años antes de su muerte. Por un piadoso voto no se presentaba nunca en escena a recibir los aplausos del público, y firmaba sus obras con el seudónimo de «Joaquín Estébanez».

Renace el género bufo. El público, ansioso de reír, acude con preferencia a los teatros por hora, solazándose con tanta «bazofia antiliteraria», según califica cierto crítico a un género del cual han quedado pequeñas obras maestras. Se hacen populares los siguientes versos:

¡Qué escándalo! ¡Jesucristo!
¿Es posible que se aplauda,
ni que se admita ni escuche
una comedia tan mala?
Escenas de relumbrón
que nada dicen al alma,
fascinando los sentidos
con inconvenientes gracias,
y la moral por los suelos
y el vicio alcanzando palmas.

El *Imparcial*, que alardea de ideas liberales, afirma:

«En el teatro parece en frecuentes ocasiones no hallarse más filón explotable que el de la obscenidad. Esto no puede ni debe continuar.»

Bien es verdad que una obrera estrenada en el teatro Felipe, *Las mañanas del Retiro*, cuya acción se desarrolla en la plazuela del embarcadero, abunda en alusiones impúdicas y chistes «capaces de ruborizar a una horizontal».

Todo es hablar de franca decadencia, de la musa agotada, del ingenio extinguido, de lo mediocre o chocarrero, y sin embargo...

En 1888, Vital Aza estrena una comedia deliciosa, *El sombrero de copa*. «La comedia — dice un crítico despectivo — se reduce a proporcionar un rato de solaz». ¡Pues no es poco, cuando esto se consigue sin hacer concesiones al mal gusto, sin recurrir a personajes caricaturizados con exceso, a situaciones absurdas! En una palabra: con gracia de buena ley. Mario, Elisa Mendoza Tenorio, la Boldún y Mendiguchía «bordan» sus papeles respectivos. El médico galanteador, la crédula esposa

que presume en todos: infidelidades y ni siquiera sospecha la de su marido; el alcalde ricacho, gran muñidor de elecciones; el portero entrometido, el estudiante inexperto, la cursi señorita de pueblo, los mozos de cuerda gallegos y torpes, etc., que componen un animado y muy chistoso cuadro de costumbres.

Echegaray alcanza un éxito apoteósico, en 1891, con el estreno de *Un crítico incipiente*. No se trata de un drama romántico ni tampoco de una de esas obras en que el ilustre autor acongoja al público con la exposición de pasiones encontradas y dilemas angustiosos. Es... ¿quién lo diría? *Un capricho cómico*, así lo llama el autor de *O locura o santidad*, complacido esta vez en desconcertar al público. El que conmovía hondamente al espectador, haciéndole asistir a los conflictos más



MARIA TUBAU



TEODORA
LAMADRID



ELISA
BOLDUN

tortuosos, ha querido demostrar que también, cuando se lo propone, sabe hacer reír. Y esto—que Echegaray haga reír—es tan asombroso, tan insólito, como que Vital Aza estrenara un drama. La obra es considerada por muchos como superior a *El café*, de Moratín. Se trata de una sátira punzante y mordaz contra las costumbres teatrales. Los críticos, con poco sentido de la medida, se desatan esta vez en epítetos elogiosos y hasta hiperbólicos: «La literatura dramática, el arte que ennoblecieron Calderón, Lope, Tirso y Moreto, resucitó anoche. Como no podía menos, ese paso gigantesco lo dió don José Echegaray, cuyo cerebro, por privilegio divino, encierra todas las grandiosas ideas de la Humanidad.»

«Asistimos al renacimiento del teatro español. Harto de buscar los efectos de su grandiosidad en el sentimiento, cansado de conquistar al público con lágrimas, Echegaray se entretiene esta vez vencíéndole a carcajadas.» «Es la sátira del genio burlándose de los pigmeos, que se habían atrevido a criticarle.»

María Tubau, prescindiendo por una vez del repertorio extranjero, estrena una bella comedia de Eugenio Sellés, *Las vengadoras*, que consigue un éxito entusiasta y unánime... entre las esposas engañadas. Como éstas—¡ay!—son numerosas desde que el mundo es mundo, Sellés cuenta con nutrido y fervoroso público. *Las vengadoras* son las amantes; las mujeres livianas, infieles, derrochadoras, que el hombre—¡insensato!—prefiere a la mujer legítima, dulce, abnegada. Las vengadoras atormentan, traicionan y arruinan a sus enamorados, vengando de rechazo y sin saberlo a las esposas ultrajadas.

No poco vacila el empresario de la comedia antes de dar a conocer un drama de Dicenta. Nueve años antes, triunfó éste como autor dramático en *El suicidio de Werther*. Pero esta nueva producción, por su acento bronco, desgarrado y su tendencia realista, ¿no ha de ofrecer violento contraste con el tonillo almirado de las comedias en boga? ¿No hará torcer el gesto al público de la comedia «ese terreno bajo en que florece la triste pasionaria»? En el argot teatral se llama «comedia de guante blanco» a una obra de tono fino, mundano, y «comedia de alpargata» a la de ambiente popular. *Juan José* es, sin duda, «un drama de alpargata». El público «distinguido» no quisiera conocer del pueblo más que la gracia castiza, los tipos risueños y zumbones de *La Verbena de la Paloma*. Pero ese ambiente sórdido de la casa de vecindad..., ese Paco, el rico contrahebre, codicioso de los encantos de Rosa; la «señá» Rita,

experta en miserables tercerías; el cuadro del patio de la cárcel, el crimen pasional... María Tubau se niega, desde luego, a encarnar la protagonista de *Juan José*. Ella sólo admite la mano que mata enfundada en guante blanco. Es la señorita Martínez quien se hace cargo del papel de Rosa, la hembra ambiciosa incapaz de apreciar el amor de Juan José. La secundan dos excelentes artistas: Nieves Suárez y Josefina Alvarez. Thuiller, tan distinguido, tan «señor», hace un alarde de ductilidad dando la exacta sensación de lo plebeyo. El drama se impone desde el primer momento, y el entusiasmo del público no tiene límites cuando, en la escena final, los amigos del infortunado criminal le suplican que huya para salvar su vida. «¡Mi vida—clama Juan José señalando el cuerpo de Rosa—, mi vida era esto, y lo he «matao»!»

«Vuelve la verdad al teatro—escribe Dicenta—, y vuelve empujada por la juventud que la ha visto surgir, resplandeciente, poderosa, en las obras de los grandes maestros españoles. Vuelve con esa juventud, entre cuyas filas me cuento, que no quiere romper moldes, que se ríe de los que tratan de romperlos, que sabe que el teatro, el buen teatro, será siempre lo mismo en su esencia: acción verdad, caracteres verdad, pasiones verdad.»

¡Verdad, verdad! ¿Pero no tiene un límite esa verdad proclamada por el poeta? ¿No es preciso, muchas veces, atenuarla, aderezarla, embellecerla, de modo que produzca una emoción estética? Juan José es un chico recogido en el arroyo, criado en la miseria, educado en el oficio de mendigo, tosco, ignorante. No sabe leer ni escribir. Sólo sabe querer... y matar. Y sin embargo... ¡Qué bien habla! ¡Cómo raciona! ¡Con qué delicadeza siente! ¡Con qué lucidez analiza su situación moral, y cómo desenraña los más intrincados fenómenos psicológicos planteados en su espíritu! Hay verdades excesivas. Juan José de «verdad» no sería así.

★
No constituyen los estrenos de que hablamos señaladas excepciones. Como éstos, de análoga importancia, hubo no pocos en el reducido espacio de diez años. Algunas de aquellas obras, que hoy, resistiendo a la acción depuradora del tiempo, divierten o emocionan, son de primer orden, y el conjunto de la producción dramática se nos aparece, cuando menos, estimable, decoroso, pese a la severidad demostrada en aquel entonces por los críticos, pese a la sonrisa, entre compasiva e irónica, que hoy suscita todo lo referente al período final del «siglo de las luces».





Peint par Raphaël.

Gravé par Noël N. Meffre sous la direction de Ang. Darmagnon.

PETRARQUE

à Paris, chez Bance au^c rue S^t Denis, N^o 214.

*(E combattuto in Roma dai due pensieri,
o di ritornarsene a Dio, o alla sua Donna)*

L'ASPETTO SACRO DELLA TERRA VOSTRA
MI FA DEL MAL PASSATO TRAGGER GUAI,
GRIDANDO: STA'SU, MISERO: CHE FAI?
E LA VIA DI SALIR AL CIEL MI MOSTRA.
MA CON QUESTO PENSIER UN ALTRO CIOSTRA:
E DICE A ME: PERCHÉ FUGGENDO VAI?

SE TI RIMEMBRE, IL TEMPO PASSA OMAI
DI TORNAR A VEDER LA DONNA NOSTRA
I', CHE'L SUO RACIONAR INTENDO ALLORA,
M'ACGHIACCIO DENTRO IN GUISA D'UOM CH'ASCOLTA
NOVELLA CHE DI SUBITO L'ACCORA.
POI TORNA IL PRIMO E QUESTO DÁ LA VOLTA,
QUAL VINCERÁ, NON SO; MA INFINO AD ORA
COMBATTUT'HANNO, E NON PUR UNA VOLTA.

El sacro aspecto de la tierra vuestra—del mal pasado tráeme la angustia—gritando: ¡Oh!, misero, ¿qué es lo que haces?—Y muéstrame la vía que conduce al cielo;—mas con este pensamiento otro pugna y diceme: ¿Por qué huyendo vas?—Recuerda que se pasa ahora el tiempo—de tornar a ver a la dama vuestra,—yo, que su razonamiento capto al punto,—recójome por dentro en guisa de hombre que escucha—una noticia que de súbito le desazona;—luego vuelve la otra idea y cámbiame de nuevo;—cuál vencerá, no sé; pero hasta ahora han cruzado su esgrima y no para un solo asalto.

CAPA PLUVIAL
DEL
SIGLO XVI



Dibujo original que sirvió como modelo para hacer una de las capas pluviales que reproducimos.

*M. Combarro
1943*

FELIPE II Y LA INDUSTRIA DEL BORDADO

Por MANUEL COMBA

Asesor histórico del Teatro Español

TUVE, hace muchos años, la fortuna de recibir del que fue intendente general de Palacio, marqués de Borja, una autorización para copiar, entre los dibujos conservados en los sótanos de San Lorenzo del Escorial, todo lo que pudiera encontrar aprovechable con destino a la colección de alfombras que proyectara por aquel entonces, hallándome de director artístico de la fábrica de tapices que la duquesa de Parcent regentaba a la sazón en Ronda. Cuál sería mi sorpresa cuando, tras de buscar y rebuscar en celdas y almacenes, di con los originales de cuantos dibujos de ornamentos sagrados habían sido trazados para el Real Monasterio. Todos procedían del siglo XVI, y algunos ostentaban firmas tan reconocidas como la de Navarrete, quien, contrariamente a su grandiosa manera de concebir—acaso obedecien-

dolo con lujo y esplendor dignos del Imperio del Gran César, mandó establecer, para servicio y ornato del mismo, un obrador de bordados.

Instalóse en el que fué hospital del pueblo y eligiéronse sus oficiales entre los religiosos más afamados en el arte. Así, cuando Su Majestad Católica asistió a las Cortes de Monzón, en 1563, trajo a Fray Lorenzo de Montserrat, el cual profesó en El Escorial, comenzando el taller a funcionar, y encargándose, no sólo de su dirección, sino también de administrar los materiales que le eran entregados por el guardarjoyas del Rey, Antonio Voto, hasta que, en 28 de agosto del año 1576, le sorprendió la muerte.

Los bordados que primero salieron del obrador fueron los llamados «de madroños», laços de Milán y franjas asentadas. «Hiço esto



do a deseos del Monarca—, accedió a diseñar el modelo de paño de altar.

Este dibujo aparecía mezclado con los que sirvieran a Jordán para sus magníficos frescos, y, luego de obtener copia de unos y de otros, los ordené devota y minuciosamente, y hoy están en la Biblioteca a disposición de los aficionados que quieran examinarlos. Considero ahora de interés dar a conocer algunos de ellos en las páginas curiosas y selectas de VÉRTICE, con su correspondiente pormenor.

★

Felipe II, fundador y huésped del Monasterio escurialense, a cuyo engrandecimiento consagró los últimos años de su vida, enriquecién-

porque hubiese luego algunos ornamentos para celebrar con solemnidad.» (1)

Sucedieron a Fray Lorenzo, entre otros, Juan de Toledo, mercader y bordador, y Diego de Rutiner, bordador de Su Majestad, cargo que ejercía en Valladolid desde 1550, pasando, por mandato del Rey, a ser superintendente de las sedas y matizados, al frente de cuarenta oficiales, de los que se cita a Domingo Delgado, Melchor del Castillo, Andrés Gómez, Juan de Uzárrega, Eugenio Constantino, Francisco Gil, Diego de Encinas y Agustín Núñez; «a cuyo cargo está la obra que se hace de bordado», según se dice en una cédula de Felipe II, fechada en 10 de julio de 1591.

(1) *Memorias sepulcrales de los monjes del Escorial.*



Figura después, como maestro, Fray Francisco de Loja (1580-1589). De su época son los mejores ornamentos que hoy admiramos, de oro matizado, con pasajes de la vida de Nuestro Señor y de San Juan Bautista. Empleábanse en ellos, como materias principales, los ricos brocados. Otras nombres que se señalan son los de Fray Francisco de Alcalá y Fray Rafael de Barcelona, dibujante y bordador notables, respectivamente.

Más tarde se trasladó el obrador al mismo Monasterio, a una pieza que daba al llamado Patio de los Reyes, bajo la dirección de Fray Bartolomé de Santiago, a quien—en 1674—sucedió Fray Juan de San Agustín, «que hacía muy bien de manos y cordones», y luego, Fray Pedro de la Vega, a quien se deben las mejores bolsas de corporales que guarda la basilica; y ya al finalizar el siglo, figuraba Fray Juan de Ortega como administrador.

Durante el XVIII se suceden en la dirección Fray Juan Vaquero, Fray Francisco García, Fray Juan de los Reyes, Fray Manuel González y Fray Gregorio Gómez, los cuales, más que de crear, se ocupan de reparar y modificar los ornamentos que venían conservándose, según leemos en un documento de la época: «Por su cuidado se repasó e hizo quasi de nuevo el ornamento de Honras de Reyes, que estaba ya bastante trabajoso...»

Las precedentes referencias confirman el interés que Felipe II demostró por el arte del bordado, sin que sus sucesores dejasen de prestarle continua protección.

De ello es ejemplo elocuentísimo el Real Monasterio de El Escorial, entre cuyas múltiples e inestimables riquezas no es ciertamente la menor su valiosísima colección de ornamentos, que en las Salas capitulares se ofrece a la admiración de los amantes del arte de todos los tiempos. Su conjunto es realmente vario y rico, admirando el dibujo y el primor de ejecución de aquellos artesanos, que lograron los más atractivos e innumerables matices de modo tan maravilloso, que, como escribió el P. Sigüenza, «no parece puedan llegar el pincel y los colores donde llegaron la aguja y la seda, que van matizando el oro».

Entre este tesoro resalta, por su valor único, un terno matizado en blanco, con el Nacimiento y la Infancia del Salvador. El campo de la tela es de plata frisada, con dibujo de oro. Los cuadros y franjas de cada pieza están bordados al matizado, en sedas de colores, sobre fondo de oro hilado, y rodeándolos preciosas cenefas de canutillo, también de oro, con vástagos y pámpanos, hojas y racimos de uvas, delicadamente combinados, ofreciendo un conjunto magnífico.

Bordados de análogo mérito se aprecian en otro delicadísimo terno, que representa los milagros que obró Jesucristo y algunas parábolas del Evangelio. Los de las dalmáticas se refieren al misterio de la Resurrección, y los de las caídas, a la Vida del Señor y parábolas. Las cenefas llevan cintas entrelazadas a troncos de vid, y hojas de acanto, igualmente sujetas.

Otras joyas del arte del bordado son dos capas, una perteneciente al terno de la Resurrección, y otra, la usada en la Epifanía, y que representa

con minuciosa fidelidad asuntos de esta fiesta: la Adoración de los Pastores, la de los Reyes Magos, la Institución del Sacramento de la Eucaristía y la Resurrección de Cristo.

Lo que más cautiva al contemplar todo ese prodigio de artesanía española es la prolijidad de la composición, la multiplicidad de imágenes y escenas, adornos y figuras, y el armónico conjunto de tanto colorido y tanta seda, en un trabajo de tan rara maestría, que, sin embargo, no ha sido aún lo debidamente estudiado y divulgado.

A menudo nos acude el recuerdo de los minicados policromos que aparecen en los códices de la época, con sus oros purísimos y su brillante plata, y que, cuando los admiramos, sorprende que puedan datar del siglo XVI; tal es la frescura y limpidez que muestran, que se dijese acababan de salir a la luz del día, y en manera alguna que llevan cuatro centurias durmiendo en la penumbra de bibliotecas y de archivos. He aquí estos contornos deliciosos de hilillo de oro; estas cabezas modeladas a la perfección; estos paños, plegados con elegante simetría. Figuras concienzudamente dibujadas, paisajes plenos de vida y sus siluetas de ángeles, a los que la vaporosidad del bordado presta la gracia y ligereza del vuelo..., amén de las mil minucias decorativas siempre elegantes, siempre bellas y resueltas, que completan y enriquecen la totalidad de la obra.

