

Colaboración.

f. r. s.

Cuadernos **IV**

G.F.S.-207-

Colaboración en

LOGOS.

MARCA.

LETRAS. (Borl y G.F.S.)

BOLETIN de la Plaza URBANA

LA MODA EN ESPAÑA

ESPAÑA URBANA Y RUSTICA.

REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA.



CARLOS MANUEL FERNANDEZ-SHAW

Ante la Concepción de Ribera

Por GUILLERMO FERNANDEZ SHAW

En peregrinación de arte por tierras de Salamanca; tierras llanas, extendidas bajo la caricia del sol, y tierras abruptas de al serranía, que desafían el cuchillo de los vientos, henchidos de lamentos y de amenazas. Y por el llano y por la cumbre, siempre la devoción popular a María.

En las ermitas románicas que bordean los caminos, en los monasterios escondidos en lo hondo de las cañadas, en las iglesias cuyos retablos acusan el paso de los discípulos de Churriguera, surgen, ante los ojos maravillados, imágenes de María: aquel grupo de Mitata, aquella Dolorosa de Gregorio Hernández, aquella Inmaculada de Alonso Cano. En cantares y romances, siempre también el mismo fervor: la pureza de la Virgen es exaltada con entusiasmo y alegría. El instinto certero del pueblo adelantándose al Concilio Vaticano, consagró con su fe el divino dogma y lo axaltó con espontaneidad y sencillez:

"Ya sale la Virgen pura,
caminando "pa' la plaza;
todo el mundo la acompaña
nadie se quede en su casa".

O todavía con más precisión, aunque en su composición se advierta algún retoque, con pujos literarios:

"Nadie pase este portal
sin confesar, por su vida,
ser concebida María
sin pecado original".

Después del campo, la ciudad. En esta lección de arquitectura que es Salamanca, la vista y el sentimiento se inundan de belleza; parece el aire más fino y hasta los sonidos de las campanas acusan una sorprendente transparencia.

En peregrinación de arte, entre el compañero fraternal y el sabio erudito, Rector Magnífico de la Universidad Pontificia, hemos llegado a la severa Iglesia de las religiosas Agustinas, que velan el sueño del Conde de Monterrey, su patrono. Y ha aquí la asombrosa Purísima Concepción, de Ribera, llenando la nave de gozo y de encanto lírico y pregonando uno de los mayores triunfos del arte español.

Cuantas veces el viajero se detiene en la ciudad emporio del saber y del arte, halla renovada su emoción profundamente religiosa ante el magno lienzo con que el "Españoleto" alcanza, según frase de Augusto Mayer, la época de su plenitud y de su libertad. El pintor de los temas sombríos y de los tonos oscuros de la técnica áspera y el dibujo apenas cordial, fué poco a poco suavizando su procedimiento y transformando su colorido. Establecido en Italia y protegido en Nápoles por los Virreyes españoles, casi toda su obra fué viniendo a nuestro país. Y tras pasado el tercer decenio del XVII, fué haciendo Josepe Ribera su evolución, cada vez más íntima y afectiva. "El hombre, tan hombre antes—dice la autoridad de Elías Tormo—que, si retrató mujer, lo hizo sin conmoción de amor, fué yando al pasar los años en amable sensibilidad pintando al fin con entrañas de conmovido cariño".

Cuando, por encargo del Conde de Monterrey pintó en Nápoles esta Concepción para fondo del altar mayor del Convento que habla de ser panteón del magnate, en Salamanca, ya Ribera en pleno dominio de su sensibilidad, era digno de ser llamado el primer colorista de Italia. Y su Inmaculada, abordada con convicción y pintada con firme aliento, eclipsa hoy, por la brillantes del color y de la luz, por la nobleza de las formas, y por la invención artística, a cuanto en forma parecida realizaron los más grandes maestros de la pintura religiosa... sin olvidar a Murillo.

Todo cautiva en este cuadro sorprendente. En los espacios que se dilatan sobre un severo paisaje castellano, en el que no faltan ni el puente primitivo ni el torreón almenado, se desenvuelve la prodigiosa escena de la adoración y exaltación de la Madre de Dios Pura y sin mancha. El celaje que pudéramos llamar terrestre, porque es el que corresponde a este paisaje, se transforma en otro cielo ideal que sirve de fondo a la figura de María con las manos cruzadas sobre el pecho y las azules vestiduras flotantes. Tiene razón Tormo cuando señala cómo

está logrado el movimiento ascensional de la figura, "el suave pulso de lanzamiento y suspensión a la vez" de María, apoyada en la media luna simbólica y mientras que una guirnalda de ángeles la atoma paña en su ascensión y otra baja a recibirla desde lo infinito, donde la aguardan el Espíritu Santo y la imagen del Creador que, con su diestra, la bendice. La belleza y la serenidad del rostro atraen con poder irresistible y es, en suma, todo el cuadro, en su composición grandiosa, la más gloriosa

sa apoteosis de la Concepción Purísima de María.

La contemplación del cuadro suscita elogios encendidos y evoca recuerdos: el entusiasmo del hispanista Justi, los alegatos de don Pedro Antonio de Alarcón, cuando pedía que se restaurara el lienzo; la inspiración de Gabriel y Galán:

"Sol del más dichoso día,
vase de Dios puro y fiel.
Por tí, pasó Dios, María.

¡Cuán pura el Señor te haría
para hacerte digna de Él!"

Peró un rumor, al principio apenas perceptible, corta nuestra conversación. ¿Son voces de los ángeles? No. Son, sencillamente, las monjas Agustinas en oración. Y al través de las rejas de la clausura suspenden nuestro ánimo y recogen nuestro pensamiento los ecos de la eterna jaculatoria: "Dios te salve, María, llena eres de gracia..."

LA OFRENDA DEL PASTOR VIEJO ENTREMES DE NAVIDAD

por Guillermo FERNANDEZ SHAW



VA cayendo la nieve,
el invierno ha extremado sus rigores
y el mundo envuelve en virginal sudario:
La noche blanca apenas si se atreve
a difundir lejanos resplandores:
y, en el ambiente mudo y solitario,
brilla el fuego, no más, de unos pastores,
al abrigo de un roble centenario.

Apretada dormita
la guardia pastoril,
mientras que, como masa que palpita,
el ganado se agita en el redil.
¿Qué sucede? ¿Por qué el cordero deja
el calor de la ubre maternal
y los ojos al cielo alza la oveja
y bala quedamente el recental?
¿Por qué el mastín enderezó una oreja,
como sintiendo al lobo
de la fábula vieja
que, si por hambre se decide al robo,
nos da, en cambio, la aguda moraleja

de que el hombre, en lo eterno tan distinto,
es a conciencia, en su razón, cruel?
Pero, ni el lobo descuidado ahora,
ni la nevada que abatió su vuelo,
ni la hoguera del hato, brilladora,
son causa de la alarma y del desvelo
de la grey inconsciente.
Lo imprevisto y lo extraño está en el cielo,
donde, al través de cardeno fulgor,
¡ha surgido la cara sonriente
de un Ángel del Señor!

Pastor 1.º. (Asustado). — ¿No ves, Pascual?
Pastor 2.º. — ¡Sí, que veo!

Pastor 1.º. — Si yo no miro...
¡Pero el resplandor me ciega!