Una de las casullas, bordada bajo la dirección e inspiración de Fray Lorenzo de Montserrat, puede también ser examinada junto a los inigualables ejemplares descritos. Es de tela de oro frisada, y se perfilan sus adornos con seda verde. Las franjas, que constituyen lo más vistoso, llevan, sobre fondo de terciopelo—verde asimismo—lazos de oro y plata, y madroños de la misma seda, sujetos a los lazos llamados de Milán.

El terno de Difuntos, que en sus principios fué de terciopelo carmesí y adornos de oro, se repite posteriormente en terciopelo negro, sobre el que lucen cartelas con calaveras y otros símbolos alusivos a la muerte, intercalados con flores.

El terno de San Lorenzo presenta profusión de adornos, también con cartelas, y la emblemática parrilla en su interior. Aunque de mérito inferior a los ya reseñados, su tonalidad ofrece un efecto muy justo de color y composición acertada. El fondo es de terciopelo carmesí, bordado en lentejuelas de oro y plata, y el dibujo corresponde marcadamente al estilo Renacimiento. Merecen, por último, mención especial las franjas, que con un fondo de terciopelo y seda sobrepuestas, nos ofrecen conjuntos deliciosos. Solían tener cartelas con la corona real y la parrilla entrelazadas, y servían para adornar el Palacio, empleándose también como guarnición de los sillones de la época—que han motivado tantas y tan burdas imitaciones en siglos posteriores—, posible creación del gran artista Berruguete.

El insigne escultor, tras larga ausencia de su patria, durante la cual pensionado por Carlos V, trabajó en Italia, al lado del proteico Miguel Ángel, ha dejado impresa la huella de su garra genial, esculpida además de sus valiosas tallas policromadas—que enriquecen el museo de Valladolid—, muebles en nogal, juntamente con los entallados de Jerónimo Hernández y Gregorio Pardo; los tres considerados como los verdaderos orientadores del llamado por antonomasia «estilo español».

“UN DRAMA NUEVO”

NUEVO DRAMA

Por M. FERNANDEZ ALMAGRO

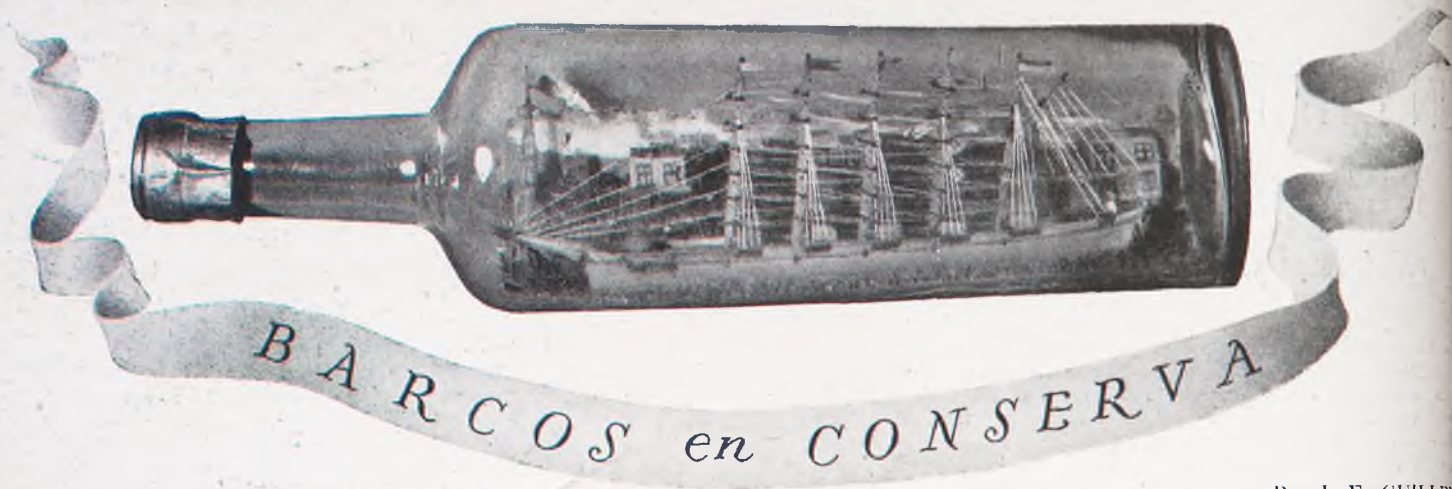
No tenemos el teatro que pudiera servir de laboratorio para ensayar remedios más o menos heroicos, por lo revolucionarios, a la patente crisis del arte dramático. Pero también nos falta todavía el teatro que nos dé la equivalencia de un Museo donde guardar, en áureo marco de adecuadas y periódicas representaciones, los más significativos ejemplares del pasado, desde la tragedia—si es que la hemos tenido—hasta el entremés, que es nuestra especie más abundante y aun la más continua en su vigor, pues cuando el drama o la comedia decaían, a fines de siglo—valga este ejemplo—, el «género chico» hacía revivir muy lozanamente nuestro castizo y delicioso «teatro menor». Ello es—y evitemos el irnos por las ramas de otras digresiones—que esa función museal, que a justo título veníamos echando de menos, ha comenzado ya a ser cumplida por el viejo, pero joven, teatro Español, regido con buen tino que felices iniciativas hacen notar. De la última ocurrencia vamos a hablar, y muy contentos, porque se trata de la reposición, o estreno para casi todos, de una de las más curiosas obras del siglo XIX: «Un drama nuevo», de don Manuel Tamayo y Baus. Este nombre ya es de por sí una revelación o un hallazgo. La popularidad de otros autores, emitiendo su onda hasta envolver en ella al público de hoy, no es ciertamente la popularidad, desigual o discontinua, de Tamayo. Cierto es que aun figura en el repertorio de las compañías de cierto porte «Locura de amor», y que este mismo «Drama nuevo» no ha dejado de ser puesto en escena en determinadas ocasiones. Pero, con todo, Tamayo es más bien un fantasma, y gran parte de ese público que acierta a localizar corpóreamente, en el tiempo y en el espacio, al duque de Rivas, a Zorrilla y aun a García Gutiérrez, no sabría situar a derechas, de seguro, la vida y la obra de este huidizo autor, entre romántico y realista. La iconografía orienta mucho, y si la guedeja y la perilla de Zorrilla precisamente aun rebrotan en la cabeza, por ejemplo, de don Adelardo López de Ayala, que nace doce años después, pero que se inspira ya en las costumbres de su tiempo, aunque conservando el verso, en Tamayo, riguroso coetáneo de Ayala, no sobreviven rasgos de la típica cabeza romántica; Tamayo se deja la barba, que está llamada a prevalecer en el gusto de las gentes hasta muy entrado el siglo XX, y no vacila en con-



ceder la primacía a la prosa sobre el verso. Es así como el autor, tocando aún temas históricos a que el romanticismo fué tan aficionado, trata de humanizar personajes y conflictos, buscando una veracidad que, naturalmente, había de acentuarse en sus comedias de costumbres. Todo lo cual quiere decir que en Tamayo se debe situar uno de los puntos de arranque del teatro español contemporáneo. Para justificar tan elemental observación, basta con leer o ver «Un drama nuevo».

Gracias a la dirección del teatro Español, el público de hoy ha visto y oído «Un drama nuevo». Desde luego, es nuevo este drama, no obstante datar de 1867. Relativamente nuevo—¿habrá que aclararlo...?—, porque lo nuevo se agotó, probablemente, el último día de la Creación. Demasiado hacen las cosas, Luce el sol y bajo la luna, si se combinan de modo distinto al inmediatamente anterior. «Un drama nuevo» no tiene mucho que ver con el teatro de su tiempo, y aun hallándose inserto en la línea tradicional de nuestra escena, más bien se relaciona con la de nuestros días que con la «clásica» por antonomasia. Mejor se explica, por tanto, mediante sus anticipaciones que en virtud de sus antecedentes. «Un drama nuevo» es antes presagio que reminiscencia. La confusión de la realidad vivida y del drama imaginado, que da contenido al asunto, hace pensar en alguna de las facetas que presenta a la admiración universal la teológica cristalización de «El gran Teatro del Mundo», de Calderón. Únicamente se tocan, esta concepción genial y la interesante obra de Tamayo, en la aplicación de los resortes que la mecánica teatral suministra a un determinado asunto. Es en Pirandello—en «Seis personajes en busca de autor», precisamente—donde se realiza con más claras intenciones lo que sintéticamente podríamos llamar «Teatro en el teatro». El procedimiento ha llegado en estos últimos veinte años a generalizarse tanto, que le vemos descender desde la cima en que Pirandello se entrega a su Metafísica escénica, hasta la tierra llana de Evreinof—«La comedia de la felicidad»—y caer en la amena trivialidad de Sacha Guitry, en «El ilusionista». No es que le llegase la inspiración a Tamayo por arte de bilibirloque a este propósito, adivinando lo que hay en el teatro de vida auténtica y lo que, por el contrario, hay de farsa en la vida de todos los días. Es que Tamayo, hijo de cómicos, aprendió a andar, a hablar, a pensar, a vivir, en este o aquel escenario, y a los once años pisó por propio derecho las tablas en calidad de autor, pues lo era de una pieza histórica, «Genoveva de Brabante». Por otra parte, Tamayo polarizó en el teatro todas sus curiosidades, advirtiéndose obsesivas lecturas en su personal repertorio, donde la obra propia se nos muestra influida o completada por las más variadas infiltraciones: Schiller y Alfieri,

(Continúa en la página 65)



Por J. F. GUILLEN

En los bodegones y «naturalezas muertas,» hoy tan frecuentes en las Exposiciones, un elemento nuevo ha venido a sumarse a las caracolas, peces y corales como fórmula de expresión de un afán marinerero: la de un frasco con un lindo barquito dentro, bastante más adjetivo aún que el aire con olor a marea baja o que el agua salada, imposibles de trasladar al lienzo en lo que precisamente tienen de posible evocación.

¡Un barco dentro de una botella! En verdad que resulta más difícil esto que no el meter una botella dentro de un barco; y esta consideración, bien sencilla, nos hace pensar en que hubiera sido harto más sonada la hazaña de Jonás si en lugar de dejarse engullir por ella, se hubiera tragado la ba-
llena.

Y, sin embargo, desde hace más de un siglo, desde que los frascos de cristal fueron de uso corriente y el vino se vendió embotellado, por ser ya del dominio industrial la fabricación de aquéllos, los marineros han venido construyéndolos y han constituido entretenimiento de las travesías siempre largas de los veleros, para lucimiento de habilidad, entretenimiento de ocios y, a la postre, adorno ingenuo y evocador.

Los más no constituyen, aunque el trabajo es propicio, alarde de preciosismo, sino más bien de paciencia y de manual habilidad; se caracterizan en el afán de llenar el mayor volumen del hueco de la botella, y por eso sus formas responden a cánones estéticos que los diferencian de los verdaderos modelos a escala. En general, no pretenden ser «retratos», sino que, por querer alcanzar los límites del cristal, suelen ser larguiruchos, extremadamente finos de manga—para que quepan por el cuello de la botella—y de muchos palos, pues la dificultad de construirlos es proporcional al número de éstos. La proa siempre mira al tapón, y esto no falla, pues aquí reside uno de los trucos de su construcción, que es...

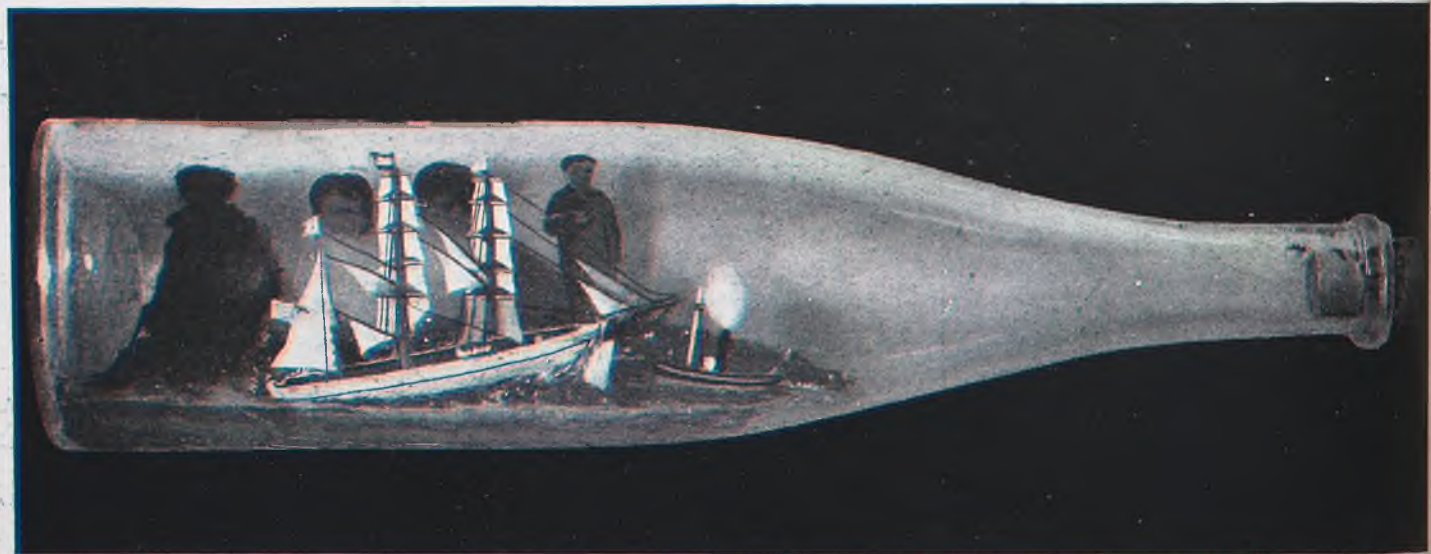
Unos creen que cortando el fondo de la botella; otros esti-

man—cosa aún más imposible—que fué ésta soplada «por fuera del barquito»...; algunos, que se fué construyendo pieza a pieza utilizando largas pinzas. Pero no; su trampa es bien sencilla: se construye de modo que toda la arboladura sea rebatible y con los hilos que van hacia popa (*obenques*) fijos, mientras que los que mueren a proa o en el *bauprés* (*estáis*) se pasan por un agujerito. Una vez seca la escayola teñida de azul que ha de imitar el mar, se introduce el modelito de buque con los palos abatidos, quedando los hilos con su extremo fuera, y se pega a la escayola por su base; cuando ya está fuerte, no hay más que tirar de los hilos; la arboladura se irá enderezando, y cuando presenta ya su aspecto, con unas gotitas de cola bien fuerte se tapan los agujeritos por donde pasan los *estáis*, que se cortan por el sobrante, una vez bien seca. Después... sólo resta el colocar con pinzas algún detalle que otro, como botes, chimeneas, superestructuras, hasta velas, si se quiere, y... tapar y lacrar.

A estas horas es posible que haya sido admirado en la pantalla un documental que sugirió el Museo Naval, y que explica todo esto; operación curiosísima e interesante, que al ponerse de manifiesto a tanta gente, es posible que, estimulando aficiones, surjan por doquier en nuestra actual decoración de interiores botellas de todas suertes y formas con esos lindos barquitos dentro.

Pero en este trabajo tan avasallador, que es difícil y aun imposible dejar sin terminar de un día para otro—y conste que tengo la experiencia de haber hecho varios—, lo más curioso es el observar los gestos del constructor, con el alma pendiente siempre de un hilo, en toda la extensión del vocablo, o de unos cortes o tijeretazos; complicada la tarea por la rebelde refracción que produce el desigual grueso del vidrio basto.

En realidad, la operación es como un parto al revés, y piense el lector cuántos tocólogos se comprometerían a esto.





Paciente habilidad de los marineros durante las travesías, siempre largas, de los veleros. Adorno ingenioso y evocador

(Fot. Ma)









EL PINTOR NUÑO GONÇALVEZ

TIENE España el orgullo de contar con algunas figuras cumbres en la Pintura, como Velázquez, Goya, «el Greco»; y siendo el sentir de los españoles el de que pocos artistas extranjeros pueden parangonarse con ellos, menos aún podíamos pensar que en la nación vecina existiera uno del rango de los citados. Sin embargo, Francisco D'Ollanda, pintor de cámara del rey de Portugal, colocaba en pleno siglo XVI, junto a los más famosos, el nombre del pintor portugués autor del altar de San Vicente. Nuño Gonçalvez, con sólo media docena de tablas expuestas a la pública admiración en el Museo Janelas Verdes, de Lisboa, alcanza el título de «uno de los más grandes pintores de todos los tiempos». Y aunque esta obra es conocida de inteligentes y aficionados y copiosa su bibliografía, damos estas notas exclusivamente con carácter de divulgación para el público profano. Generalmente, los españoles no las conocen y, aún más, son muchos los turistas que visitan Lisboa y vuelven sin haber contemplado estas tablas, únicas en la historia de la Pintura. ¿Y no nos escandalizaríamos si un extranjero no visitase nuestro Prado, aunque sólo parase en Madrid unas horas?

El políptico de que hablamos lo componen seis tablas cuyo orden de colocación en dos trípticos es dudosa. Fué el ilustre erudito doctor José Figueiredo, en la primera decena del siglo, quien nos dió a conocer, sacándola del olvido, esta magistral obra.

Nuño Gonçalvez, pintor del rey Alfonso V, en 1450, ejecuta su obra entre 1458 y 1464 para conmemorar la batalla de Ksar es Seghir, en 1458, destinada a la capilla de San Vicente de la Sé. Lo componen, como decimos, seis tablas denominadas así: del Infante, de los Frailes, de la Adoración de la Reliquia, del Arzobispo, de los Pescadores y de los Caballeros. Representan



Por LUIS M. FEDUCHI

las tablas la adoración de las reliquias del Santo (de la cual es la principal un fragmento del cráneo), conservadas en la propia Sé. Son espléndidos los retratos de los personajes que figuran en la ceremonia, entre los que están el rey don Alfonso V, el príncipe don Juan, infante don Enrique, la princesa doña Isabel y la reina doña Isabel, el Gran Rabí (José Chaim), fácil de reconocer por la estrella roja de seis puntas y el Talmud; el infante don Fernando, hermano del rey; el conde de Avranches y también, entre otros, los fundadores de la Compañía de Lagos, destinada por el infante don Enrique para las exploraciones y los descubrimientos. El políptico está firmado en el talón de la bota derecha del rey con el monograma G. V. S., signature de González.

La pintura, por consiguiente, es un primitivo del período gótico ya de plena madurez, pero como perfecta obra de arte no tiene época. Si prescindimos de detalles de composición y de dibujo y dejamos a un lado las maravillosas telas y brocados de príncipes y sacerdotes y las figuras de frailes y pescadores, nos queda una estupenda serie de cabezas que, como un friso, corre por la parte superior de las tablas, en las que al carácter gótico ha sustituido una expresión plenamente clásica. Por este friso desfilan cabezas completamente raciales desde las célticas hasta las más centrales, extremeñas, judías o del litoral; en muchas, la ascendencia romana salta a la vista claramente. Todas ellas son, en fin, de un realismo y un vigor característico en nuestra pintura continental. A un profano que va sólo a admirar estas bellísimas obras, no le importan las influencias que Nuño González pudiera acusar de Van Eyck o Van der Goes, objeto de estudio más bien para escritores y críticos. Y no es ese el objeto de este comentario, sino el deseo de que el público español y el turista que visite Lisboa no dejen de admirar en el Museo de Janelas Verdes esta obra única que coloca a su autor entre los más grandes de todas las épocas y le hace digno de ser conocido y estimado tanto como un Velázquez o un Leonardo.



La pintura de Nuno Gonçalves, pintor del Rey Alfonso V de Portugal en 1450, es la de un primitivo Gótico. Destaca sobre la maravillosa calidad de sus telas y brocados la belleza de esta serie de cabezas, en las que una expresión puramente clásica ha sustituido al carácter gótico. Cabezas raciales: vigor y realismo característicos en nuestra pintura continental.



BARTOLOMÉ PÉREZ CASAS

Por

FEDERICO SOPEÑA

Junto a la Plaza Mayor hay un galdosiano caserón, destartalado y sucio, que en la Guía de Teléfonos figura como «Cuerpo de Bomberos». Allí, entre el ruido constante de automóviles y trastos viejos, suele oírse, como si de ultratumba viniese, un lejano sonar de música bien concertada. Parece casi cosa de brujería esta cotidiana bendición que baja del piso más alto. Si no tenéis miedo al vértigo, la ascensión no es difícil: un montacargas de acero sube por una pared sin puertas ni ventanas. Una vez arriba, el secreto no existe. En una sala rectangular, más agobiada que cubierta por el techo, celebra sus ensayos la Orquesta Filarmónica. En esa misma sala hemos rendido homenaje a su director, don Bartolomé Pérez Casas, que cumple ahora setenta años.

Esa sala de ensayos de la calle Imperial es un precioso símbolo de la heroica y castiza labor realizada por el director de la Orquesta Filarmónica de Madrid. Día a día, en las peores condiciones imaginables, este hombre ejemplar ha impuesto los valores más opuestos a la manera de ser de la profesión musical española: constancia, meticulosidad, afán de estreno. Pérez Casas no es el tipo de director temperamental hecho a golpe de intuiciones, capaz de dirigir un concierto sin ensayo previo, pero incapaz también de una eslabonada serie de proyectos. Pérez Casas se ha plantado contra la inercia de

la improvisación, y su obra, vista ahora desde el panorama de su más decisivo triunfo, rezuma excelencias de previsión y de trabajo acumulado.

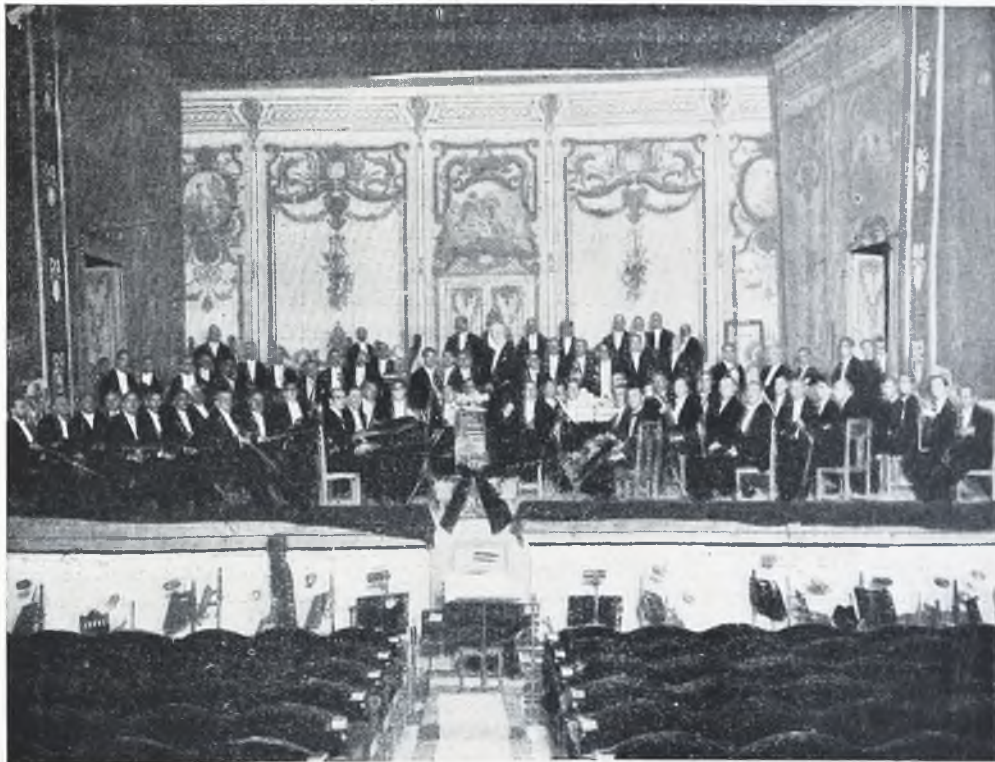
Bartolomé Pérez Casas es levantino. Niño aún, se decide su vocación musical. He visto en casa del maestro un delicioso retrato de sus años mozos: vestido con traje de día festivo, sus manos se adornan con un clarinete y un violín, instrumentos de ilusión y de trabajo ya. Músico mayor en su juventud, viene a Madrid para opositar a la plaza de director de la Banda de Alabarderos. Destaca fácilmente en todos los ejercicios y toma en seguida posesión de su cargo. A pesar de la mezquina retribución económica asignada a los profesores—noventa pesetas de sueldo mensual—, a pesar también de la multitud de diferentes trabajos que les agobiaban, Pérez Casas impone severamente la disciplina y hace de la Banda de Alabarderos corporación brillante y ejemplar.

En aquellos años iniciales del siglo, cuando el Real y la Sociedad de Conciertos mantenían el monopolio del interés musical, Pérez Casas se sentaba como violín en uno de los atriles de la orquesta. Era compañero de Conrado del Campo, y ambos acumulaban sueños y proyectos al compás del inocente acompañamiento de las óperas italianas más en boga. Es la época en que Madrid recibe la visita de los más esela-



cidos directores europeos, de la Orquesta Filarmónica de Berlín incluso. Júzguese cuál sería la impresión recibida por nuestro músico. Sus partituras de bolsillo se inundarían de anotaciones y comentarios. Pérez Casas, entonces, gustaba tanto de la composición como de la dirección. La «suite murciana», constituida bajo el brillante influjo de los compositores rusos, causó legítima sensación. Hoy mismo, en cualquier panorama extranjero sobre la música española contemporánea, la «suite murciana» figura en los primeros lugares. Pérez Casas, sin embargo, aun reservando un sitio para la melancolía de las partituras soñadas y no compuestas, ha sentido mucho más la vocación de director.

El año 1910 Pérez Casas funda la «agrupación de instrumentos de viento», impulsada, sin duda, por la creciente actividad de la Sociedad Filarmónica. Esta, como es sabido, desempeña un papel decisivo en la información musical del público madrileño; de ella nació, precisamente el año 1915, la Orquesta Filarmónica, creada, sostenida y colocada a la cabeza de las orquestas madrileñas gracias al esfuerzo constante de Pérez Casas. Ahora, con motivo del homenaje a su director, resulta muy curioso repasar sus programas. En el primer concierto figuraba ya *La mer*, de Debussy, obra puramente revolucionaria entonces. Desde el día de su fundación, la Orquesta Filarmónica ha mantenido una constante intención de novedad. Las primeras audiciones de obras españolas y extranjeras son el mejor testimonio de esta ejemplar labor. No es cosa de repetir ahora lo que tantas veces se ha proclamado ya. Interesa, en cambio, alcanzar un poco la humana silueta de este director, que, como respuesta a un rosario de piropos en su homenaje, sólo supo decir una cosa: «Aquí no ha pasado nada, señores; vamos a seguir trabajando». Al día siguiente, en el ensayo con su orquesta, se desesperaba por la falta de un clarinete...



A mitad de camino, entre los días enanos de diciembre y los días] gigantes de junio, nivela las horas de luz y de sombras el equinoccio de la primavera. En el ruedo celeste derrota la cornamenta del carnero. Cruce en Aries: un tiempo de conjunción poética sin igual en el año, porque en él se carean la cima astronómica de la estación de invierno y la cumbre católica del Calendario religioso.

El trompeteo de la Pascua va a anunciar, junto al verdor resucitado de los surcos, la Resurrección de Dios. Hay temblores inéditos en el alma y el aire, y en el fanal de azul dorado de la ciudad, donde el anhelo de las gentes por la vida que parece que empieza de nuevo retorna emocionalmente—como todos los años—al juego viejo de las inauguraciones.

En las costumbres españolas, más aún en las costumbres madrileñas, el hondo regocijo de la Pentecostés se paganiza con el estertor de las temporadas de circo y de teatro, coincidentes con el primer vagido de la fiesta de toros. Ha habido ya corridas en las tierras solares. Apenas han contado, sin embargo; dispersas por el litoral de Málaga a Barcelona, repartidas en fechas que corren desde Piñata a Sábado de Gloria por el puente que centra San José, no han sido aún sino malogros de impaciencia. Y casi, casi, menos que el madrileño avance de las novilladas invernales, cuyos cielos sombríos y ventiscos han puesto sobre el público y los trajes de luces marchitas de los diestros anónimos, y sobre la lidia anónima también, un tinte amoratado, peculiar, de tragedia silenciosa y presunta.

Nada de eso cuesta ahora. Ahora, en la Pascua Grande, la inauguración es luz, como toda la fecha es campana. Y hay una estampa tópica de la corrida inaugural, en donde no se sabe bien si la tarde y la hora son las mismas de siempre o si es tan sólo que la imaginación les presta como un barniz de estreno.

Los vientos de Cuaresma han desgarrado en las esquinas de prematuro atardecer unos carteles pálidos: los del abono, hace algún tiempo, sustituidos hoy por esos otros de festejos menores y —como clandestinos—; carteles sin color, en cuyo alto campea una alegórica cabeza que parece asomada todavía entre las nieves del invierno. Las luces ya irisadas de la Semana Santa han puesto luego, en su lugar, la incipiente estridencia del programa de Gloria, cuando alargan los días. Y en la tarde pascual—cuyo aire parece conservar todavía la estela dorada de la Resurrección de Dios—se produce de golpe el milagro de todos los años.



INAUGURACIÓN DE LA PRIMAVERA

Podrá ser primavera hace ya tiempo. Podrá haber venido tarde la Pascua.

Podrán haberse producido entre ambos tiempos calores y lluvias, celestes zozobras, alteraciones atmosféricas. Los árboles, los campos, los jardines, se encendieron acaso de nuevos verdes transparentes. Hasta las almas pueden transportarse ya a esas fechas la reposada madurez con que se remachan en ellas esa especie de cumpleaños íntimo que la Semana Santa le completa al espíritu místico del hombre.

Todo eso podrá ser. Y, sin embargo, para infinitos españoles de hondura y largura, la transición de las estaciones el pórtico de la primavera, la cuchillada clara entre las horas, el paso rotundo del antes al después, el cruce indudable y tangible de su propia resurrección momentánea, lo señala tan sólo la tarde taurina de Pascua. ¡Qué neto y hondo—mágico—tránsito!

Esta tarde es la tarde del «¡Ya estamos aquí!» El verdadero cumpleaños de la taumatría española. La verdadera primavera tarde de la primavera nueva. Aun cuando llegue con el respeluzno de un Calendario anticipado o aun cuando venga nada menos que con un mes largo de tardanza, como este año ha de venir.

Díriase que existe un profundo misterio en el hecho de estos germinativos y paganos cumpleaños, que para el aficionado en gr...



TEMPORADA TAURINA

DEL TORO

nazón se asemeja a otros dos cumpleaños emocionales de raíz religiosa: el del otoño de Difuntos, de la gente de edad, y el de la Epifanía de invierno, de los niños. Sin embargo, quizá no hay misterio.

Las estaciones en el cielo no irrumpen, sino que se derivan de sí mismas, sin pausa intercalar: ni rompen la armonía de conjunto del Universo, ni interrumpen su ritmo constante; se suceden las unas a las otras como la acompañada ráfaga de sombra silenciosa de los eclipses.

Las estaciones en el campo no irrumpen tampoco; la hora, el minuto, el instante preciso del tránsito se deslizan inadvertidos en el día o la noche rural. Ha sido la Ciudad únicamente, vanidosa colmena, la que ha pretendido clavar en sus Almanagues a punta de segundero la aurora y el ocaso, los años y las estaciones; los momentos furtivos del Tiempo sin límite, acaso imaginados nada más por el sueño profundo del Hombre.

Por eso necesitamos de campanadas y de fiestas para advertir las transiciones. Por eso es trasladable no sólo la noción, sino la simple sensación de que se pasa a otro período, y a base de esta última se produce y traduce el regocijo colectivo. Y por eso, en nuestro plano de pequeñitas cosas tangibles, los toros españoles de la Pascua de Aries nos ponen al alcance de la mano una alegría de vieja inauguración.

Así, no es la Fiesta en sí misma, ni menos aún el camino artificioso de la fiesta, el origen de nuestra convicción—y renacimiento—primaveral. Lo es el toro. El totem nacional, en fin de cuentas. Regresivo. Sagrado. Y agrario.

El toro inaugural ha pasado en la tierra el invierno. Su magrura y el pelo a jirones que ostenta todavía nos hablan de los pastos cortos y de los fríos largos. Pero su momentáneo esponjamiento nos dice ya los brotes en barrunto de la hierba y del cielo. Todavía no es él. No es el toro. Es apenas la sombra del toro, que un poco más tarde el fuerte de la primavera sí pondrá en el anillo.

Habrà venido, en esas fechas, de los prados espesos. Y en su esplendente plenitud parecerà bajado de las mismas dehesas zodiacales. Porque el signo de Aries, para entonces, ya habrá desfilado por la linterna mágica que proyecta en el cielo la mano de Dios, y el mismísimo Tauro habrá saltado ya sobre arenas de plata y de oro.

Aun no es ese toro el toro inaugural. Pero aun así como es, descolgado y un poco andrajoso de su capa de invierno, él es toda la fiesta en la paganía circense de la Pascua Mayor. Porque, al cabo de cuentas, por tierra y por cielo de España él es la máxima presencia tangible de la primavera. De todas las que vimos. De las que aun veamos. De las que no veremos ya.

Por R. CAPDEVILA

CUATRO COSAS

A PROPOSITO DEL DIRECTOR DE CINE

Por M. A. GARCIA VIÑOLAS

dos ellos formaron sobre aquella divertida experiencia llamada cine, y que aun se movía con torpeza, una especie de nimbo seductor. Coronaron la mecánica de un aliento poético y sensible. Esta llegada del espíritu a un oficio que tenía las manos manchadas de grasa fué algo así como la llegada de una avioneta *sport* a un aeródromo de guerra. Y entonces se formaron dos grupos, como sucede siempre: uno para decir que la función del director de cine sólo es un problema de técnica, y el otro,

en cambio, para creer que se trataba sólo de una aventura de la sensibilidad. Ninguno era razonable. Los técnicos, bien agarrados a sus viejos trucos del oficio, se conformaban con pronunciar las imágenes correctamente, sin caer en esos errores que podríamos llamar gramaticales; los poetas, en cambio, se aventuraban a zonas superiores, desprovistos de toda ley física, incluso de la más grave ley del cine: la popularidad; ellos querían realizar sus sueños, aun cuando fuese cometiendo faltas de ortografía.

Y por fin hemos sabido la verdad. El director de cine no es un profesor de Gramática, sino un catedrático de Literatura que conoce la Gramática perfectamente; un soñador cuyos sueños tienen forma humana. Si hubiésemos de representarlo de una manera gráfica, como al cine le gusta representárselo todo, yo elegiría una imagen de San Cristóbal, en la que vemos a la recia humanidad del Santo, sólida y tranquila, coronada por esa porción pequeña y luminosa de la divinidad que lleva Cristóbal sobre el hombro para que pueda pasar de una orilla a otra. Pero no sé si al mundo del cine le parecerá bien esta imagen que acabo de ofrecerle para solucionar un viejo pleito suyo, del oficio y de la sensibilidad.