Pastor 3.º. — Cerremos los ojos Mingo.
El Ángel. — No temáis, buenos pastores.
No os traigo ningún castigo,
sino una nueva que a todos
ha de dar gozo grandísimo.
En la ciudad de David,
¡en Belén!, hoy ha nacido
el Salvador y Mesías
que el mundo esperaba; el Cristo
y Señor Nuestro, que tiembla,
como un pájaro de frío.
A todos de seña os sirva
saber que hallaréis al Niño
reclinado en un pesebre
y envuelto en pañales míseros.



Pastor 1.º. — ¡Gloria a Dios!
Pastor 2.º. — ¡Gloria al Señor!
Pastor 3.º. — ¡Por los siglos de los siglos!
(Coro de Serafines en torno del Ángel).

¡Gloria a Dios en lo alto
de los Cielos, y paz
en la tierra a los hombres
de buena voluntad!

(La Milicia celestial se retira volando).

Pastor 1.º. — Yo voy a Belén, Pascual.

Pastor 2.º. — Todos haremos lo mismo:
adorar al Niño Dios,
a contemplar el prodigio
que acaba de suceder,
—que el mismo Dios nos lo ha dicho—
y a llevarle cada uno,
ya que nació sin auxilios
terrenales, el regalo
que le dé nuestro cariño.

Pastor 1.º. — Yo, estas orcas de miel.

Pastor 2.º. — Yo, ese pan.

Pastor 3.º. — Yo, un cabritillo.

Pastor 1.º. al Pastor 2.º. — ¿Y tú que le llevarás?

Pastor 3.º. — Yo, el alma le diera, Mingo;
que, para honrar al Señor
en la imagen de su Hijo,
poco es la vida de un viejo
que casi perdió el respiro.
Pero yo no puedo darle,
como vosotros, ni chivo,
ni miel, ni hogaza; que entonces
apardeara de rico.
¡Yo le daré lo que tengo!
E iré a Belén, en dos brincos,
con el alma enternecida...
y con dos cantos del río.

Pastor 1.º. (riendo). — ¿Y vas a llevarle piedras?

Pastor 2.º. (idem). — ¡Con la edad perdiste el juicio!

Pastor 3.º. — ¿Y quién vos dice a vosotros
que son mi ofrenda los guijos?
Lo que yo voy a ofrecerle
es... ¡mi esfuerzo del camino!...
llevando a la espalda el peso
v. en mi interior, el designio.

Pastor 1.º. — ¿Y eso va a apreciarlo nadie?

Pastor 2.º. — ¿Y eso va entenderlo el Niño?

Pastor 3.º. — Dios lo entenderá de sobra.
Con que, por mí... ¡Ya estoy listo!...

Y bajo la caricia sosegada
de un sol de madrugada,
que arranca de la nieve
miles de irisaciones y reflejos,
el grupo pastoril, lento, se mueve
camino de Belén. Allá, a lo lejos,
quedan solos rebaños y mastines;
pero nunca estarán mejor guardados,
porque velan por ellos serafines
con formas aparentes de soldados.

Caminan y caminan los pastores
por valles y cañadas y collados.
¡Qué emoción en sus pechos, qué ansiedad!
¡Van a ver al Señor de los Señores,
que es, sin embargo, el Rey de los humildes!
Caminan... ¿Hasta cuándo? Hasta el instante
en que miran adelante
de su grupo anhelante
— blanca, humilde y bendita — la ciudad.
La ciudad, que era ayer callada aldea,
hoy da a los vientos sus alegres trinos:
la pueblan esforzados peregrinos
que los montes y valles de Judea
convirtieron en sendas y caminos.
Músicas, cantos, bailes... No se crea
que el pueblo que ama a Dios no es bailador,
y hoy expresa, bailando, su contento,
porque está celebrando el nacimiento
del Hijo del Creador.

Ante el establo en donde el Niño llora
— y en donde ya ha ofrendado
su lágrima primera redentora —
bulle un conglomerado
de fervorosas gentes: pobres, ricos,
jóvenes, viejos, ignorantes, sabios...
y en todos — pies y labios —
se abre la rosa de los villancicos.

(Coro de gentes que bailan y ríen):
La Madre mira a su hijo
y el Niño mira a su Madre,
y lo que se están diciendo
¡Dios en los Cielos lo sabe!

El agua va cantando
por el arroyo.
El agua cantarina
brinca de gozo.
Porque es sabido
que, en su espejo sin mancha,
va a verse el Niño.

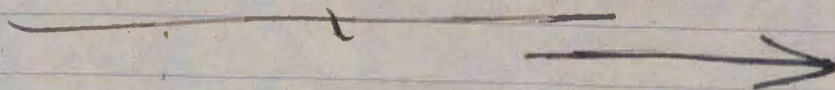
Ya están nuestros pastores, reverentes,
ante el portal. Doblad las rodillas
e inclinadas las frentes,
ofrecen al Rey Niño su homenaje
con palabras sencillas
de incipiente lenguaje:
«Las orcas de miel»... «El blanco pan»...
«El cabritillo»... El trigo... La cebada...
El pastor viejo eleva su mirada
y abre el zurrón donde, sin duda, están
los guijarros del río
que él ofrenda al Señor; mas, ¡oh portento!
¡El zurrón del pastor está vacío!
¡Y en sus manos, en cambio, que él aparta
de sí, con desvario
— porque le asusta verlas —
se ha enroscado una sarta
de hermosísimas perlas!
La Virgen ríe. Y en sus manos toma
el preciado tesoro.
«Prodigio», claman voces mil a coro.
El sol, ya puesto nuevamente, asoma
para gozar del inefable encanto
y a la escena poner el regio manto
de sus destellos de oro.
Y sobre el pastor viejo, que, de hinojos,
se absorbe en oración — mudos los ojos,
porque el alma la abrió de par en par —
¡Vuelve la voz del Algen a sonar!

(La voz del Ángel):
Porque ha dado a raudales sus caudales de Fe;
porque ha dado su esfuerzo, de intasable valor;
¡porque ha dado el ejemplo!, quiso el Niño Jesús
su milagro primero para el viejo pastor,

9-Enero-1944

MARCA

La de los claveles dobles...



LA REVOLTOSA, de Fernández Shaw y López Silva, se estrenó en Apolo el 25 de noviembre de 1897

Asistió al estreno el célebre compositor francés Saint-Saens, que se entusiasmó con la madrileñísima música de Chapí



José López Silva

Noche del 25 de noviembre de 1897. Por el amplio vestíbulo del teatro Apolo entra el «todo Madrid» de fin de siglo: ese Madrid estrenista y bullanguero, culto y apasionado, que en una noche eleva un autor a la cumbre de la fama o lo hunde en el abismo del fracaso. Allí, el insustituible «Cartagena» y los demás antiguos revendedores «hacen su agosto», a pesar de que hace un frío que pela. Y poco más allá, desde las ventanillas de Contaduría, los ojos pequeños y escrutadores de don Luis Aruej y los siempre húmedos de don Enrique Arrequí brillan saltarines, tras los cristales de sus lentes de oro, presintiendo un nuevo éxito «se asegura la continuidad de su pingüe negocio y justifique aún más el título que la gente ha comenzado a dar a su teatro: la catedral del Género Chulo».