Se pronuncian entonces los estilos cinematográficos. Cecil B. de Mille no sabe quedarse a solas en la escena con un personaje y convoca las multitudes para el cine; a Murnau, en cambio, le basta con el sencillo corazón de un hombre. Uno y otro se proponen cosas muy distintas pero que caben igualmente dentro de un mismo cuadro de celuloide. Si Hitchcock nos da la versión cinematográfica de «algo» que ya existe fuera del cine y que puede ser sujetado con otras normas más estrechas, Lubistch nos da obras—o, mejor aún, apuntes de obra—tan puramente cinematográficas, que no se conciben fuera del cine y que se disolverían, como un azucarillo dentro de un vaso de agua, si quisiéramos ponerlas dentro del orden permanente de las obras de arte.

El cine lo acepta todo, con esa falta de responsabilidad que hace hermosa a la juventud. En él «todo es posible». Y cuando alguien protesta del diálogo excesivo, por ejemplo, el cine le responde con un largo párrafo de Shakespeare.

Estas divagaciones, que tienen la virtud de no querer conducir a ninguna parte, encuentran ahora tirada en medio de la calle una pregunta: Y en España, ¿qué posibilidades le ofrece al director de cine su temperamento español?

Se ha dicho que los españoles somos gente rica de imaginación, de salud, incluso de pobreza. Porque se puede ser rico de pobreza también. Y yo creo que llevamos dentro del alma dos peligros propios de esta misma vitalidad. Al primero podríamos llamarle: «peligro de las grandes ideas sin sintaxis», y se refiere a ese tradicional desprecio por las normas, que deja

(Continúa en la página 65)



George Cukor dirige a Greta Garbo en "La mujer de dos caras"

Hans Steinhoff, junto a Emil Jannings, dirige una escena de "El Presidente Kruger"

El director, W. S. Van Dyke, dirige una escena

EN el principio fué la «estrella». Me refiero al principio del mundo cinematográfico, este hijo colosal de la Física recreativa. Cuando el público de cine siente la necesidad de poseer unas divinidades propias elige dioses evidentes, que tengan una imagen a la que adorar. Esto corresponde a un estado primitivo de la devoción; el culto a las «estrellas» de cine puede ser algo así como el culto que hacían del Sol los pueblos ibéricos. En un principio, el hombre se conforma con sentir sobre sus espaldas el peso de un poder superior que no comprende bien, de un misterio que gravita sobre su existencia. La necesidad angustiada de desentrañar ese misterio vendrá luego, con las primeras lluvias. Y así sucede para el cine también. A medida que cumple años, el cine siente cómo la mirada del mundo se va clavando cada vez más dentro de su corazón, como queriendo desentrañar sus misterios. La voracidad de los fieles cinematográficos no se conforma ya con la superficie amable de las «estrellas» y quiere saber más, conocer esos dioses que habitan en el fondo de la creación cinematográfica, los poderes ocultos, algo menos tangible que merezca una devoción sólida. Y surge de aquí el conocimiento del director.

Una película ya no será sólo de Greta, de Cooper o de Jannings, sino también de Vidor, de Clair o de Murnau. El pueblo «ha visto» algo más que eso que se ve. Y este es el segundo estado del cine, un estado que llamaremos «de conciencia». La cinematografía se resigna a envejecer; ha descubierto ya la eternidad y aspira, buenamente, a entrar en el reino de las artes clásicas. Un día u otro comprará en dólares su título nobiliario. Esto es algo que ya no tiene remedio.

Cuando el oficio de dirigir cine se hizo considerable, acudieron a él todas las profesiones ambiciosas: novelistas, pintores, hombres de mundo y, especialmente, judíos. Y entre to-

UN DOCUMENTO HISTÓRICO PARA EL CINE. CLARENCE BROWN LEE A GRETA GARBO Y A JOHN GILBERT EL GUIÓN DE «EL DEMONIO Y LA CARNE»



CLARENCE BROWN DIRIGE A CHARLES BOYER EN «MARÍA WALEWSKA»



VAN DYKE DIRIGE A NORMA SHEARER EN «MARÍA ANTONIETA»



SAM WOOD DIRIGE A ROBERT DONAT Y GREER GARSON EN «ADIÓS, MR. CHIPS»



KING VIDOR DIRIGE A ROBERT DONAT Y ROSALIND RUSSELL EN «LA CIUDADELA»



*Los Sindicus de Amsterdam.
¡Magnífica estampa cinematográfica!*



*Rembrandt (Ewald Balsen) y
Saskia (Hertha Feiler) ríen felices*



*La bella y rubia Heudischke asoma
su faz tímida en la vida del maestro*

OTRA VEZ REMBRANDT

Por MARTIN ABIZANDA

Todos sabéis que cuando alguien se decidió a hundir las manos en la parda tierra que cubría el sepulcro de Rembrandt, le aguardaba una inexplicable sorpresa. ¡El cuerpo del maestro no estaba allí! Esto acontecía hace poco más de medio siglo, y las gentes se dieron a toda clase de suposiciones y fantasías. Pero no se trataba de nada sobrenatural. Simplemente, el autor de la *Lección de Anatomía*, antes de abandonar por siempre este mundo, que le había sido tan dulce y tan esquivo, prefirió el anonimato. Hizo igual que Mozart. Y sus pobres huesos—polvo simbólico y aleccionador—reposaron en un lugar que se mantuvo secreto. El mundo, entonces, volvió los ojos a la Historia. Doceñas de investigadores, con la sabia precisión que acompaña a los humanos cuando se proponen escudriñar una figura, registraron los archivos. Ilumináronse los olvidados rincones de los museos provincianos. Se comprobaron textos. Y al cabo, miles de láminas reprodujeron las mudas y policromas escenas de los tres tiempos—dolor, gozo y dolor—de la vida de Rembrandt. Y el pasmo fué universal también ante la escalofriante sensación de movimiento y realidad de las imágenes concebidas bajo la creadora tiranía de los insomnios.

REMBRANDT Y EL CINE

La Cinematografía, arte de la era nueva, no podía permanecer impasible. Había que llevar al balcón inmenso de la pantalla las angustias y las esperanzas de este hombre único, que sembró de ideas estéticas un siglo de la pintura. Resultaba indispensable, además, establecer el contraste entre su existencia pacífica y laboriosa y los días agitados que conociera nuestra Europa. En Rembrandt aparece, por rara condición, el equilibrio. Su pincel desecha deliberadamente las turbias y grotescas estampas de una época llena de muchedumbres entregadas a orgías escandalosas y festines pantagruélicos; a guerras aniquiladoras y a sublimes empresas de civilización; a ascetismos exagerados e impiedades feroces, producto todo ello de una profunda transformación política y social.

Rembrandt, mientras, sonrío con su risa de buen burgués, algo más bohemio de lo que la proverbial seriedad de carácter holandesa aconseja. ¿Vale la pena de que desaparezcan generaciones enteras en luchas inacabables? El maestro lo ignora. Tiene bastante con la prueba punzante de sus propias inquietudes. Por fin ha llegado a la cúspide de la fama. Atrás las noches sombrías de desesperanza y temor. Las privaciones de toda índole, que le acosan en los años risueños de la mocedad. Esclavo del sino de tantos artistas, el dolor de crear para vivir vuelve a cercarlo en la estación última, cuando viejo y renqueante vuelca por instinto—pues está casi ciego—la maravilla de su arte pictórico en grandiosas imágenes.

Pero ahora es feliz. Y ríe, porque, como dijo Stendhal, la vida ríe para él.

AUN SE TEMIA A ESPAÑA

Por aquel tiempo vivían muchos de los que habían contemplado la guerra dura contra España. ¡Cuántos recordaban aquel día en que fueron abiertos los diques, y el campo de batalla se hizo un lago donde se debatían las huestes hispánicas! ¡Ay, que aun se temía por allá la furia y el valor de nuestros Tercios viejos! Y la sombra del de Alba paseábase por entre los molinos con sus brazos dormidos, reclamando la fe y la esperanza antiguas, que les hicieron triunfar. Muy junto al Rhin,



Autorretrato de Rembrandt

al pie de uno de aquellos molinos extáticos, correteaba de niño Rembrandt. Y de ello le vino más tarde el *Van Rijn* con que la Historia lo llamaría mil veces. Rembrandt no quiere estudiar en la Universidad, otorgada a Leyden por su resistencia al invasor. Mas, ¿qué le importa? ¿No es rico? ¿No van a su casa los mercaderes? ¿No pone precio caprichosamente a sus trabajos? ¿No ha visto en los ojos dulces de Saskia, su amada, la misma pasión que inunda de fuego sus venas?

ESTE Y OTROS INTENTOS

Y he aquí el momento preciso elegido por Hans Steinhoff para situar las escenas primeras del gran film alemán. ¿Qué relación guarda la obra con los otros intentos? El cine mudo quiso recorrer el camino. Pero a gatas. Del sonoro tenemos una notable realización de Alexander Korda, plena de realismo, con la exactitud histórica del cine inglés. De todos modos, Charles Laughton, magnífico, vive menos su papel que Ewald Balsler, el protagonista de la versión germánica. Además, el Rembrandt de Korda, que por un azar mercantil

nos llega ahora, es viejo de siete años. Y en poco más de un lustro el arte del celuloide ha avanzado prodigiosamente. De otra parte, Steinhoff buscó inspiración en los propios escenarios holandeses. Leyden y Amsterdam aparecen a lo largo de la película. Para cada vestido removiéronse legajos y grabados. La representación plástica ideal y animada de los cuadros del maestro no puede estar hecha mejor. Ahí vemos a la linda Saskia, encarnada por Herta Feiler, juvenil y dichosa, cuando ríe con su esposo—ahora alzan la copa larga, mientras sus ojos se enturbian de amor y de alcohol.

Por un rincón oculta su faz desvergonzada el pícaro Pielt, carpintero naval, aliado de la flaca Geertge. Rembrandt todo lo olvida, pues se siente optimista y seguro. Los precios de sus cuadros son objeto de comentarios de escándalo. Exige porque puede. Llega un momento, sin embargo, en que las deudas parecen mayores. Saskia, entre tanto, pierde el color de sus mejillas. Tose mucho. Rembrandt lo sabía antes de casarse y aceptó la postura a aquella carta del destino inflexible. No hay remedio humano que pueda combatir allá la tuberculosis pulmonar. Los días son una progresión de angustias. La bolsa baja. Y la salud de Saskia también. Rembrandt tiembla por su hijo. Dos murieron tísicos. Al que vive, su madre trata de protegerlo. Anuncia poco antes de morir la donación de todos sus bienes al heredero con fría precaución holandesa. El maestro espera ser redimido del trabajo acuciante con la fortuna que corresponde a su vástago. La realidad vendrá a sorprenderle. Cuatro mil miserables florines son el precio del grotesco engaño. Está solo con su hijo. Desalentado. No acierta en sus trabajos. Sus maravillosas teorías de pintura chocan con el egoísmo y la estulticia de los convecinos. No entiende nadie el claroscuro. Cuando pinta a media docena de tipos y establece la lógica proporción y armonía, hay quien se niega a pagar su parte, porque su rostro está semioculto por las sombras. El cuadro de *La guardia nocturna* duerme en un desván y los humos de un vulgar brasero pondrán un cendal negruzco a las luces del sol matutino y equivocarán a muchísimos entendidos.

LOS ULTIMOS MOMENTOS

Steinhoff se ha detenido especialmente en este momento de la vida de Rembrandt. Ewald Balsler, exacto en el gusto. Su rostro evidencia la fatiga. Su atuendo es descuidado. Todo presagia un derrumbamiento físico y moral, cuando tímidamente

(Continúa en la página 65)

EN EL PURO REINO
DE LA PUNTERIA

EL TIRO DE PICHON O LA CAZA SIN PAISAJE

Por BARREIRA



Sin que esto sea desmerecer; mejorando lo presente—y suponiendo presente la flor y nata del tiro—, este reino puro de la puntería, esta caza sin paisaje, nos parece un deporte menor. Y no digamos del tiro al plato, amigo.

Por eso, escribiremos este artículo con sus pobres sentencias escaqueadas, al tres-bolillo, como en el deporte trágico y pleno de la guerra, deporte completo.

Confiemos en que algunos «gags»—como se dice en el cine—tengan valor de máximas podridas, que estaban reventando por salir.

¡Atención...! ¡Pájaro...!

La escopeta de dos cañones y el perdigón nacen sólo un poquito antes que el tiro de pichón y que el suavísimo tiro al plato.

Es, pues, el único deporte donde enlázanse vertiginosamente las dos épocas: la heroica y la del estilismo-decadencia.

En el principio fué «el brazo». Un hombre, en lugar de un aparato. El lanzador tenía que adivinar—en un relámpago—todo ese complejo tremendo del tirador. Y el no menos importante del pichón.

Como el tiro de pichón nace y se desarrolla a lo largo de la costa levantina, a los lanzadores se les llama «colombaires», con lo cual ya tiene el lector un bonito problema filológico dentro de una quisicosa deportiva...

No hay ni que decir que hay todavía quien prefiere el hombre al aparato. Abstengámonos de intervenir, cercenemos la casi

inevitable tentación de intervenir. Esa reminiscencia se llama en buen argot «tiro a la valenciana».

Otra nota erudita: hablemos del «truc».

Dos hombres se meten en una zanja, ocultos al que ha de disparar, y cuando éste pide: «¡Pájaro!», dejan salir un animal, casi siempre de cola.

¿Podemos considerar el «truc» como la transición entre el tiro «a brazo» y la jaula...? ¿Podemos, no podemos...?

Al llegar aquí, nuestros lectores habían ya adivinado las debilidades y flaquezas implícitas en el tiro «al brazo», ¿verdad...?

El tirador venía dependiendo del «colombaire»; si al «colombaire» no le agradaba el tirador, pues soltaba el pájaro con la malicia natural y consiguiente.

También podía darse el humanísimo caso de que «colombaire» y tirador se pusiesen de acuerdo. Todo esto se resolvió en el año 1830...

¡1830!

A su conjuro, ¡cuánta literatura podríamos hacer...!

¡Cuántas metáforas que se pierden...!

Sobreponiéndonos a nuestro dolor, digamos que entre las cosas importantes que se incuban por el año 1830 está la modificación, el paso a adulto, del deporte del tiro de pichón...

1830. Londres. Una taberna. Dickens. La noche...

Una reunión de cazadores furtivos. Cerveza. Ginebra. Vaho espeso de pipas. Juramentos. Ginebra. Más juramentos, Cerveza. Cazadores furtivos. Londres. Dickens,

Estamos en 1830.

—Yo tiro mejor que tú, Jack...
—¡Lo veremos, Tom...!—dice, por ejemplo, el llamado Jack...

Y salen desafiados. La madrugada sorprende a nuestros hombres en pleno campo, con unos bultos misteriosos.

¿Qué contienen los bultos misteriosos...?

¡Ah...! Pasemos al párrafo siguiente.

Lo que llevan Tom y Jack en los bultos son... palomas.

Un tercero—al que no hay inconveniente en llamar John—las coge, las introduce en unos agujeros del terreno, los cubre con viejos sombreros, atados a una cuerda.

A una señal, tira de la cuerda.

Y gana Jack. Pero es lo mismo. Lo mismo que si hubiese ganado Tom.

Lo que pasa es que se ha inventado la jaula, nada menos.

Pues los viejos sombreros de Tom y Jack y la cuerda de John son sustituidos bien pronto por máquina y cajas.

Y el primer Club—¡honor a la tradición!—se llamó «Old Hats»—«Sombreros viejos». Y se instaló—¡loor a la tradición!—en otra taberna.

Lo presidió el conde Stamford. La taberna estaba enclavada en el cruce de la carretera de Uxbridge.

El «Hurlingham Circle» y el «Gun Club» son los otros dos Clubs que siguen al de los sombreros viejos.



Tiro de pichón en todo el mundo.

España. Jerez de la Frontera.

En 1868 se funda otro «Gun Club»—«Club de la Escopeta».

España. Sevilla. 1876, otro Club de tiro de pichón.

El tiro de pichón llega a Madrid en 1876. Club de la Casa de Campo.

¿Qué podríamos decir del tiro del pichón actual que nuestros lectores no sepan ya...? ¿Qué podríamos decir...?

Digamos una cosa importante: el pichón español es el más bravo del mundo.

El más duro y glorioso de matar.

¿Qué pasa...?

UN LECTOR.—Sí, muy bien. Pero a mí deme usted una buena cacería de verdad, con paisaje y, a ser posible, con peligro...

El AUTOR.—Siguen las firmas...



Nota: Inglaterra—cuna del tiro de pichón—es el único país del mundo donde el tiro de pichón se halla legalmente prohibido...

Más datos, más datos...

En París se funda el primer Club de tiro de pichón en 1831.

En los Jardines de Rivoli, que después se traslada al Quartier Monceau y luego a la Porte-Dauphine. Gastinne y Rouette lo dirigen. Son célebres armeros.

El Club de Yssy-les-Molineaux, actual, está hoy en el mismo e histórico sitio.

1866. El príncipe Joaquín Murat preside el Club de Tiro de Pichón del Bois de Boulogne.

1883. Primer Campeonato Universal. En Montecarlo. Lo gana el inglés R. J. J. Lafond.

Después, el delirio.



LIBROS

MENÉNDEZ Y PELAYO
Y SUS OBRAS COMPLETAS

Tal vez en el ambiente de intransigencia que era la vida intelectual de España hace algunos años, la gloria más grande de don Marcelino sea haber conseguido una respetuosa aquiescencia aun de los escritores más apartados de su ideología. Pero es después de muerto, como el Cid, cuando gana sus más opíparas batallas.

Acción Española nos adelantó una Antología y una Historia de España entresacadas de sus obras. (Y es a partir de nuestra revolución nacional-sindicalista cuando la exégesis y divulgación de su obra es objeto de atención más apretada.)

No vamos nosotros a descubrir en esta nota la personalidad del polígrafo montañés, de sobra conocida por todos los españoles. Pero sí queremos subrayar que ésta se agiganta en estos instantes como constructor indiscutible de nuestra Historia Literaria y como el mejor intérprete hispánico, que ha sabido como nadie hacer resaltar lo entrañablemente castizo de nuestra cultura y el valor de las aportaciones, tanto españolas como extranjeras.

Se quejaba no hace mucho, y con razón, un erudito español, don Miguel Herrero, de que las bases de nuestra Historia Literaria hubiesen sido forjadas por un extranjero no católico: Ticknor. Aparte del valor que tuviera en su tiempo la obra del erudito norteamericano, es lo cierto que éste no pudo comprender ni valorar, como señala muy bien el profesor Antonio Tamayo, el aspecto más peculiar y español de nuestras letras: el religioso. La literatura mística y ascética, los autos sacramentales, el teatro teológico y la oratoria religiosa quedaban sin entender y explicar.

Menéndez y Pelayo, español y católico, vino a subsanar con su talento y comprensión de español todas esas lagunas del norteamericano.

Claro es que después de don Marcelino se ha trabajado mucho y provechosamente en la historiografía literaria. Sobre todo Menéndez Pidal, en lo que se refiere a la Edad Media. Algunos temas han sido de tal modo vistos, que se ha mejorado la postura del maestro, como ocurre con el tema gongorino, tan sutilmente tocado por Artigas y Dámaso Alonso. Los estudios de Lope de Vega, hechos por Agustín G. Amezua y Joaquín Entrambasaguas, y la literatura dramática, tan entrañablemente estudiada por Valbuena-Prat.

Pero es cierto que la obra ingente de don Marcelino conserva todo su enorme valor. A sus libros hay que acudir a diario para estudiar los temas más diversos de la literatura de nuestro país, y si alguien ha renovado temas concretos, nadie, esto es cierto, se ha acercado siquiera a la comprensión vasta y genial de la obra del polígrafo montañés.

Por esto, como mejor homenaje, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas emprendió hace dos años la gran tarea de publicar las *Obras Completas* del maestro.

Confiada la Dirección de esta labor a don Miguel Artigas, director de la Biblioteca Nacional, se inició con la publicación en cinco tomos de la *Historia de las Ideas Estéticas*. Agotada la antigua tirada, tenemos, pues, ésta a la venta. Fueron a continuación los tomos de *Estudios y Discursos de Crítica Histórica Literaria*.

En general, sólo en alguna librería de viejo, y a alto precio, era posible dar con algún libro del maestro. La publicación de la *Opera Omnia* era, por consiguiente, de verdadera necesidad nacional. La edición de ambas series, ya publicadas, lo fueron bajo el cuidado de don Enrique Sánchez Reyes, actual director de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, de Santander.

En esta serie de estudios y discursos hay varios trabajos inéditos de don Marcelino, que se conservan en su Biblioteca.

Los veintinueve trabajos de los tomos de *Estudios de Crítica Literaria* resultan ampliados hasta el número de ciento veinte, que integran los siete obesos volúmenes de la nueva serie: *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*.

El último tomo lleva al final unos utilísimos «Índices gene-

rales onomásticos y de materias» hechos por don Angel González Palencia.

Hay el proyecto de ir publicando los correspondientes índices con cada una de las series de la *Obras completas*. Cuando la edición se haya terminado, serán fundidos todos los índices en uno solo, para mayor utilidad.

Ya cuando se tenga este índice completo en un volumen, será la brújula más segura para meterse en el intrincado océano de la obra de nuestro genial montañés.

Todo el elogio que hagamos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas será pálido ante el mérito de la obra emprendida y puesta en marcha, con tal belleza y exactitud tipográfica (porque de la científica se da por meritísima), que toda loa resultará escasa y todo entusiasmo insuficiente.

En verdad, nos parece poco cuando se trata de exaltar la obra y el pensamiento de uno de los genios más hondamente españoles.

CONCHA ESPINA
MONEDA BLANCA

En un tomo que ha publicado Afrodísio Aguado vienen dos hermosas y bellísimas comedias de nuestra gran novelista montañesa: *Moneda blanca* y *La otra*.

Todo lo que pudiéramos decir de esta finísima novelista, una de las escritoras de todos los tiempos que mueve el castellano más aligero y señorial, queda oscurecido por el trémulo encanto de su acción teatral.

Se dan en nuestra universal novelista todas las cualidades de ternura, sensibilidad y percepción de lo misterioso. Y así nos extraña cómo no ha intentado antes, con empeño de estreno, esta aventura del teatro.

Recordamos su *Jayón*, dramatizado de su más hermoso cuento en prosa; pero después, tal vez el ansia de crear con acción novelesca, nos ha robado a la egregia escritora de la labor teatral, a la que sin duda por sus excelsas cualidades, su prospia y su nervio, hubiera traído un golpe de mar que limpiase estos establos de Augias de la escena actual.

Felicitemos a la ilustre escritora y la animamos a seguir por la ruta emprendida para el bien del teatro español.

DARIO FERNANDEZ FLOREZ
LA VIDA GANADA
(AUTO REPRESENTABLE)

Hemos tenido siempre a Darío Fernández Flórez por uno de los más finos y dotados escritores jóvenes. Si alguien duda de ello, que lea este transparente auto, que en el bordillo de la contienda misma, en tierras de Rusia y con protagonistas mozos y heroicos de la División Azul, acaba de componer.

No le encontramos más que un defecto: su brevedad. Por eso le recomendamos hacer en adelante obra teatral más arquitecturizada.

Los diálogos de la «Gloria» y la «Muerte», con que termina el auto, en los campos nevados de Woogorodson, hermosísimos, lo mejor sin duda de la obra:

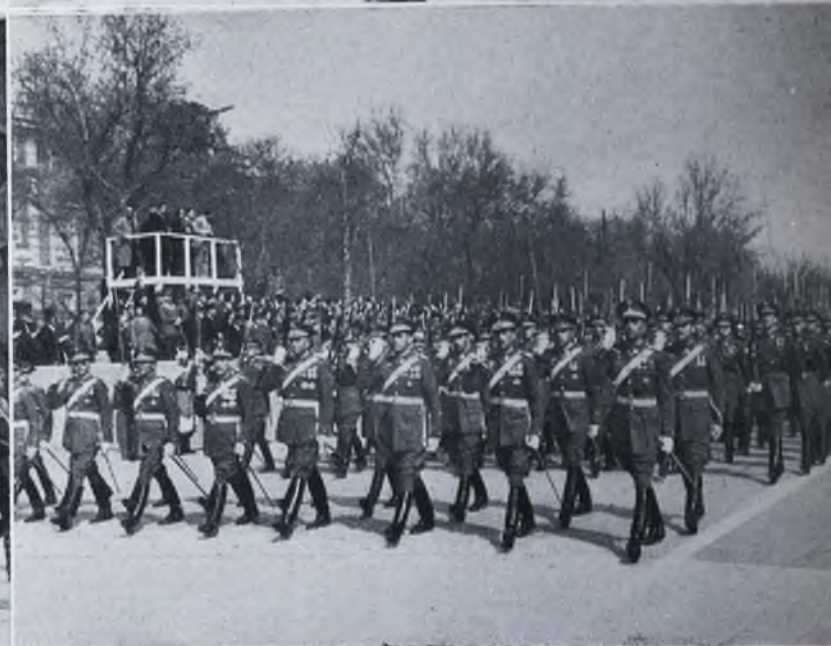
«LA GLORIA.—Ese mozo es mi amor, ¿comprendes? ¡Oh muerte, tan muerta, que ya no puedes amar nunca!

LA MUERTE (*mofándose*).—¡A tu edad dedicarse a enamorar mozelos indiscretos y ciegos! ¡Parece mentira! Porque, no lo niegues, eres tan vieja como yo, aunque, cierto, mucho más hermosa. Pero, en el fondo, en el fondo, tan matadora como yo. ¡Vamos! ¡Déjame terminar! ¡No me hostigues más, que todo será breve, suave como el soplo de un ábrego demasiado ardiente».

Magnífica pieza literaria dentro de una tipografía exquisita.

ACTUALIDAD NACIONAL

El 1.º de Abril, como en años anteriores, se celebró en Madrid el brillante y ya tradicional desfile militar que conmemora el aniversario de la Victoria. Ante Su Excelencia el Jefe del Estado desfilaron, con admirable prestancia, representaciones de todas las Academias militares, de todas las Armas y de las Milicias del Partido. Damos aquí varias fotografías del marcial acontecimiento, siempre actuales y magníficas para nuestra renombrada historia política y militar.



La Falange, los guardias marinas, las Milicias Universitarias y las Academias militares, desfilando ante el Caudillo



Aún está reciente el entusiasmo popular rodeó el viaje del Caudillo a Galicia y mora con motivo de la inauguración del ferrocarril de La Coruña a Santiago y del viaducto sobre el embalse del Esla. La insistente preocupación del Generalísimo por estas materiales y grandes obras nacionales queda de manifiesto ante tan magníficas realidades. Una muchedumbre diversa y fervorosa sirvió de fondo a este viaje, enaltecedor de un





bajo y unos procedimientos nuevos, que adelantan audazmente la resurrección económica de la Patria y ponen de manifiesto ante el mundo la estupenda condición de nuestra técnica industrial. Reproducimos varias fotografías con los momentos más interesantes de los diversos actos celebrados.

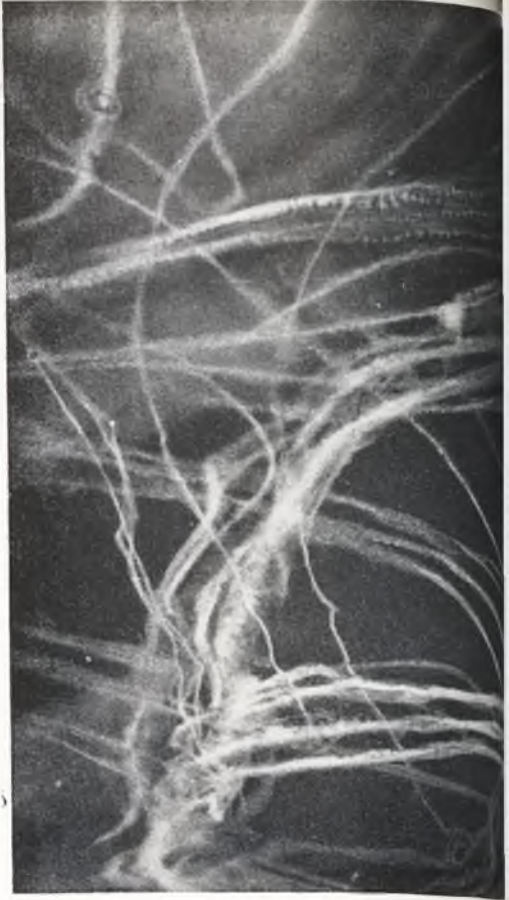




Soldados norteamericanos capturados por los alemanes durante los últimos combates desarrollados en Túnez



He aquí lo que ha quedado de una batería soviética que, bien camuflada, hacía fuego contra los alemanes. Como se ve en la fotografía, su aniquilamiento fué total



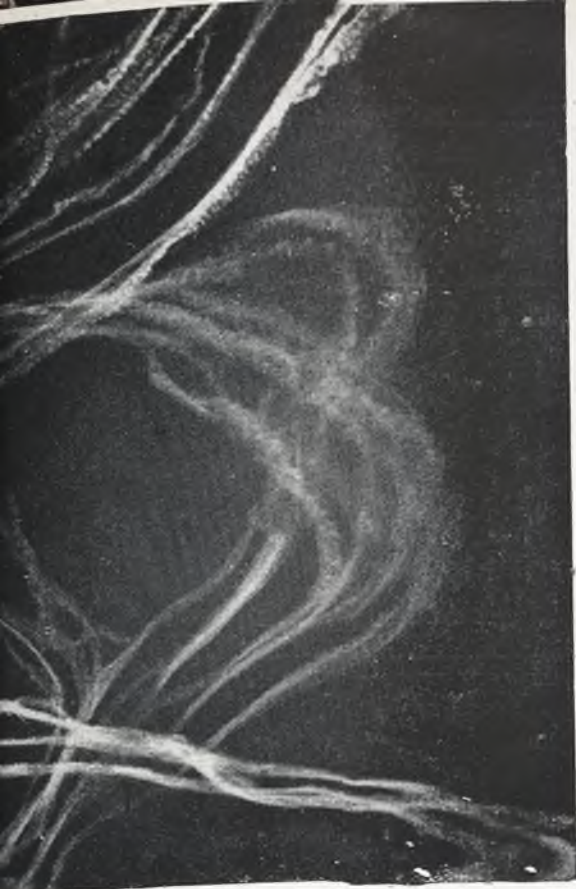
En esta fotografía, tomada por un corresponsal de guerra, se ven en los aires las estelas de gases de combustión

ALEMANIA



El joven comandante de un submarino alemán, regresado nuevamente de una travesía contra el enemigo, comunica, lleno de orgullo, a su jefe los hundimientos producidos a cabo

Duro y peligroso es el servicio de los buscaminas durante una tempestad. La foto recoge el momento, durante una tempestad, en que las altas olas invaden la cubierta de popa

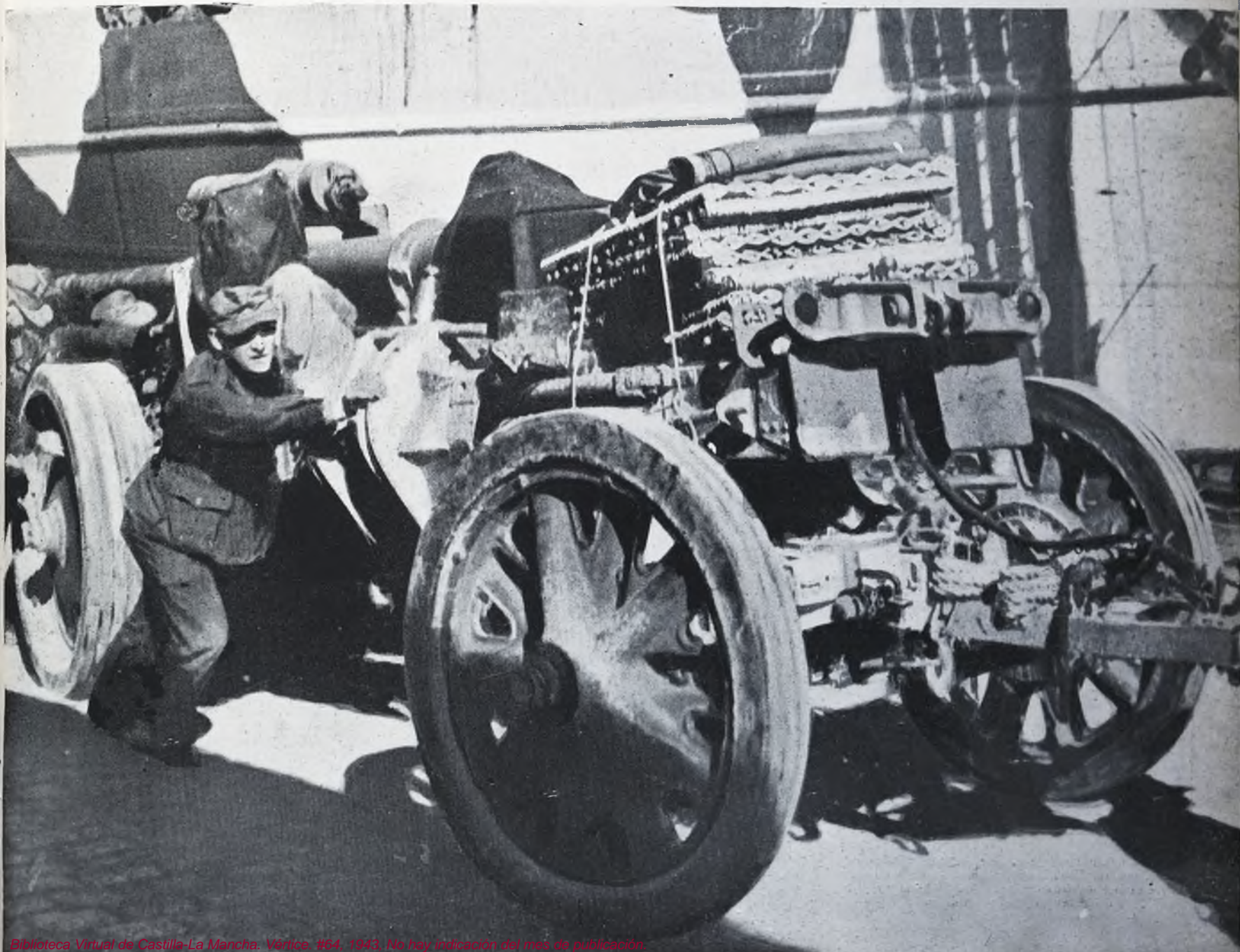


En esta fotografía se aprecian claramente las variadas líneas que dibujan los aviones en lucha sobre el canal de la Mancha



Durante su estancia en un sector del Mediterráneo, el jefe de la Marina del Reich, gran almirante Doenitz, pasó revista a las unidades de la Marina de guerra alemana que actúan en ese lugar

Desembarco de material de guerra en el puerto de Túnez. Soldados alemanes ayudan con todas sus fuerzas para que la operación pueda llevarse a cabo lo más pronto posible





Mister Anthony Eden, secretario de Asuntos Exteriores británico, junto a Cordell Hull, secretario de Estado de los EE. UU., durante la conferencia de Prensa en Washington, celebrada en el transcurso del reciente viaje realizado a Nortamérica por el ministro inglés



Su Majestad la reina Isabel de Inglaterra con dos soldados de Aviación norteamericanos, que le muestran a Su Majestad los detalles de un vuelo sobre territorio enemigo



Su Majestad el rey de Inglaterra, Jorge VI, inspeccionó hace poco tiempo a tropas británicas y aliadas en el Norte de Escocia.. En esta fotografía le vemos examinando el nuevo fusil con una nueva bayoneta muy corta

Miembros de una Misión militar china que han visitado Inglaterra recientemente, invitados a ver los nuevos aviones militares ingleses

A bordo de una "Fortaleza flotante" inglesa, los músicos del Cuerpo de Infantería de Marina deleitan a los compañeros que en un rato de ocio pueden escucharles

(Fotos Calpe.)