La expectación es grande. Estrean los mismos autores de «Los Bravíos» el sainete que en la temporada anterior se ha hecho dos veces centenario en los carteles. El maestro Ruperto Chapí se halla en plena lucha y en racha de aciertos; sus colaboradores, los autores del libro—lo dice todo el mundo—«visitan pegando». Pero, ¿cómo será posible—se preguntan algunos—una colaboración tan extraña? ¿Cómo un poeta de la sensibilidad y de la fina inspiración del gaditano Carlos Fernández Shaw, redactor de «La Epoca» y recitador de versos ajenos y propios en Atenas y Círculos literarios, puede acoplarse al modo de trabajar del madrileñísimo don José López Silva, el auténtico chulo de los barrios bajos, que, con sus «dichos», sus patillas y su capa, es más popular que el tío de la lista? Y, sin embargo, he aquí la razón del éxito; porque del contraste de ambos temperamentos había de salir el acierto; porque López Silva era, además de ingenioso, poeta, y porque en Fernández Shaw alentaba desde muy joven un enamoramiento de todo lo popular.

Por eso don Enrique Arrequí, después del libro—lo dice todo el mundo—, «vie-apresurado a encargar a los mismos autores la confección de otro sainete. Y he aquí a don José López Silva entrando una mañana del mes de febrero del 97 en el pisito de la calle de Lagasca, donde entonces vivía su colo-



Maestro Ruperto Chapí

borador, y charlando un rato, «mientras que Carlos salía», con la que fue durante muchos años ejemplar compañera del poeta, y es aún, en estos comienzos del 44, para los que somos sus hijos, madre en la que se simbolizan todos los cariños y todas las abnegaciones. Iba López Silva a hablar del nuevo sainete. Estaba ufano por la penetración a que habían llegado en el trabajo el padre y él, hasta el punto de que había trocos en «Los Bravíos»—«otros, no—donde era difícil adelantar lo escrito por cada uno. El modo especial de expresarse los chulos de Madrid iba siendo dominado poco a poco por Fernández Shaw.

—Desengáñese usted, señora—asegu-



Isabel Brú, la famosa tiple que creó la popular Mari-Pepa de «La Revoltosa»

—raba el sumén don José—: es que lo estoy enseñando a hablar.

No tardaron mucho ambos colaboradores en decidirse por el tono y la trama de la nueva obra. Tenían pensado hacia tiempo el tipo central de la mujer revoltosa que trajera revuelto el cotarro de la casa de vecindad en que viviese. Pensaron que, así como en «Los Bravíos» eran los celos los que movían a los personajes, fueran aquí los desdenes los que impulsaran sus actos. Y procuraron dar situaciones líricas al compositor, que tan deseoso estaba de hacer esta nueva obra madrileña.

Pronto estuvo listo el libro... con sus cantables y todo, pues el maestro Chapí, enemigo del «monstruo», o sea de cantable hecho después de la música, buscaba precisamente su inspiración en la gracia, en la belleza o en la emoción que el libretista le daba en sus versos. Así nació la famosa frase de «La Revoltosa». Quería Chapí que fuese apasionada, garbosa, popular. Y una noche de aquella primavera fría y lluviosa del 97, dos hombres—uno envuelto en su capa y otro empujando sencillamente en su abrigo—caminaban por la acera de la calle de Ullá, ante el palacio de Casa Fiera, llenos de pensamientos, deteniéndose algunas veces y dirigiendo de cuando en cuando miradas inquietas al teatro Apolo, donde, en la «cuarta», se representaban «Los Bravíos».

—¡Ya está!—dijo de pronto uno a ellos, con la alegría pintada en los ojos—. Está nada más que el comienzo, pero ya está:

La de los clavales dobles,
la del manajo de rosar,
la de la taida de céfiro
y el pañuelo de crespon...

Y aquellos dos hombres, ya con la coronada del triunfo, acudieron al maestro Chapí... Y todos sabemos lo que hizo el inolvidable músico cuando aquellos versos.

Pero volvamos a la noche del 25 de noviembre del 97. La sala de Apolo ya estaba totalmente ocupada. Faltaban muy pocos minutos para que el estreno comenzase. Chapí, en el escenario, se ocupaba de los últimos detalles. Sus colaboradores no se hallaban en el teatro.

—Pero, ¿dónde se han ido estos hombres?—se preguntaba inquieto el maestro.

M. P. El hombre de mis fatigas,
por mi siempre, en cuerpo y alma,
por mi sola, ¡y mi que nadie
me dispute en pasión!
en quien viva del trabajo
tan feliz en la ventura...
ese tú!... ¡porqueto quisiera,
chulo de mi corazón!!

Feli Ay Chiguilla!
M. P. En Dios y Zafanero.
Chiguilla! Chiguilla!

Fragmento original del célebre dúo de «La Revoltosa», escrito por Carlos Fernández Shaw

Razón y contraste de una colaboración literaria

«Esos hombres», atemorizados, se habían refugiado en el vecino café de Cervantes, que ocupaba el esquinazo de Alcalá y Barquillo—donde se alza hoy el Banco Central—, y se proponían, por lo visto, ir teniendo desde allí noticias del estreno. Pero Chapi adivinó el escondite, y les llamó con urgencia. Alarmados, se presentaron inmediatamente en el teatro. Una piegre carcajada de don Ruperto saludó su aparición. El maestro Chapi—que no dirigía la orquesta, porque en aquel teatro contaba siempre esa misión a don Narciso López, de su absoluta confianza—tenía plena conciencia de lo que había hecho. Y cuando sus colaboradores se cruzaban ante él y pretendían aislarse en el cuarto, siempre acogedor, de doña Pilar Vidal, tomó a ambos del brazo, los llevó con él a viva fuerza a la primera caja y les dijo: «¡Ca, hijos! Hoy no perdemos un minuto de la representación, porque a lo que vamos a asistir quizá no se repita en nuestra vida.»

En efecto: desde el preludio, acogido con frenética ovación y repetido por votación unánime, hasta los últimos versos y notas de «La Revoltosa», el estreno fue un continuado clamor. Trueto enorme para los autores y no menos memorable para sus intérpretes: Isabel Brú, creadora insuperable de la Mari-Pepa; Luisa Campos, Pilar Vidal, la admirable característica... Y, de ellos, don José Mesejo, que, además de dar vida al señor Comdeán, dirigió los ensayos y puso en escena la obra; su hijo Emilio, inolvidable Felipe; Emilio Carreras, que con su gracia personificó una agregó un nuevo carácter a los que ya le habían hecho popular; Oliveros, Sanjuán, Manzano...

La crítica madrileña, al día siguiente, fue también unánime en la calurosa acogida. «Un éxito. ¡Un éxito! ¡UN ÉXITO!»—escribía Pepe Laserna en «El Imparcial». Y todavía creo que, tipográficamente, me quedo corto para dar a «La Revoltosa» los «caracteres» que merece. El libro es una obra literaria, y con eso está dicho todo; porque hablar en estos tiempos, y «por ahora», literatura en el teatro, es ya el colmo de los hallazgos. La música... No me hagan ustedes a mi caso y oigan a Saint-Saëns: «Esta es una ópera cómica que hubiera firmado Bizet muy a su gusto.» Así decía el ilustre autor de «Samson y Dalila», que asistió anoche a la representación de «La Revoltosa», en compañía de Mancinelli, otro entusiasta de nuestro gran maestro. El sainete tiene asunto suficiente y bien desarrollado; tipos reales, humanos, vividos; gracioso y natural el diálogo, fácil la verificación, cuadros pintorescos y escenas interesantes y hasta conmovedoras, realzadas y avaloradas por la musa de Chapi, que ha deramado en esta obra los raudales de su inspiración, manantial inagotable de



Carlos Fernández Shaw

locanía, de pasión, de sentimiento, de gracia. Don Joaquín Arimón, en «El Liberal», decía: «El triunfo que anoche obtuvo Chapi es de esos que el maestro no olvidará mientras exista.» Y así todos los críticos.