El comandante en jefe de las fuerzas aliadas en Africa, general Eisenhower, saludando, en un lugar del frente norteafricano, al general Montgomery, jefe del octavo Ejército británico





El general Henry H. Arnold, jefe del Ejército del Aire norteamericano, recientemente ascendido a capitán general



Nido antiaéreo de las fuerzas norteamericanas en las islas Salomón

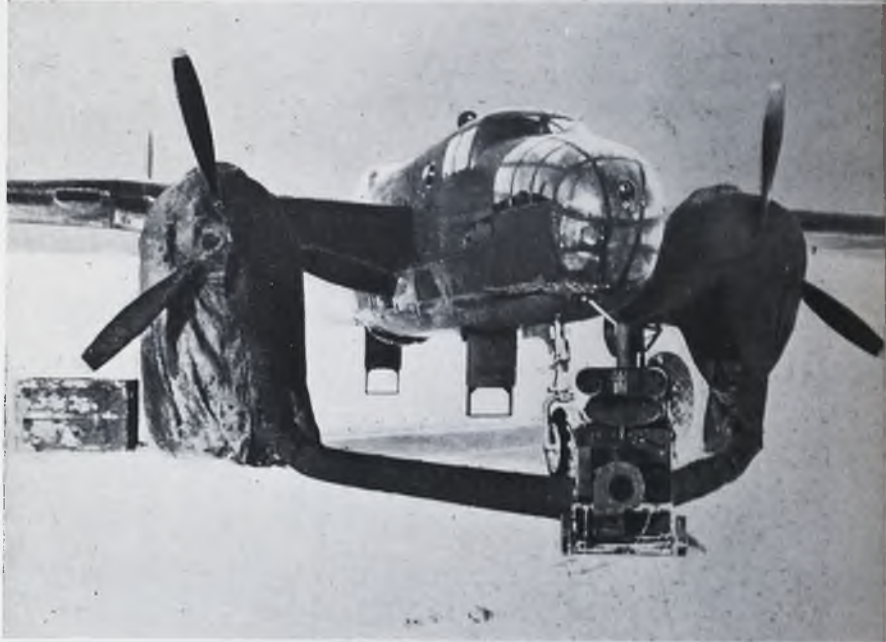


A bordo de un portaaviones norteamericano, el vicealmirante Fitch condecora a varios oficiales de la Armada

Soldados esquiables del Ejército norteamericano, que se encuentran entrenándose en Terranova



Para ahorrar tiempo y evitar esfuerzos al motor, las fuerzas aéreas yanquis destacadas en Alaska calientan las partes vitales del mismo, antes de ponerlo en marcha, mediante un pequeño motor de gasolina que produce aire caliente



EL NUEVO "JEEP", ANFIBIO AMERICANO

Estos vehículos admiten cinco soldados, y pueden entrar en el agua sin necesidad de cambiar de velocidad

Soldado americano, subido a una rama, apenas visible merced al uniforme camuflado que se confunde con el espeso follaje



ITALIA



Mujeres italianas trabajando en una gran fábrica de material aeronáutico



Carros enemigos capturados por las tropas italianas en el frente norteafricano durante las recientes operaciones



En el frente de Túnez se utilizan los camellos por la Intendencia italiana para el abastecimiento de las tropas de vanguardia



Grupo de grandes reflectores italianos en funciones durante una incursión aérea enemiga sobre el territorio metropolitano

"LOS RETRASOS AVANZADOS"

Por TOMAS BORRAS

I

Al despertar me encontré con aquel hombre en mi alcoba. ¿Por dónde había entrado?

—Dispense mi atrevimiento, caballero. Vengo a traerle un prospecto de mi agencia de Turismo "Los Retrasos Avanzados". El mejor empleo de sus vacaciones: quince días, ocho mil reales, viajes comprendidos.

—Tenga usted la prudencia de marcharse. ¿Quién le autorizó...?

—No se enfade, que me lo agradecerá. Siempre lo mismo: empiezan riéndose y luego... ¿No quiere usted vivir una aventura?

—¿Cómo?

—Mi agencia de excursiones no es de esas tantas. Ahoramos a nuestros clientes el Monasterio del Escorial, la Alhambra de Granada y la celda de Chopin, en Mallorca. Insubordinación a la rutina es nuestro lema. Se le ofrece a usted la ocasión única, y por el indicado módico precio, de dar un salto en el tiempo y vivir quince días en el año dos mil.

—Ah, vamos!

—No estoy loco, caballero. El deficiente mental es quien carece de imaginación y cree que no existe lo maravilloso porque él no puede crearlo. Usted no ha hecho el sol, pero el sol existe, y usted se aguanta. Caballero, lea el prospecto.

—La vida moderna está anticuada. Le ofrecemos una vida más moderna. El hombre de hoy no puede creer en la felicidad porque el hombre de hoy no existe: existen el de ayer y el de mañana. ¿Quiere usted ser quince días el hombre de mañana?" No entiendo...

—Mírese al espejo, caballero. Está usted pálido: sobresfuerzo; ojeroso: nervios agotados; le amarga la boca: digestiones difíciles; se le cae el pelo: vejez prematura; está inquieto, excitado: aumento de tensión. ¿Por qué?

—¿Es usted médico?

—Soy inventor.

—¿Y qué ha inventado?

—La Vida.

—¿Hombre...!

—Aclaro el concepto: he inventado la manera de vivir. Lea.

—El prospecto dice: "Vivir no es esto de hoy. Venga a VIVIR quince días". Esta última palabra de vivir, en letras mayúsculas.

—Conocerá usted los descubrimientos que hemos hecho en todos los ramos de la existencia. Tenemos un estilo que ofrecerle: el estilo futuro de vida. Usted vive al estilo de ahora y ya ve lo que le pasa: pálido, ojeroso, boca amarga...

El director de la agencia recogió su prospecto:

—¿No?

—Bien. Las restantes condiciones...

—Yo le acompañaré a menudo. Pago, adelantado. Nada más.

Me vestí mientras el intruso miraba al cielo, tecleando en los cristales de la ventana.

—Las dos mil pesetas.

—Los ocho mil reales.

—¿Por qué habla por reales?

Sonrió: —Ya empieza usted a sorprenderse. Importan los conceptos; incluso importa la fonética. ¿Usted cree que cuatrocientos duros es lo mismo que dos mil pesetas, y dos mil pesetas igual que ocho mil reales? Fíjese en la relación: cuatrocientos,

dos mil, ocho mil... Cantidad mayor, ocho mil; luego es la que proporciona más satisfacción. Quien tenía un millón de reales era millonario; ahora le roban las tres cuartas partes de su fortuna al dejársela reducida a doscientas cincuenta mil pesetas; y el robo es atroz si no se le cuentan más que cincuenta mil duros. El millonario en reales es casi un pobrete en duros. Su estatura financiera se ha rebajado ciento cincuenta veces. Hay más: aquellos reales los tocaba, los veía, los gozaba condensados en oro y plata. Hoy le dan en un papel de quince centímetros unas palabras sin figura: cheque, total, nada. La mayor defraudación de la Historia. ¿Comprende usted?

—No.

—Ya se dará cuenta.

¿Vamos?

—Cuando usted quiera.

El director de la agencia de Turismo sacó su reloj: hizo girar las manillas hacia atrás, vertiginosamente.

—Dentro de unos instantes habremos llegado.

—Me ofreció llevarme al futuro.

—El Tiempo, caballero, nos está esperando en el punto del Espacio que ha elegido. Con más claridad: la vida humana, tal como debe ser, la ha recogido y condensado en el instante justo en que es apropiada, en que no constituye pesadumbre y carga insoportable, sino placer. Vamos al encuentro de ese instante del Tiempo. Suba usted.

Ante mí—estábamos en la calle—aparecía la diligencia. Subí. En verdad, aquello era una aventura.

II

Alrededor de la diligencia, envuelta en enjambres de alfileres cascabeles, salpicaban colores y colorines las borlitas, pompones y madroños; animados, los caballos alzaban las orejas y trotaban con gentil trote de circo, y el mayoral cantaba coplillas a la música espolvoreada. La diligencia iba resonte a carroza de jóvenes en fiesta. —¡Ríá, ríá!—preguntaba el mayoral chascando el látigo para pedir respuesta: y los caballos le contestaban con relinchos de satisfacción y cuádruple ritmo de tambor en la tierra tendida.

—Jamás me ha sonado mejor un viaje—le dije al agente de turismo.

—Qué hermoso progreso, ¿verdad? Acostumbrado a la sucia pederreta del motor, sus oídos estaban atrofiados. Oiga, oiga también el campo.

¡Sí; el campo sonaba con su ancho concierto; el aire decía cosas de niño ininteligible, y los insectos, asomándose quizá, daban serenata a pleno sol, y sonaban los árboles cabezudos, y se llamaban a gritos de juego los pájaros que rayaban la atmósfera.



y el agua, ¿en dónde?, dejaba caer toda su cabellera estruendosa. Nunca había oído hablar al campo; tampoco le había visto. A ochenta, ciento y cincuenta kilómetros por hora, lo que había visto era la velocidad: eso que raspa los dos lados del coche, vertiginosos troncos, colinas, cascos, puentes borrosos, oblongados, precipitándose hacia uno desde el vértice de enfrente, que, abriéndose desmesurados e inauditos se los traga el ¡zas! de su centella. O el mundo desde los seiscientos por hora de un aeroplano: una curva de barro sin relieve, muerto, alisado por la distancia, con espumarajos de nubes, informe pella que oscilaba con inclinaciones de balancín. Había oído el ruido del campo, no su sonido; había visto la confusión de su precipitación en una sina, o su materia materiosa flotando entre vapor de agua, no su paisaje. Y ahora, gozo de los infinitos matices de colores, la vibración del espacio abierto, las joyosas verturas y la forma escultórica de la tierra, y vivía con ella y me dejaba penetrar y rebosar de su sentimiento.

—Porque la diligencia va despacio. Porque va a la medida de lo humano. Y lo otro es la máquina arrebatando al hombre—me complió, adivino, el guía—. Ya llegamos.

La posada la regía una familia, y todo era doméstico y desgastado por manos amigas: los muebles tenían ese lustre de habersé rozado con las personas, de haberlas tenido en sus brazos o en sus rodillas, y esa confianza de pegarlas, alguna vez, en las piernas. Al llegar me dijeron, alborozados: "¡Ya estás aquí!" No era como en las habitaciones de los hoteles en serie, desvitalizados, asépticos, con objetos de uniforme; hoteles sin alma, en que el cuarto parece recién arreglado después de llevarse al muerto; en que no nos vemos la cara en el espejo, porque ni el espejo quiere nada con nosotros; porque, después de todo, ¿qué somos nosotros?: un número. La familia de la posada se hizo en el acto mi familia; la madre abrió mi maleta y acarició la ropa; la chica mayor me regañó, como regañan las hijas, porque comía poco, y el padre me llamó: "Oiga, buen hombre", una locución que nunca oyera.

—Deme un cock-tail.

—¿Eso? Cosa "antiguísima". Aquí usamos el vino; ¡Gran invento! Los salvajes del siglo XX sacaban el alcohol de la madera, de la caña y de cualquier hierba. Hasta que se descubrieron las cepas, y ¡velay!

El vaso de vino, iluminado, rubio, amaneció toda la mesa. Junto a mí cocinaba la madre: se despertaba el gusto al ver y oler las viandas y sus manipulaciones sabrosas.

—Todo es fresco, acabado de coger.

Los mantenimientos, huevos, hortalizas, fresas y nata sabían a sabores. Los comparé mentalmente a



los productos en su ataud de lata que usaba en la otra vida.

—Coma despacio que así presta más—. La hija me vigilaba con sus ojos de cuidadora del padre joven—. ¡Comía antes así?

—En cinco minutos contados, cualquier cosa: algunas veces, en los restaurantes automáticos, metía una moneda en la ranura, salía la ración tasada, un boudoir con fuerte condimento para engañar el paladar, y la devoraba por la calle. Todo era así en la época de donde vengo: la vida nos la bebíamos de un sorbo, la deglutíamos, tragándola a lo pavo.

—En vez de paladearla... Lentitud, no tenga usted prisa.

—Esto me lo dijo otro vecino que acudía a hacerse también de mi familia; éramos la familia humana, estábamos dentro de un solo latido mirándonos con una sola sonrisa. Recordé el egoísmo impermeable de antaño: cuando viví encerrado en mí, hostil, presentando una superficie lisa a los demás para que no pudieran agarrarse, impenetrable y con cara de nada; el rostro era un medio de esconderse detrás, presentando una máscara fría, y la palabra, hiel de separar el alma de las almas.

Jugamos como mozalbetes a las cartas, haciéndonos trampa para reírnos, dando a la trampa—el juego del juego—todo el valor de ingenio y travesura que tiene: no arriesgábamos sino la riqueza de nuestro gracejo, que centelleaba en la conversación, entregados a lo cordial. Al ser conveniente me dieron las buenas noches y me llevaron a la alcoba: me esperaban sábanas de hilo hilado allí, con calidad de corteza de pan, colcha bordada por las mujeres con estilizaciones curiosas, almohada con regazo de olor a manzanas.

—¿Dónde está el botón de la luz eléctrica?

—La luz eléctrica no dejaba ver las estrellas y se suprímio.

Cerraron la puerta, dejándome solo con amor alrededor, en las otras habitaciones, sensación que también desconocía. ¡Aquellas casas de ignorados en todos los pisos, aquellos departamentos anónimos! La posada era hogar, y el rescoldo de la chimenea calentaba los buenos propósitos, dormidos toda la noche. ¡Ah, y era verdad, allí estaba el cielo! Jamás le había dejado venir a cubrirme, a apretarme. A lo sumo, le eché una mirada distraída por si iba a llover... Y allí estaba el cielo, desconocido para el desgraciado hombre del siglo xx: goteando estrellas, con su lejanía ni negra ni azul, densa y suavizada, entrando en mí con su calma pesanté. Le miraba temblar, moverse inmóvil en su radiosa vida, mi vida se le unía, se entregaba a la altura de pulpa marina, se dejaba llevar y disolver en su insensible fuerza. De pronto me di cuenta de que me faltaba algo. Había saltado el tapón del ruido, del atroz ruido que trepidaba en mis nervios desde que nació, que resonaba en mi cerebro al tratar de reposar, sin dejarme nunca dormir completamente. Estaba en el centro del silencio macizo, de lo sordo absoluto, opaco, mudo. Caí en su pozo, que me encerraba hermético: se me durmieron las manos, los pensamientos, las venas, la piel, el pobre cerebro traumatizado, las pestañas, la respiración.

III

—Está usted recogiendo eso que se le había escapado: lo sencillo—me dijo el maestro, que acudió a visitarme—. Va usted a hacer descubrimientos portentosos.

—Ya he hecho uno. ¿Se ha fijado usted en lo exquisito que es un vaso de agua?

—Veo que vuelve usted a colocar las cosas en su verdadera tabla de valores. ¿Cuántos días lleva aquí?

—Cinco. Vea las comparaciones que he anotado:

SIGLO XX	DESPUES
Vida motorizada	Vida saborcada.
Específicos	Recetas para cada cual.
Tujo de anhídrido carbónico	Olor a horno de retamas.
Perro fabricado, de lujo;	
caballo fabricado de car-	
rreras	Animales sin cruce, ani-
	males del Génesis.
Escribir frenéticamente;	
leer, a saltos, pedazos	Escribir cuando hay algo
heterogéneos	que decir; releer.
	Piedra, céfiro.
Asfalto, cemento	
Televisión, cine, gramó-	Hombres y mujeres de
fono	carne y hueso.
Calefacción y refrigera-	
ción, temperatura gra-	Aire libre, vestidos, ho-
duada	guera de leña.
Despertador acelerador ...	Gallo tranquilo.
Trasnochiar, trasnadrugar	Acostarse de día, levantar-
	se al lucero.

Gafas	No mirar lo que no merece la pena.
Estirarse la cara, esfuerzos por rejuvenecerse, y ausencia a la ley natural	Alegria de envejecer sano para cerrar el círculo de la vida y volver a ser niño.
Un traje mensual	Un traje para la ceremonia de vivir.
Moda	Estilo.
Imitaciones	Costumbres.
Utensilios y aparatos	Lo manual.
Afeitte y tócido de las jóvenes	Color de los sentimientos.
Impasibilidad	Romanticismo.
Cinismo	Claridad.
El negocio	El ideal.
Lo inmediato	Lo eterno.
Trabajo como maldición...	Amor al oficio.
Proletario	Labrador, artesano.
Los conocidos	El viejo amigo.
El teléfono	La conciencia.
La canoa	La barca de vela y remo.
Preocuparse con lo que sucede a miles de kilómetros; insolidaridad con lo que nos rodea ...	Pocos, cerca y bien avenidos; la mano en la mano.
No intimidarse por nada...	Temor de perder la buena fama.
Ansiedad	Paz.
Cambio incessante: ansia del todo	Permanecer en el todo.

—No está mal—comentó el maestro—. La lista fuera interminable, porque abarcaría cuanto existe. ¡Ay! Si no se hubieran decidido a frenarse, los hombres hoy, serían autómatas.

—Pero, ¿qué es lo que sucedió? Nosotros, hacia la mitad del siglo xx no nos dábamos cuenta.

—Lo ocurrido es que por el año 1925 empezaron a separarse la Cultura y la Civilización. Eran dos líneas superpuestas que se confundían a lo largo de las Edades históricas; y por esa fecha cada una se fué por su lado con cierta velocidad; se produjo el desequilibrio, y el Hombre estuvo a punto de autoaniquilarse.

—¿Cuál fué el motivo?

—La invención de la Máquina. Tan desafortada fué la invasión de la Máquina en la Vida, que, primero, la Máquina suplió al Hombre; después, la Máquina dió vida, fabricó, en progresión creciente, infinitas máquinas; y la consecuencia: el Hombre se redujo a imitación, se convirtió en Máquina. Nosotros llamamos a esa Edad histórica Edad de la Desvida porque la Vida humana se puso al servicio de la Mecánica, de la vida de la Máquina: el Espíritu se hizo esclavo de la Materia. Insensiblemente se cruzó de un límite a otro en las etapas; con el vapor y el gas adquirió el Hombre un instrumento auxiliar; con la electricidad aparecieron, insólitos, las máquinas raptoras del hombre, las que tenían infinitamente más velocidad que él; se le burlaron, paseándose por el mundo, enlazándole, haciéndole pequeño, aglomerándole; la tercera etapa la cubrió el motor de explosión. Era aquel maquinismo tan mágico, que el Hombre, dominado y humilde, se puso a adular y a servir con servilismo a la Máquina, sin poder ya domarla. Convirtiós en un engranaje más, en una ruedecita del sistema de ligazones de máquinas y supermáquinas que devoraban la Tierra. Desaparecieron el Tiempo y el Espacio porque desapareció la Distancia, su ecuación. Los hombres se hablaban de polo a polo, y perforada la estratosfera, desayunaban en Madrid, almorzaban en Buenos Aires, cenaban en Oslo y dormían en Shanghai para desayunar, al día siguiente, en Dakar. La Máquina achicó la Tierra y, además, la uniformó. Esto fué lo más dañino; que la Vida, en la Era de la Máquina, fuese igual en un punto y otro, sin sorpresas ni contrastes. Se llegó a un rasero, a un tipo de vida convencional y convenido, con costumbres que se repetían en el cruce de todos los meridianos con todos los paralelos. El alma del hombre se sometió al troquel único.

—Es cierto.

—Eso originó la nueva psicología del Hombre. Inventó el comunismo, que era el concepto de la Máquina aplicado al ser humano. En la construcción social, la Máquina era la superestructura, lo que dominaba y estaba por encima; el Hombre, la infraestructura, la organización en beneficio del tiránico maquinismo. Lógicamente, el Hombre, por medio de la idea comunista, tendió a hacerse máquina también porque había perdido su cualidad de director y su orgullo de rey de su universo. Amputado de sus sentimientos y de sus ideas fundamentales, quiso reducirse a un organismo fisiológico—una má-

quina de carne—y no pensar, ni sentir, ni obrar sino en función de su trabajo para producir. Se convirtió en una simple biela: por una punta recibía el impulso y le transmitía por la otra. Era ya un animal sin albedrío, sin fi, sin fantasía, sin originalidad, sin fuerza interior, sin capacidad de rebeldía, sin esperanza.

—Perdimos nuestra individualidad.

—¿Hay alguna Máquina individualizada? Lo que caracteriza al monstruo llamado Máquina es su igualdad de serie y su incapacidad de pensamiento. Lo comunista era: hombres en serie y que no pensasen más que la ración de pensamiento que se les entregase cada día, como a la Máquina se la dotaba de una ración de engrase.

—Y, ¿cómo se desenlazó esa tragedia humana, humana?

—El Hombre, sometido a la maquinización corporal y anímica, estalló; su energía vital, cerradas las válvulas, hizo explosión en forma de guerras. Falso de Cielo, quiso destruir la Tierra. Cualquiera bestia feroz hace lo mismo si se le mete en una estrecha jaula: la rompe. Después de tres guerras universales—treinta y seis años de máquinas-hombres y de máquinas-máquinas arrasando el planeta—se llegó, a lo año 2000, precisamente, a vislumbrar otra vez la Edad de la Cultura como solución; y en ella estamos.

IV

A los pocos días se me abrieron como unos ojos interiores que me permitían ver y sentir finezas y deliciosas fruiciones inéditas. Ninguno de los de mi generación sabíamos lo grata que era la penumbra, el gozar la media luz tamizada que delicadece los objetos, les esfumina las aristas agresivas y crea en el ámbito una envoltura de tibieza de luz: en la penumbra aflora el sentido oculto de lo lírico, y en un examen sereno dialogamos con la introspección y pensamos en su justa fidelidad lo más sensible. El horror a la oscuridad de la Civilización, que no es más que miedo a quedarse solo, porque entonces se descubre el vacío, le había yo cambiado, ganando, por la semioscuridad en que uno se halla a sí mismo y se encuentra las oscuras razones cuando se vive la Cultura. También me fué dado un amigo como lo soñé en mi Desvida. Sabía, por experiencia lo que es estar charlando con otros, pero ausente mentalmente; entonces conocí lo que es estar llamados y juntos: especie de comunicación de la confianza y del afecto que tanto se asemeja a la silenciosa compañía del alma. Otra cosa en que me perfeccioné: el acercamiento a los animales. Me llenaba de alegría ese mundo que la Civilización da de lado—el animal odia a la Máquina y la Máquina no es apta para el animal—, ese submundo convivente, interesante hasta subyugar, bello con inesperadas hermosuras, misterioso, religioso; ese mundo pueril y perfecto de los insectos, aparatosos delicadísimos; de las aves, imágenes transeúntes de nuestros ensueños; de los peces, tristes más que la muerte; de los animales grandes y varios más cercanos a nosotros, que pisan lentos y nos miran con dulzura, me sedujo con su terror de hecho sobrenatural y con su infinitud. Viajar, que en el siglo xx era una vulgar operación de meterse en un dirigible o en un paquebote, entonces, en el siglo xxi, era disfrute de un año de sensaciones. La perplejidad del punto a donde dirigirse, elegirle, soñar el sitio en cuya busca se irá (visitar antes con la imaginación), la parsimonia del caminar y el trato con gentes improvisadas, encontradas en el albedrío del azar, y, por fin, el sentido de lejanía inquietadora, distancia de ultramundo de la ciudad que nos atraía y que recorriamos, palpándola, morosos... ¿En qué se parecía ese placer aquietado y dosificado al salto instantáneo, en horas o minutos, en soplar la distancia, de nuestros viajes en proyectiles? Estar solo, con Dios arriba y la Naturaleza—otra emoción desconocida—. Yo la desvelé, rasgué la red tupida que nos separaba a los tres: el que me miraba en su acendramiento recóncito, la Creación, y yo, mayestático, en ella. Paseaba por el llano con montañas de horizonte immaculado, bajo la dulzura llovida del azul y nácar, entre breñas con tranquilas vidas de hierbas y flores, el agua amansada como un buen perro en los arroyos, y las formas inteligentes y dentro de una ley; paseaba devanando la obra que dejaría, en una sola obra donde destilar, a través de mí, esa trilogía de El, la Naturaleza, que era su espejo, y el alma mía, espejo de los dos; paseaba en soledad, también acompañada, en divagar indefinible...

Muchas leves levedades, muchos hondos sentimientos podría apuntar, que estaban en aquella Vida: y no en la otra, miseria del progreso acelerado que se nutrió, como Saturno, de devorar a sus hijos, infravida frenética y artificial del hombre-biela. Sólo quiero, para dulzura de este recuerdo—porque es, melancólicamente, lo digo, un recuerdo—, aludir a lo que es fundamental para un hombre: la mujer.

¿Crearéis que me ilusionaba poder ver, al azar, sabroso, un tobillo? ¡A mí, ahito de mujeres vestidas sin vestido en comidas de etiqueta, película; y tea-

(Continúa en la página 64)

CUATRO COSAS A PROPOSITO DEL DIRECTOR DE CINE

(Viene de la pág. 42)

sin expresar—ya que toda expresión es una disciplina y al español le repugna «entrar por el aro» de alguna cosa, aun cuando se trate de un aro de triunfo—la mayor parte de nuestros sentimientos. Acaso la riqueza de nuestro aire está en que hemos dejado perderse en él, sin darles expresión, muchos sueños que lo han nutrido sabrosamente. No es difícil que nos falten palabras en un discurso o que nos falten municiones en una batalla. Hemos vivido siempre en la más absoluta infantería, desprovistos de todo aquello que no fuese el corazón. Pues bien, este desprecio por las bases de sustentación puede dar, por ejemplo, grandes pintores, pero no una escuela de pintura; grandes visionarios del cine, pero no una cinematografía.

El segundo peligro que ofrece para un español la dirección de cine podría titularse: «peligro de querer todos los jugadores hacer el gol»; es decir, de no servir a un conjunto de cosas, de no supeditarse a otro, mejor situado por la Providencia. Nos falta saber esperar humildemente, venir desde muy lejos. Y esto ha hecho que se precipiten sobre la dirección de cine (oficio confuso hasta hoy, no controlado por las Academias) algunas vocaciones disparatadas, que no supieron formarse previamente. La cinematografía española necesita de hombres que quieran ganarlo todo, pero que tengan algo que perder también. La cultura comienza cuando no es necesaria la osadía para llegar a las cosas, porque han dejado de ser objeto de invasión para ser objeto de estudio. Y a esta cultura cinematográfica nos referimos.

A cambio de estos dos peligros tenemos la virtud de la verdad, el amor por las cosas auténticas, el desprecio al torero «que no se arrima» y elude el riesgo y deja vacía la gracia. Y esto es ya una gran virtud para el cine donde nada tiene que hacer la entelequia, porque hay toda una Humanidad que mira con los ojos de la cara, y le pide a las cosas una calidad casi carnal, tangible, como el llanto de sus Dolorosas. Por este sentido de lo auténtico, de lo verdadero, podrá entrar España en el reino del cine. Que así sea.

“UN DRAMA NUEVO” NUEVO DRAMA

(Viene de la página 31)

Augier y Féval. No digamos nada, por obvio, del influjo que Shakespeare ejerciera sobre Tamayo, aparte de la presencia física, corpórea, de Shakespeare mismo, en el reparto de «Un drama nuevo».

Decididamente, Tamayo estaba teatralizado a fondo, y así, es de notar que «Un drama nuevo» significa un ejemplo cumplidísimo de «Re-teatro», valga la expresión. La inducción recíproca de lo real y lo fingido apunta en el primer acto, con brusquedad más que con rapidez, y el efecto último, forzado en su mecanismo, muy a la manera romántica, prejuzga toda la violenta tensión en que la obra se mantiene hasta un final... que no es final enteramente.

Porque al sobrevivir el pobre Yorick y la esposa infiel, el tema del adulterio queda intacto y la relación entre los dos esposos podría inspirar uno o dos actos más. No se nos oculta que el designio del autor no se cifra, evidentemente, en agotar un tema, sino en aprovecharse de él por uno de sus flancos, para plasmar un caso en que la vida y el teatro se influyen en patética unidad de acorde. Esto lo consigue Tamayo en el persuasivo grado que alcanza «Un drama nuevo». El mejor acto quizá sea el segundo, en que los diálogos de Yorick y Alicia, Alicia y Edmundo, Walton y Shakespeare, proyectan tremenda claridad sobre las almas desnudas. El lenguaje mismo eleva su tono y adquiere más color y movimiento, como si el autor, arrebatado por su inspiración, ya no pudiera preocuparse de un verismo coloquial que hace a otras situaciones o momentos harto vulgares de expresión.

El espectador de «Un drama nuevo» no se arrepiente de serlo. Conoce una fase, más o menos extraña, de nuestro teatro romántico, y se siente en camino de entender mejor algún aspecto del teatro moderno, sin que por ello pierda de vista el teatro clásico, pues, en definitiva, «Un drama nuevo» viene a ser un nudo de varios hilos. Tal reposición tiene que ser puntuada como positivo acierto. Tanto más si se tiene en cuenta que «Un drama nuevo» ha sido realizado por Cayetano Luca de Tena en bien graduada colaboración de actores, escenógrafo y sastre. Para constancia histórica de este buen suceso, consignemos unos nombres: Actriz, Amparo Reyes; actores: Bruquera, San Emeterio, Franco, Durán Horna. Escenógrafo, Burgos. Figurines, de Chausa.

OTRA VEZ REMBRANDT

(Viene de la página 47)

asoma su rostro de niña—sensual y perverso—la bella Hendrikje Stofels (Gisela Hullen). Ojos claros. Risueña y mansa siempre. En un principio ha llegado al desordenado hogar de Rembrandt, con funciones de ama de gobierno. Pronto gana la partida su sensibilidad de mujer. El pintor se enamora. Hay un fruto de aquella pasión que palpita un poco tardía. Las comadres y los envidiosos de Amsterdam no se lo perdonarán jamás. Todo el mundo le vuelve la espalda. El, como queriendo rebelarse contra lo que estima una injusticia, multiplica los cuadros, en que sirve de modelo, invariablemente, la alegre Hendrikje. La muerte, cruel con tres de sus hijos, segará también esta otra vida rubia en flor. Rembrandt, para enterrar su cuerpo adorado, ha de vender la tumba de Saskia. ¡Duro sarcasmo del Destino!

La última parte del film recoge el ocaso de Rembrandt. La fotografía, donde juega abundante el claroscuro, es un bellísimo poema de sombras. ¡Difícilmente se logrará ya revivir de un modo más perfecto los días y las noches ilusionadas del glorioso e infelizmente maestro!

Y antes de acabar, permitidme una corta reflexión: ¿Por qué, Señor, en España, tan sobrada de figuras de toda índole—santos, guerreros, príncipes y artistas—, no se acomete en serio su divulgación universal por medio del cine? ¿Será preciso que nos enseñen constantemente, desde fuera, que este arte nuevo y máximo del siglo sirve para algo más que para adaptar novelas rosas?...

Literatura y Arte en el Extranjero

(Viene de la pág. 13)

anteriores críticos, que no conocen otra norma que la de la abstracción». Alentado por el ejemplo de Grillparzer, Wolfgang von Wurzbach vertió al alemán una serie de comedias de Lope. Pero quien más contribuye a darlo a conocer en Alemania es Hans Schlegel, que con sus traducciones y adaptaciones está logrando un renacimiento del drama español sobre los escenarios del Reich. De cuatro estrenos de Lope hemos leído recientemente, que en alemán se titulan «Die unbekannte Geliebte» (La amante desconocida); «Die eifersüchtige Gräfin» (El perro del hortelano o la condesa de Belflor), «Keine Liebe ohne Heimlichkeiten» (No hay secreto sin amor), y «Was kam denn da ins Haus» (¿De cuándo acá nos vino?)

Habréis observado que en el vastísimo teatro de Lope no hay ningún drama que pueda figurar como obra maestra suya. Nunca hablamos del Pénix como poeta de tal o cual comedia. Por el contrario, de Calderón decimos que es el autor de *La Vida es sueño* o de *El alcalde de Zalamea*. Lope es eternamente nuevo; siempre descubrimos en él algo insospechado, mientras que con Calderón sabemos en mayor grado a qué atenernos. Esta particularidad constituye cierto inconveniente para que Lope llegue a ser un dramaturgo de «repertorio». Las dos obras citadas de Calderón están constantemente representadas en los teatros nacionales de Europa central, como también *El desdén con el desdén*—a veces con el título de *Doña Diana*—, de Moreto. Tirso de Molina, a pesar de su grandeza, lleva peor suerte; su «Burlador» no pertenece a sus mejores obras, y *El condenado por desconfiado* es demasiado abstracto, al par que absoluto, para no chocar en países con mentalidad diferente de la española. *Don Gil* es la comedia que de mayor favor goza fuera de España; se la representa con bastante frecuencia en el centro del Continente, y—con algunos cortes—recientemente también en Italia.

(Viene de la página 56)

tros!... Recordaba la exquisita flor que era una mujer de la Era Civilizada, su filo y equilibrio entre lo natural y lo artificial, entre lo infantil y lo morboso, lo sustancial y lo arbitrario. ¿Dónde empezaba, en aquella mujer refinada, la mujer que era y la mujer que ella se había hecho? ¿Estaba su ser en aquella superficie labrada por su capricho? ¿Era el genio de la Especie o el final de la Especie?