En Madrid se hicieron de la obra varios centenares de representaciones. En Barcelona se renovó el éxito de Madrid, y lo mismo ocurrió en el resto de España, donde logró el sainete rápida difusión.

«Cuántas Mari-Pepas y Felipes se han sucedido desde entonces, a través de millares de interpretaciones! Desde la Brú y la Perales hasta María Palou, Selica Pérez Carpio y Matilde Vázquez, y desde Emilio Mesejo y Anselmo Fernández hasta Pepe María y Pedro Terol, ¡cuántos barítonos y típos se han castigado con desdenes, para terminar diciéndolo apasionadamente:

Eres tú, porque te quiero,
chulo de mi corazón!

Yo presencié la quinta representación de «La Revoltosa». Era la primera de domingo por la tarde. Y en mi imaginación de cuatro años quedó grabado para siempre el grupo de Chapi, López Silva y mi padre, saliendo entre los intérpretes, ante un público que los aclamaba.

Andando el tiempo, me casé. Mi mujer se llama también María-Pepa.

GUILLERMO FERNÁNDEZ SHAW

MARCA. = 23-I-944.

ESCENARIO



De cómo de una obra de Shakespeare pudo salir un sainete madrileño



José López Silva y Carlos Fernández Shaw con el famoso dibujante Ramón Cilla, en los Viveros, poco después del estreno de «Las Bravías».

Historia y estreno de «Las bravías»

Hace cuarenta y siete años todo Madrid cantaba: «Has visto a los novios? Qué majos que van!»

A primera vista parece cosa imposible, o punto menos, que una obra inglesa del siglo XVI, considerada como una de las más logradas comedias de aquel genio universal que se llamó Guillermo Shakespeare, haya podido ser transplantada con buen éxito al ambiente de nuestro Madrid y convertida en un sainete con tipos y diálogo chulescos. Y, sin embargo, ello ocurrió, a plena satisfacción de crítica y de público, en el teatro Apolo y en uno de los últimos años del siglo XIX, cuando los autores dramáticos y los músicos españoles intentaban, con más o menos eficacia, hacer reaccionar al pueblo contra las pesadumbres de las desgracias nacionales.

Fernández Shaw había sido presentado por su gran amigo y compañero, el crítico musical y teatral (doble circunstancia que se producía mucho entonces) don Antonio Peña y Goffi, al ya ilustre maestro don Ruperto Chapí, para quien había escrito el libro de la zarzuela—que, al cabo de muchos años, fué ópera—«Margarita, la tornera». Pero como no había que pensar, en aquellos momentos de gran lucha para el maestro, en acometer obra de vuelos tan altos, que exigía tiempo para la meditación y el estudio, encomendó Chapí al joven poeta, al que distinguió desde el principio con su afecto, la confección de otro librito, sólo en un acto, que pudiese servirle para la campaña que, a la sazón, realizaba en Estaya.

Pero volvamos al madrileño teatro de la Comedia. Fernández Shaw, culto y refinado espectador de los espectáculos de Teresa Mariani, presenció una noche la representación de «La diabólica domada», o sea de la traducción al italiano de «Taming of the shrew», de Shakespeare; comedia que, en



La Perales, creadora del papel de La Primorosa en «Las Bravías», en 1896

español, se ha dado a conocer con los diversos títulos de «La fiera domada», «La fiercecilla domada», «La doma de la bravía» y «Domando la terasca». Y la representación de la inmortal obra ingle-

23-1-944
MARCA

sa, con sus dos caracteres dominantes admirables, le hizo pensar en lo oportuno y gracioso que resultaría el trasplante de estos tipos y de la idea fundamental de la comedia al medio ambiente madrileño contemporáneo, con sus dichos chulapos y sus ocurrencias espontáneas. Comulgó su idea a López Silva y Chapi; encontró en ambos entusiasmo acogida, pusieron a trabajar con obstinación y, a los pocos meses, surgió, garboso y castizo, el sainete "Las bravías" que con clamoroso éxito se estrenó en el teatro Apolo en la noche del 12 de diciembre de 1896. El estudio, la sensibilidad, la inspiración y el buen gusto de Fernández Shaw halló en la gracia popular de López Silva, buena de observación y de donaire, el complemento adecuado; y los dos vieron realzada su labor por la partitura deliciosa de Ruperto Chapi.

Tres acciones se entrelazan en la obra inglesa: la del Lord, que inventa una drama a costa de un pobre borracho dormido; la de los varios pretendientes a la mano de la bella, dulce y recatada Blanca, hija de un rico mercader de Padua, y la de la conquista de la otra hija del mercader, muchacha tan ágil e indómita, que es juzgada por todos como imposible de dominar y de seducir... hasta que llega un joven hidalgo de Verona, ambicioso y listo, que comprende que el único modo de imponerse a la bravia es el de ser más fuerte

que ella, más enérgico que ella, más bravia, en suma, que ella. Y Catalina, la terrible paduana, terror de parientes y galanes concluye siendo una codorniz sencilla, obediente y servicial, en los brazos de; inteligente Petruccio, que se hace digno de heredar los caudales del mercader Bautista.

Esta acción, que es la principal, de la obra de Shakespeare, fué la que inspiró a López Silva y Fernández Shaw su moderno sainete. El mercader de Padua es, en "Las bravías", "el señor Colás" dueño de un lavadero en las orillas del Manzanares; su hija mayor, Catalina, no es otra que "la Patro", la chula que por cien que no aguantan a nadie; el joven Petruccio se ha transformado en el maduro y ponderado "señor Lucio" que, con mucha trastienda y muchos rodeos, reduce y enamora a la antes indómita Patro. Subsiste el tipo de la hermana de ella, Blanca; pero convertido, al ser la chulesca "Primorosa", en una oprimida de "bravía", que se arrepiente mirándose en el espejo de la Patro. Sus pretendientes se han reducido a uno; el "Gurríato", uno de los personajes más populares del sainete. Y son tipos nuevos un pretendiente de la Patro, "Epifanio", y la "santa Melania", madre de las chicas y, como el lógico, tan brava como ellas.

La gracia de situación, la caricatura de algunos tipos y los vivos recuerdos y alegrías de "Las bravías" — recordó recientemente un cronista — decidieron al público, que tuvo aquella noche un gran holgorio. Pocas veces se había visto aplaudir y pedir la repetición de un parlamento en verso, cuando se tratare de la romanza de un divo, como sucedió con aquel recitado del "Gurríato", que comenzó:

¿No te miro? ¿No te obsequio?
¿No te adoro? ¿No eres reina
de este manojito de gracia
que se ha de comer la tierra?

Y seguía recordando el cronista: "Ruperto Chapi, inspirándose en Barbieri, y alreando su música con las costumbres de la calle — en el pentagrama también puede recogerse el costumbrismo —, dió aquel día famoso:

— ¿Has visto a los novios?
¡Qué majos que van!
En ella muy guapa.
Es a muy barbián.