En la familia de la posada, la chiquilla, con sus diecisiete años, no se semidesnuda ni añade a sus rasgos personales el toque sabio que lo acentúa y perfecciona. No quiere ella ser ni insinuante ni perfecta, sino divinamente como es. Esta es la Mujer, no una mujer. No se casa y descasa tampoco en minutos, ni juega la esgrima de la coquetería; cautiva sin saber; la cambian las impresiones como cambia la fisonomía de la tarde; ignora y quiere asomarse a saber; vive, no para aparentar, sino por el inaudito placer de vivir; y es alegre porque espera darse, y tierna porque presiente la ternura; opone a la orquídea elaborada, mujer de mi siglo xx que había llegado a ser una obra de arte en sí, opone la materia prima de su ingenuidad, y de sus ojos puros, y de sus labios frescos, y de su delgadez esbelta y melodiosa, para dejarse modelar, para ser la obra, única también, de la única mano.

Me había enamorado de la joven que me regañaba como la chiquilla mayor a su padre joven y todavía galán.

V

—¿Tiene un cigarro?

No fumaba el director de la agencia de Turismo. Rebusqué en mis bolsillos y encontré uno.

—Déjeme su encendedor; el mío no funciona.

Se echó a reír:

—¡Qué anticuado nos resulta usted! Nosotros hemos perfeccionado ese horrible chisme. Tome.

Y me dió una cerilla.

—Ya era hora de que se levantara.

—Como no sé cuando me acuesto...

—Naturalmente. (¡Qué bien sonaba esa palabra, que atraía lo natural!) Aquí no hay más que relojes de sol. Tan solo yo llevo el mío, reloj-máquina. Aquí no se necesita saber la hora más que en la etapa del trabajo. Después, ¡libertad!

Así se aplicaba bien esa otra palabra. El reloj, que tiraba de uno, que le llevaba a la fuerza de un lado para otro, desalado, que cuchicheaba junto al corazón, imitador grotesco; aquel enemigo, ¡asesinado! Pero más hermoso era todavía el aniquilamiento de la Radio, la musa híbrida del "delirium tremens", y del Metro, agusante, y del submarino ahogado testarudo.

—Me dijo usted cuando veníamos en la diligencia una frase que no se me olvida: "la medida de lo humano". ¿Es que la Era de la Cultura ha parado al Tiempo en ese centro preciso?

—Es usted muy sagaz. El hombre está construido con una cierta pauta de posibilidades; tiene tal estatura y tanta fuerza muscular; limitadas facultades. Pues lo que sucedió en la época que ha precedido a ésta es que no había adecuación del organismo a lo que exigía de él la actividad. Aquella manía de la prisa, de ir aceleradamente a un sitio, en el que no había nada que hacer, es la caricatura de la enfermedad que contrajo...

... al dominante la máquina.

—Justo. La Cultura no ha hecho más que colocar las posibilidades del hombre en el ambiente que no debe sobrepasar sin riesgo de disolver su organismo. Hay un ritmo para nosotros: el forzamiento

del ritmo deshumaniza y mecaniza. Tenemos que subordinarnos "a la medida de lo humano".

—Yo me subordino. Verá usted. Anhelo a la chiquilla, a la hija del posadero. He comprendido el amor: es cosa, también, de la Naturaleza. Cogemos todas las cosas de la Naturaleza, necesita una larga, cuidadosa labor. Nada se improvisa en estos campos, ni en lo que en ellos vive; hay que preparar aligerar el alma, nutrirlo de savia, sembrar el amor, cuidarlo a lo jardinero, esmerarse en elegir la lluvia que han de ser su caricia; así se logra arraizar la planta en lo adentrado, que salga fuerte y perenne. He comprendido que el amor es una larga tarea, delicada, que es la obra de la vida, la obra perfecta, un arte del que el universo es cooperador. Me quedo con la joven-niña a realizar mi obra de labrador de buenas mañanas de artifice de la mejor planta de Dios.

—¡Cuánto lo siento! ¡Cómo se ha dejado caer en ese peligro! Olvida usted que hoy expira el plazo, que expira ahora: quince días.

—¿Pero va usted a ser tan cruel?...

Sacaba su reloj maldito; empezaba a darles, tímidamente, a las manillas: hacia atrás, también como entonces.

—¡Quieto! ¡Déjeme vivir verdaderamente, no tirar girando en la rueda de la fiebre interminable! ¡Me quedo, permítamelo! ¡Pagaré lo que sea, lo que diga! ¡Mi amor, mi cultivo querido, la única de mi conciencia de la vida!...

Aparecía ya mi habitación: la cama deshecha, otros muebles de serie, ropa de figurín, luz agotada.

—¡Adiós! ¡Que la lección le sirva de provecho!

—¡Asesino! ¡Espere, por favor; espere!

Seguía dando a las manecillas, encajando mi tiempo en mi vida. Al ver mi cara exasperada, se miró por el espejo. Lancé un jarrón contra él; la lámina del espejo se hizo añicos; él desapareció. Así fué el final de la aventura. Cortante. Como de todos los sueños, cuando llaman con los nudillos a la puerta y, entre el sobresalto, el sueño se va



EDICIONES NAUSICA
ha publicado
REMBRANDT
de VAN DONGEN

Jose Bosch
LIBRERO

LIBRERIA BOSCH. RDA. UNIVERSIDAD. 11
LIBRERIA BASTINOS. CALLE PELAYO. 52

Apartado 991

BARCELONA

LIBRERIAS DE SELECCIÓN

Para orientarse en sus compras solicite los Catálogos especiales de: Librería en general, obras jurídicas, textiles, de farmacia, Obras sobre la preparación y vida del Matrimonio Cristiano.

COMO RECUERDO DEL «DIA DEL LIBRO», de este año, se obsequiará a nuestros clientes con el folleto del doctor P. Font Puig, *El libro como medio de elevación del hombre, y en particular de la juventud, hacia los valores del espíritu*. Edición limitada. PIDALO ANTES DE QUE SE AGOTE

ALAMBRES
Y PUNTAS
BORRELL

Alambres galvanizados, retorcidos, extra-dulces, cobrizos y brillantes de perfil redondo, medio caña, triangular y cuadrado :: Alambres de acero :: Varillas para soldar :: Puntas de París :: Puntas de latón

VALENCIA, 647 :: TELEFONO 5100

BARCELONA

MARCOS
MOLDURAS
CUADROS

CONSEJO DE CIENTO, 323
(entre Balmes y Rambla de Cataluña)



GRABADOS
DIBUJOS
PINTURAS

MARCOS Y CUADROS (S. A.)
Teléfono 12064 :: BARCELONA



DICCIONARIO HISPANICO MANUAL

60 Dictionarios, todo el saber humano en un solo volumen de 2.450 páginas, tamaño 20 por 28 centímetros.

Además del caudal de voces de la Lengua Española, contiene:
TODO EL LEXICO Y TODO EL REPERTORIO TECNICO DE

7	MESES DE CREDITO	Albañilería	Botánica	Fisiología	Liturgia	Óptica
		Algebra	Cirugía	Fotografía	Matemáticas	Química
		Americanismos	Deportes	Geografía	Mecánica	Tauromaquia
		Anatomía	Electricidad	Geología	Medicina	Teatro
		Arqueología	Etnografía	Geometría	Meteorología	Teología
		Arquitectura	Farmacia	Higiene	Mineralogía	Topografía
		Artes y Oficios	Filología	Historia	Mitología	Trigonometría
		Astronomía	Filosofía	Jurisprudencia	Música	Veterinaria
		Bellas Artes	Física	Literatura	Numismática	Etc., etc.

VOCABULARIOS ESPECIALES

de Francés Español; de Inglés-Español; de Alemán-Español; de Italiano-Español y de Portugués Español, y los de Germania, Caló gitano, etc., etc. Voces y locuciones latinas y extranjeras. Conjugación de los verbos regulares e irregulares en los seis idiomas.

UN DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO COMPLETO de Geografía, Historia, Biografía, Religión, Mitología, Etnografía, Arte, Literatura, etc., en el que se encuentran hasta los personajes, los sucesos, las obras más recientes.

400.000 ARTICULOS - 10.000 GRABADOS - 132 LAMINAS Y MAPAS EN NEGRO - 48 LAMINAS Y MAPAS EN COLORES - 42.000.000 DE LETRAS

La obra, cuidadosamente revisada por académicos del Instituto de España, ofrece **LAS MAXIMAS GARANTIAS**. Está completamente al día, no sólo en la parte geográfica, histórica, científica, etc., sino que en el léxico contiene muchas voces y definiciones **QUE NO FIGURAN EN NINGUN DICCIONARIO EXISTENTE**. Contiene la etimología y las correspondencias en cinco idiomas de todas las palabras, y como además lleva cinco vocabularios (con la pronunciación figurada), **EQUIVALE A POSEER COMPLETOS CINCO DICCIONARIOS**

DE IDIOMAS: INGLES, FRANCÉS, ALEMÁN, ITALIANO Y PORTUGUÉS. Con sus 42.000.000 de letras, supera en extensión a otras enciclopedias en varios tomos. Jamás se había dado **EN UN SOLO VOLUMEN**, perfectamente manejable y con tipo de letra clarísima, una cantidad tal de materias. Es libro que interesa, no sólo a médicos, abogados, comerciantes, funcionarios, maestros, academias, Sociedades, etc., etc., sino **A TODA PERSONA CULTA**.

EDICION CORRIENTE

Encuadernado en tela y oro, con preciosa sobrecubierta. Precio: 125 pesetas al contado; 140 pesetas en siete plazos de 20 pesetas.

EDICION DE LUJO

Con lomo de piel y títulos de oro de ley; de gran solidez. Precio: 175 pesetas al contado; 200 pesetas en ocho plazos de 25 pesetas.

En España, donde las dificultades que significa su edición han dado por resultado la carencia casi completa de obras de este tipo y que no contaba hasta ahora más que con el pequeño volumen de la Academia Española—puramente léxico y del cual la parte histórica, biográfica, geográfica, etc., está ausente—, ERA INDISPENSABLE, ERA URGENTE, EMPRENDER, POR FIN, CON UNA INTENSIDAD JUSTIFICADA POR LA IMPORTANCIA DE LA TAREA, CON UNA CELERIDAD EXIGIDA POR SU ULTIMO SERVICIO, LA PUBLICACION DE UNA NOVISIMA ENCICLOPEDIA MANUAL.

Puesto al nivel de la actualidad del mundo, inspirado en el espíritu de hoy, el DICCIONARIO HISPANICO, en un solo volumen, se presenta como un instrumento sin rival ante el público de España y de los pueblos americanos.

JAMAS UN ARMA DE TAL ALCANCE PARA LA FORMACION DE LA CULTURA HA SIDO FORJADA ENTRE NOSOTROS

CARTA DE PEDIDO

ORGANIZACION «LIBROS A PLAZOS»
BARCELONA

Muy señores míos: Ruégoles me remitan a la mayor brevedad un *Diccionario Hispánico Manual*, que me comprometo a pagar a plazos mensuales de pesetas, el primero a la recepción de la obra, y los restantes, el día 1.º de cada mes, hasta la completa liquidación. Al contado

Nombre y dos apellidos FIRMA,

Edad Profesión

Domicilio

Plaza

Provincia

RECORTESE O COPIESE ESTA CARTA Y REMITASE A

Organización LIBROS A PLAZOS.—Diputación, 296. BARCELONA



RAIZ Y RAMA

UN CORPUS COMPLETISIMO DE LA LITERATURA UNIVERSAL

Una colección única que sitúa la edición española a la vanguardia de las empresas editoriales del mundo

HOMERO

Próxima aparición del primer tomo:

**ILIADA
ODISEA
HIMNOS**

Traducción del doctor Luis Segalá

EN PREPARACION:

LA NOVELA INGLESA DE LA EPOCA VICTORIANA
LA POESIA ESPAÑOLA
Monumental antología seleccionada por José María de Cossío

LA NOVELA ROMANTICA FRANCESA
LIBROS DE CABALLERIA
PLUTARCO: VIDAS PARALELAS
EL TEATRO GRIEGO
EL TEATRO ESPAÑOL

Volúmenes de 1.000 a 3.000 páginas, tamaño 12 1/2 x 19 1/2, cuidadosamente impresos en papel biblia, encuadernados con excepcional riqueza

EL PRIMER CORPUS DE LA LITERATURA UNIVERSAL QUE SE EDITA EN EL MUNDO CON UN CRITERIO DE RIGUROSA SELECCION

RODAMIENTOS A BOLAS

« S K F »

(Sociedad Anónima)

Avenida José Antonio
Primo de Rivera, 644
BARCELONA



MADRID:
PLAZA DE CANOVAS, 4

BILBAO:
BERTENDONA, 4

VALENCIA:
MARTINEZ CUBELLS, 10

SEVILLA:
HERNANDO COLON, 6

RODAMIENTOS DE BOLAS Y DE RODILLOS

BIBLOS, S. A.

LIBRERIA SUBIRANA

Fundada en 1845

LIBROS DE RELIGION, ARTE, CIENCIAS, LITERATURA, NOVELAS, CUENTOS PARA NIÑOS, ETC., CATALOGOS Y BOLETIN BIBLIOGRAFICO GRATIS

PUERTAFERRISA, 14
TELÉFONO 13877
APARTADO 203
BARCELONA



Colección «LA ALJABA Y LA LIRA»

Para ella y para ellas
Versos de amor, de Pedro Mata

EN PRENSA:

Gozos del amor en silencio
De Xandro Valerio

COLECCION «QUERUBIN»

Las obras de misericordia
De M. Melendres

EN PRENSA:

Canciones de los años niños
Selección de Fernando Gutiérrez

Romance de Blanca Nieves
De Salvador Bonavía

COLECCION «ALLELUIA»

La montaña de la mirra
De M. Melendre, pbro.

EDITORIAL ARTIGAS

Santa Ana, 19, pral. - BARCELONA

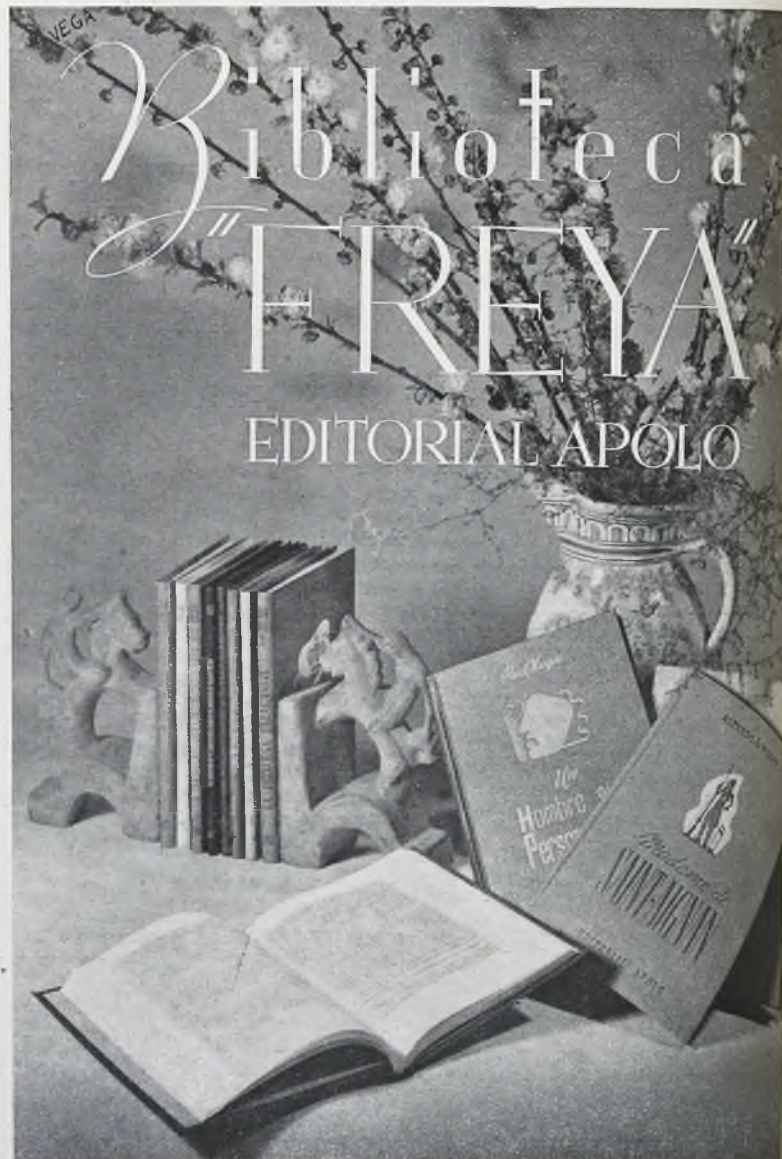


AFHA S.A.

SELLOS PARA COLECCIONES MATERIAL Y PUBLICACIONES FILATÉLICAS, GALERIAS DE ARTE

GALERIAS DE ARTE AFHA

Paseo de Gracia, 32, principal
TELEFONO 23826
BARCELONA



Biblioteca
"FREYA"
EDITORIAL APOLO

TUBOS

de acero estirado sin soldadura



SOCIEDAD ESPAÑOLA DE CONSTRUCCIONES

Babcock & Wilcox

Centrales Térmicas - Grúas y Transportadores - Construcciones Metálicas
Locomotoras y Automotores - Tubos de Acero estirado, soldados y fundidos **BILBAO**



ASPIRINA

CADA TABLETA
LLEVA ESTAMPADA
LA CRUZ » *Bayer* «
SIGNO DE SU LEGITIMIDAD