Dijo que fué interrumpido entre aclamaciones: ensordecedoras, repitiéndose dos y tres veces. Bien es verdad que Clotilde Peralos y Emilio Mesejo ponían en él, al cantarlo, tanta gracia y tanta intención que "no cabía pedir más". En el resto del reparto figuraban nada menos que Isabel Brú, que hizo de "la bravia" una creación; Pilar Vidal, Manolo Rodríguez, que interrumpió la serie de sus interpretaciones cómicas para dar el tipo del "señor Lucio" la serie de matices de hombre que sabe imponerse; don José Mesejo y Pepe Ontiveros.

"Las bravías" fué tres veces con tenencia en los carteles de Apolo. Muchas de sus frases se hicieron populares. Aquella de "Tome usted un bollo, que son de la Cerna. — ¡Lo tomo, Felipe! — ¡Tómalo si quieres!" O aquella del diálogo de los dos matones: — "¿Qué usé la herramienta? — Gracias; tengo mi cortaplumitas".

Y es lo que decía don Enrique Arregui, el empresario de Apolo, a los autores que por aquellos días iban ofreciéndole obras que eran — decían — cien mil veces superiores a "Las bravías": "No, muchas gracias. Nosotros, chabes ustés, tenemos nuestro cortaplumitas".

GUILLERMO FERNÁNDEZ SHAW

MARCA = 2 Febrero 1944.

Las "entretelas"
del teatro

Gloria y servidumbre del "monstruo" de zarzuela

*Mestolillo - de mi alma
como baila la gitana.
Esto es gracia - Sandinquera
cantaba la - pretenera.
Mestolillo - de mi alma.
que bien bailó que bien bailó
el chinorro y el chinorro
el chinorro y el chinorro*

"Monstruo" autógrafo del maestro Jiménez para
un número de "La Tempranica".

¿Qué es un "monstruo"? se preguntará el curioso lector. Y más concretamente, ¿qué es un "monstruo" de zarzuela? La contestación espontánea sería: El "monstruo" no es nada más, ni nada menos, que un ciempiés; algo extraño y absurdo, sin sentido y sin fondo, que a primera vista hace reír a cuantos lo conocen, y que muchas veces hace llorar a aquel a quien corresponde ser su víctima.

Porque el "monstruo", a pesar de esa falta de fondo y de sentido, tiene algo terrible, que es la forma: y con esa forma inmodificable, en su conjunto y en sus partes, manda con férrea

En la colaboración entre libretista y músico de zarzuela, lo lógico es que aquel haga su obra y, al hacerla, escriba sus cantables con toda libertad, procurando—¡eso, sí!—dar al compositor, además de tema para su inspiración, versos apropiados por su forma para que su colaborador encuentre llana la tarea. Pero no siempre el músico se sujeta a la medida de ese cantable que el autor le da, sino que «deja volar su fantasía» y... entonces, surge el "monstruo", o sea, la colección de frases absurdas, con indicación de

DISPARATES EN VERSO QUE
PARECEN CANTABLES, Y
CANTABLES QUE PARECEN
DISPARATES EN VERSO

tos hombres—creadores también de comedias muy colaudadas en sus tiempos—al encontrarse ante músicos ya hechos por Rossini, por Meyerbeer y por otros dioses mayores del género, y ante la necesidad de tener que adaptarles con premura "otras" decuadras, que luego se hicieron calebías, unas veces para admiración y otras para chacota de aficionados e inteligentes.

¿Quién nos asegura que no es ese el caso del aria de tiple de "Otelo" cuando dice:

*Ogni altro oggetto
o a me funesto,
tutto è imperfetto,
tutto detesto?*

*Tal vez que tu compañera
tira su capitan volaría,
a buscarte vine aquí.
¡Barbacoa!...
Peribáñez. ¡Luz de mi alma!
Casilda. ¿Porque qué?
Peribáñez. porque al ver
una mujer en mi ara,
de lejos pensé que fuera
mi dulce esposa, mujer.
Casilda. [Monstruo]
[Con mucho coraje.]
Amor, pisa mis pies,
aquí, lo decides.
eres ciego si lo ves.
[Monstruo]*

*La mano de amor,
te lleva corazon,
del la mano del amor.
Maldito de veras,
y no torpazo,
el vil traidor
que con doblez
rompe lazo del desgrado.
¡Ah!
La escarpina
que me devolvía mi corte.
Peribáñez. [repetiendo la frase
musical] ¡Himno en
¡intelectos!
¡Padre, oh corazon.
Casilda. [no lo puedo torpazo]
Peribáñez. la patria de cordón
yo la debo la razón
Casilda. [y que triste merandón]*

Des cuartillas autógrafas del maestro Vives, que se sirvieron de "monstruo" a "La Villana".

voluntad, ¿cómo... y se impone al fin. medida y ritmo, sobre las cuales se
El "monstruo" de una obra lírica no ha de construir el cantable definitivo.
es, en suma, sino la falsilla sobre la Es evidente que el "monstruo", naci-
cual el libretista ha de escribir en do con el género lírico, tuvo en la ópe-
ocasiones la letra de un cantable, al ra su primera cuna. En las biografías
molde en el cual ha de encajar, en de Scr'be, de Meilhos y de otros au-
versos más o menos rítmicos, la idea tores de libros de óperas famosas, ha-
de una situación musical. llamos relatadas las angustias de es-

«¡Dichosa lengua italiana—dice, co-
mentando este trozo, Stendhal—, en la
que pueden escribirse estas cosas sin
caer en ridículo!»

Si en la ópera el "monstruo" se im-
puso más de lo debido, ¿cómo iba a
sustruarse a él nuestra zarzuela? En
el siglo pasado y en los comienzos del

presente halló en España desembarazado el camino a favor de la facilidad para verificar de que hacían gala muchos de nosotros cuando oíamos en sus conversaciones de casino o café que ponían letra a las músicas más inverosímiles. Entonces surgió la musa traviesa, retosna, carbosa y desbordante de Federico Chueca. Él hacía su música; él improvisaba, con graciosos «monstruos», las letras... Y sus colaboradores, o sudaban

2-II-44

tinta para ponerles contables anécdotas, o tenían que hacer, como Ramón Carrón, al frente del ejemplar de «El chateco blanco», una declaración declinando la responsabilidad que le pudiese caber por los textos literarios de los números. Porque hay que reconocer que muchas de las letras de Chueca salían de su ingenio tan ajustadas al tono de la música, que era imposible hacer otra que las sustituyese. Podría cantarse de otro modo, por ejemplo, aquello de:

Pobre
chica
la que tiene que hervir
Más va
flera
que se llegase a morir.

Y como «monstruo» de Chueca está considerado—aunque tengo la convicción de que no lo fué, sino letra, graciosa y oportuna, de don Ricardo de la Vega—el acierto aquel de «El año pasado por aquí»:

—Te estuve esperando
en la sastrería,
—Dispensa, Manolo,
que no lo sabía.

Gerónimo Giménez (con G el nombre y el apellido, como él se firmaba) fue otro de los cultivadores del «monstruo». El maestro Mandanguita, que conservó su fino ingenio gaditano hasta su vejez, daba entonces suelta a ciertas expansiones de expresión... y sus «monstruos» no siempre se pueden reproducir. Sin embargo, ese que, en autógrafo, acompaña estas líneas, es suficiente prueba de la gracia del autor de «El baile de Luis Alonso». Perteneció a un proyecto de contable de «La tempranica»; y el chinorri y el chinorri debieron de ser preocupación no floja para el libretista.

De Pablo Luna bien conocida es la historia de uno de sus mejores números: el País de sol, de Benamón. Hacia que hacer, para la presentación del baritone, un número de gran efecto. Los libretistas Antonio Paso y Ricardo González del Toro se esmeraron en su contable: «País de sol, de mujeres hermosas, etc.» Compuso Luna toda la cabeza del número, respetando los versos de sus compañeros; pero cuando se enfrentó con la parte central voló la fantasía por su cuenta... y entregó a los autores del libro, como «monstruos», lo siguiente:

Las mujeres,
todas tienen muebles en su casa.

«Nada más?», preguntaron extrañados González del Toro y Paso.
«Nada más: esa frase, repetida doce veces.» Y los libretistas de Benamón, que al principio se horrorizaron, hicieron con ese pie forzado aquel contable que tan bien subrayaba la espantosísima melodía de Luna:

El recuerdo
llena mi alma de melancolía
y despierta
las pasiones en el alma mía.
Su recuerdo,
como beso de mujer amada,
va en mi pecho,
y en los gavilanes de mi espalda!

Por experiencia propia puedo agregar algunos curiosos detalles a estos comentarios. Uno de los primeros «monstruos» que a mi colaborador Federico Romero y a mí nos depuso la suerte fué el del «racconto», de «La canción del olvido». El inolvidable Pepe

Serrano nos dictó una vez más con los que comenzaban:

En la calle de la Abada,
veinticinco, principal,
vive un no
sanguero,
¡que es muy colorado!

Y así fué, con el tiempo, el popular:

Junto al puente de la Peña,
por la noche la encontré;
y su guante
chiquitito
le cayó a los pies.

Con Vives trabajamos también mucho la «monstruos»; pero Amadeo Vives, que respetaba siempre que podía el espíritu y la letra del contable—y ahí está la romanza de «Doña Francisquita», sin haberle quitado a la letra ni una coma—, sugería en sus «monstruos», cuando necesitaba letra nueva, todo el sentimiento y todo el carácter de la música en cada momento. En las dos cuartillas escritas por él que ofrecen a la contemplación del lector, puede observarse algo de lo que digo. Pertenecen al cuadro tercero del segundo acto de «La villana»; al instante del encuentro de Casilda y Peribáñez, en la era de este último en Ocaña. Como puede advertirse, Vives conservó nuestro diálogo en el comienzo de la cuartilla seis; pero al mediarla sentía necesidad de dar mayor amplitud a la frase de la tiple, que, luego, en la siete, se repetía por la tiple y el baritone. Y así, pudo decir Casilda en su texto definitivo:

Poder saborear
tu voz, eco de amor,
¡qué alegría y qué dolor,
si presto has de partir,
dejando nuestro hogar
sin sosiego y sin calor!
¡Maldito quien nubló
la dicha de mi hogar,
en donde yo
quise encontrar
para siempre la ventura!
¡Ah, triste de mí!
Tanto dolor no merecí.

Este «Tanto dolor no merecí» de la angustiada Casilda era el «Que me devuelva mi corazón», del «monstruo». Y la quintilla que a continuación pedía Vives fué ésta:

PERIBÁÑEZ. Partir es mi deber.
CASILDA. ¿Quién nos puede separar?
PERIBÁÑEZ. Partir es merecer...
la alegría de volver.
CASILDA. ¿Quién te viera retornar!

A veces el «monstruo» no se limita a dos o tres cuartillas. Los hay, harto métricos! A Federico Romero le correspondió hacer en esta forma el concertante del acto segundo de «Doña Francisquita», y escribió a «monstruo» diecinueve cuartillas! Menos mal que Vives supo agradecerle el esfuerzo y el acierto con la mejor de sus sonrisas.

Pero, ¡qué digo de cuartillas! Mi inolvidable padre—y como él otros autores de su época—hizo con pie forzado libros enteros de óperas. No se me olvida lo que sufrió en Ceccedillo adaptando, del italiano a nuestro idioma, la letra íntegra de «Don Juan la loca», la gran ópera del maestro don Emilio Serrano.

¡Gloria y servidumbre del «monstruo», sí! Cuando se le vende, ¡qué satisfacción! Pero, ¡y cuando nos venos él!

GUILLERMO FERNÁNDEZ SHAW

MARCA

12 - II - 44.

ESCENARIO



y ocaso del maestro Millán



El maestro Millán en su época de triunfos

Pasado y presente de un artista. En esta página de MARCA, que con frecuencia evoca sucesos y figuras teatrales de tiempos pretéritos, merece acogida la labor brillante y fecunda de un compositor andaluz, que hoy tomaría a buen seguro en la vanguardia de



Emilio Vendrell en el Custodio, de «La Morería»

El compositor que conoció el público a los veinte años y abandonó la lucha a los treinta y cinco

Postrado en un sillón, el autor de «La Dogaresa», vive en Madrid consagrado al recuerdo de sus triunfos

nuestros músicos de zarzuela, si una dolencia cruel, en plena juventud y en pleno triunfo, no le hubiese clavado, de un zarpazo, en el sillón desde el cual ve a diario las luchas de los que fueron sus compañeros y son siempre sus amigos.

Pasado y presente de Rafael Millán. Logró popularidad en la época de los últimos grandes éxitos de músicos consagrados, como Vives, Pepe Serrano y Luna, y cuando ya alborocaban, triunfantes, otros jóvenes compositores—como él—, que hoy ocupan los primeros puestos del género. Su carrera veloz, acaso desenfrenada, fué cortada de pronto. Desde entonces su vivir es vegetar, recordar, sufrir, sin dudar.

Su añez, primero en Algeciras y luego en Antequera, acusa ya su fuerte vocación musical. Su padre—aquél inteligente y bondadoso don Dionisio—es director de la Banda Municipal antequerana. Rafael recibe lecciones de su padre y aprende a tocar varios instrumentos: pero en el violín es pronto una notabilidad. Da conciertos, improvisa melodías... No tarda en tener a su alrededor un coro de admiradores.

Por Antequera pasan compañías teatrales de zarzuelas y de comedias. Sus componentes—artistas también—se impresionan ante el caso de aquel niño, quillo tan prodigiosamente dotado. Surgen los consejos: «Este muchacho debe ir a Madrid, estudiar allí, darse a conocer allí». Al fin, un día triunfan los consejos leales, y es el notable actor Juan Espantaleón quien tiene la buena suerte de convencer al indeciso don Dionisio...

Ya está el joven Millán en Madrid. Su cabellera fosca, su abultada frente, sus labios gruesos, y acaso su gesto, un tanto desafiador, predisponen en contra suya el ánimo al primer encuentro; pero el alma de niño que alienta en él se asoma en seguida por aque-

llos ojos llenos de luz meridional. Y en la orquesta del teatro Novedades, primero—tocando su violín sonoro—, en el teatro de Price más tarde, participando en el triunfo de «Las Golondrinas», y en otras formaciones, como maestro de coros, Rafael Millán va abriéndose camino rápida y afanosamente.

Pero toda su esperanza—todo su afán—la ha puesto en la composición. Estudia sin cesar, oye conciertos, critica, habla a gritos. Un día llega a sus manos el libro de una opereta en un acto, que firman el señor González de Lara y Mamelo Morino; escribe para él una copiosa partitura. La obra no tarda en estrenarse en la Zarzuela; se titula «El príncipe bohemio», y obtiene un clamoroso éxito. Rafael Millán se ha revelado como músico moderno, de extraordinario y seguro porvenir.

Muy poco después, Millán tiene que cumplir sus obligaciones con la Patria e ingresa como soldado en la Comandancia de tropas de Intendencia de Madrid. Transcurre el verano de 1915. ¡Qué largas las horas de instrucción, de los ejercicios militares, de las marchas a pie a San Fernando del Jarama o al Cerro de los Angeles, conduciendo los mulos con sus témpanos para la fabricación del pan! Rafael Millán, soldado de cuota, falta a lista más de lo debido y es lógicamente sancionado. Pasa días enteros—varios días—en el calabozo del cuartel del Pacífico; pero ¡qué le importa! Allí aprovecha su tiempo instrumentando la partitura de «La mujer indecisa», la nueva obra suya que se está ensayando en la Zarzuela. Sus superiores han de cumplir rigidamente los deberes que la Ordenanza impone; mas no dejan por eso de sentir hacia su subordinado, como artista, una sincera admiración. Por eso, cuando llega la noche del estreno y la Empresa y los colaboradores acuden al coronel en demanda de un permiso de unas horas, para que Millán pueda dirigir su orquesta, Rafael, benévolo y autorizado, viste su smoking en el mismo calabozo y marcha a la Zarzuela a recoger las ovaciones de un público que ignora que, a los pocos minutos, el victorioso músico se hallará recluso en el éxito a sus compañeros de reclusión, acompañados todos por la luz de un cabo de vela y por la sonrisa de otro cabo, el de guardia, que hace compatibles sus obligaciones de concierbero con su interés y su curiosidad de admirador.

Pasan los tiempos del cuartel... en el que ha quedado como rastro un bello himno a la Intendencia Militar. Millán estrena, entre otras de menor importancia, su partitura de «Las alegres chicas de Berlín», que confirma sus posibilidades de músico de opereta. Luego, con Tellache, «El bello don Diego»; después, «La rosa de Klot». La carrera es rápida, firme y cada vez más prometedora.

Falta, no obstante, la consagración. Y la consagración llega con dos libros del mismo autor—Antonio López Monis, hoy conde de López Muñoz—, que actúan a ver en Millán al compositor, no sólo de opereta, sino de zarzuela a la antigua española, impulsado por gran-



Luisa Vela en «El pájaro azul»

des alientos, con una técnica sin cesar mejorada y con una clara visión de la música dramática. «La Dogaresa» y «El pájaro azul», estrenados en el teatro Tivoli, de Barcelona, por Luisa Vela y Emilio Sagi Barba, y representados simultáneamente en dos teatros de aquella ciudad durante mucho tiempo, fueron un río de oro para la Empresa que los explotó y colocaron el nombre de Millán en la estimación popular a la altura de los más esclarecidos y apreciados. Rafael Millán fue entonces un niño mimado del público de Barcelona. Paseaba por las Ramblas y todo el mundo se fijaba en él. Y en el teatro Tivoli, cuando, por pura diversión, cedía la batuta de dirigir a Sagi Barba, en las noches en que cantaba Federico Caballé, ocupaba él la silla del violín concertino y tocaba su propia obra, entre los aplausos del público, que celebraba alborozado las travesuras de su barítono y su músico, entonces predilectos. Muchos centenares de representaciones obtuvieron ambas obras, que dieron luego la vuelta a España. «La Dogaresa» aun permanece lozana en los repertorios líricos, y el gran Marcos Redondo no deja de cantarla por dondequiera que va.

Siguió a estos triunfos, en Barcelona, otro de no menor calidad: «El dictador», cantado también por Luisa Vela y Emilio Sagi Barba; obra que fue, al poco tiempo, la primera zarzuela española que interpretó Marcos, apartado del campo de la ópera extranjera.

Dos grandes revistas, «Blanco y Negro» y «Nuevo Mundo»—¡cómo se hizo famoso uno de aquellos fados!—; un sainete, con libro de don Carlos Arniches, «El chico de las Peñuelas»; otra opereta, «El elefante blanco», y otra zarzuela, «La Morería», consolidaron la gran ganada fama de Rafael Millán. Pero «La Morería» se estrenó cuando ya se hallaba su autor enfermo. Romero y yo sabemos cuántas esperanzas pusimos en esta obra, después de las realidades que Millán nos brindó en «El dictador». En «La Morería» trabajó Rafael con febril entusiasmo; y la música que escribió para la adaptación española que nosotros hicimos del célebre drama portugués de Julio Dantas «A Severa» colmó nuestras ilusiones. Si tuvo o no acierto Millán en esta partitura, lo pusimos a atestiguar el número de representaciones que ha obtenido la adaptación lírica en Lisboa y el proyecto existente en la actualidad de que se cante, por artistas portugueses, en español.



Sagi Barba en el protagonista de «El pájaro azul»

Pero Millán—decimos antes—cayó enfermo en 1928. Una dolencia que no mata, pero que si esclaviza, malogró una vida fecunda en un momento de incesante estudio, de creciente superación. Aquellas manos que, obedientes a un ingenio peregrino, improvisaban en el piano bellísimas imitaciones de los músicos más conocidos, y aquellos ojos que fulguraban cuando en su cerebro se encendía la llama de una inspiración apasionada, permanecen hoy

quietos y apagados. Y muchas veces esas manos se crispán para estrechar las de un amigo fraterno, y de esos ojos, despiertos e inteligentes, se desprenden dos lágrimas.

ENVÍO

Yo quiero, Rafael, que, si lees estas líneas, no veas en ellas más que la ofrenda de unos amigos y colaboradores que no te olvidan y que desean que el público de Madrid—y el de toda España—sepa que en un rincón de la calle de Alcalá vive y sueña, cargado de laureles, de recuerdos y de sufrimientos, el autor de «La Dogaresa», que acaba de cumplir los cincuenta años.

GUILLERMO FERNÁNDEZ SHAW

MARCA = 23-II-944.

DON QUIJOTE, en el teatro



Don Miguel de Cervantes

Más de cien obras dramáticas fueron sugeridas en España y el extranjero por la novela de don Miguel de Cervantes

Guillén de Castro, Calderón, Ruiz de Alarcón, Meléndez Valdés, Ventura de la Vega, Los Quintero, Massenet, Strauss, Falla, Chapí y otros grandes artistas se inspiraron en la inmortal obra



Don Alonso, en el personaje de Don Alonso, de «La venta de Don Quijote», una de las más bellas partituras del maestro Chapí

La figura de Don Quijote, el extraordinario héroe manchego, es susceptible de ser llevada al teatro? En la gran controversia mantenida, al través de los siglos y de las naciones, por eruditos, autores dramáticos, críticos y, simplemente, fervorosos admiradores de la novela cervantina, resalta hoy por nosotros ese audaz español que se llama don Pedro Calbello, perseguidor del loco y «desfacedor de entuertos», a quien su vocación por todo lo bello, por todo lo grande y por todo lo noble que alberga en «Don Quijote de la Mancha» le llevó a componer una versión lírica,

para el teatro, que en uno de los pasados días y en una mansión cogerera, ha sido escuchada con todo interés por un reducido grupo de escritores de España.

Por eso no puede asombrar a nadie que digamos que más de cien obras dramáticas tuvieron por personajes las figuras de la novela cervantina, y que en otras muchas son sus protagonistas contraligeros de Don Quijote y Sancho Panza. De ese centenar largo de comedias quijotescas — no hacemos de las sugeridas por otras novelas de Cervantes ni de las muy diversas que tuvieron por inspiración la propia vida del manco de Lepanto —, más de cincuenta vieron la luz en que en una las dema «inglesas, francesas, alemanas, holandesas, italianas, portuguesas, etcétera. Tanto en unas como en otras suelen ser los protagonistas el ingenioso hidalgo y su escudero, a cuyos nombres van ligados, por regla general, sus títulos: no pocas reflejan los episodios de «El curioso impertinente»; muchas se inspiran en los bodas de Camacho y en los amores de Catalina, y en las demás se disputan la atención de los espectadores la aventura de los galeotes y las oscenas de la venta, los sucesos en casa de los duques y los divertidos capítulos de la insula Barataria, y aun otros episodios de los muy variados que en ella y suspenden el ánimo del lector.

Imposible — totalmente imposible —, hacer ahora una reseña completa del teatro quijotesco. Circunscritos tan sólo a la producción nacional, ¿quién puede hablar siquiera de los cincuenta y pico de títulos que, a lo largo de las centurias, han rendido homenaje a la creación cervantina? Pero ¿cabe, para dar una idea de este tributo español, con que nuestro comentario se detenga brevemente ante las producciones principales, desde «Los invencibles hechos» de Don Quijote de la Mancha — primera obra del mundo en que fue llevada al teatro la novela del hidalgo manchego — hasta «Don Quijote de la Mancha» de don Pedro Calbello, que pugna ahora por hacer su primera salida por los campos, no siempre propicios, de la literatura dramática.

«Los invencibles hechos» es un entremés compuesto por el madrileño Francisco de Avila — autor de unos «Viñancicos» y unas «Coplas curiosas» —, impreso en Barcelona en 1617 y incluido en un libro de «Locos, entremeses y bailes» de Lope de Vega. Esta

inspirada la obra en el capítulo tercero de la primera parte de la novela, donde se cuenta «la graciosa manera que tuvo Don Quijote de armarse caballero». Agotadas sus varias ediciones, el entremés fue exhumado y publicado nuevamente, en 1935, por don Felipe Pérez y González, quien le puso, a modo de prólogo, unas notas explicando su procedencia e importancia, pero reconociendo al mismo tiempo que Francisco de Avila incurrió, como otros comediantes que le sucedieron, en la disparatada equivocación de ver solamente en Don Quijote y en Sancho el lado cómico, caricaturesco y bufón.

Don Quijote, «vestido a lo pascero, con una lancilla y morrión de papel», llega con su escudero a la venta, que él imagina que es castillo, y dice:

— Gracias a Dios, amigo Sancho

(Panza), que después del discurso de mi vida, donde he peregrinado tantas veces, he llegado al castillo deseado, adonde está encantada aquella infanta, espejo de bondad y de belleza.

La infanta aludida no es otra que la simpática Dulcinea, a quien el hidalgo quiere desencantar. Como éste no ha sido todavía armado caballero y no lleva, por tanto, armas, el ventero le entrega unas «de esparto» para que las vele, desarrollándose entonces una escena grotesca, parodia de la del «Quijote».

Con el entremés de Avila se ha disputado el honor de ser la primera obra teatral inspirada, por la novela de Cervantes la comedia famosa de don Guillén de Castro «Don Quijote de la Mancha», editada en Valencia en 1621, en unión de otras obras del autor de «Las mocedades del Cid». También el valenciano insigne parece preocupado sólo porque el público riera con sus caricaturescas versiones del sublime loco y del discreto escudero. Su obra, sin embargo, no deja de ser interesante. Reproduce en ella el episodio de los amores de Lucinda con Cardenio y del marqués con Dorotea,

en boca de la cual — respondiendo a requerimientos frenéticos de aquél — pone el autor los siguientes versos, dignos de su ingenio de poeta:

— Una honrada cortesía obliga a la más honesta; perdona si la respuesta es grosera, por ser mía; que quien de los montes viene y en ellos le dieron ser grande enojo ha de tener para mostrar que lo tiene.

Don Pedro Calderón de la Barca y don Juan Ruiz de Alarcón sintieronse

también atraídos por las locaciones del loco genial. Calderón escribió un «Quijote de la Mancha», que se estrenó en Madrid en el teatro de Comedias de 1637.

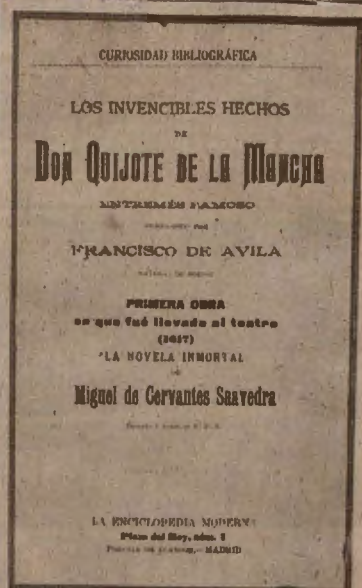
Posteriormente, don Juan Meléndez Valdés, con sus «Bodas de Camacho el rico» — comedia pastoral que se representó en 1784 en el teatro de la Cruz —; don Francisco rerez Colmenero, con su «Don Quijote en la sierra»; el actor don José Robreño, con su comedia «Don Quijote y Sancho Panza»; don Adelardo López de Ayala y don Antolín Hurtado de Mendoza, con su adaptación en cuatro actos y en verso de «El curioso impertinente»; don José María Ovejero, con su fantasía «Cervantinas», representada por niños en el teatro parisiense de los marionetas de 1892, y otros escritores nacionales aportaron su ingenio, con



La que fue bellísima tiple del teatro Apolo, Carmen Calvo, destituida para interpretar el papel de Maritornes en «La venta de Don Quijote».

varia fortuna, a la escenificación de diversos episodios de la novela.

El 23 de abril de 1861, el actor don Pedro Delgado representó en el teatro del Príncipe el drama en tres actos y en prosa, de don Ventura de la Vega, «Don Quijote de la Mancha», en el «La aventura de los galeotes», de los señores Álvarez Quintero; la escenificación de «La primera coida», por don Eugenio Sellés; y de «El caballero de los Espejos», de don Miguel Ramos Carrión, y «Las figuras del Quijote», por Carlos Fernández Shaw, supusieron otra serie de gallantes esfuerzos por exaltar los inmortales personajes. Y en el género lírico español, Falla, con su genial creación de «El retablo de maese Pedro»; el maestro San José, con su ópera, estrenada en Price en 1905, y Ruperto Chapí, con su deliciosa partitura de «La venta de Don Quijote», considerada como uno



Cubierta de la edición pública
da en 1905 por don Felipe Pérez
y González

de sus mayores aciertos, ponen a prueba
de oro a esta hermosa enumeración,
demostrativa del gran impulso dramá-
tico que mueve a estas eternas memo-
rias novelescas.

GUILLERMO FERNÁNDEZ SHAW

ESCENARIO

MARCA - 10 marzo 1944

La ópera nació en un palacio de Florencia una noche de carnaval



Fachada principal del Teatro Real, de Madrid, antes de las reformas que actualmente se efectúan en él

Sobre el antiguo solar de los Caños del Peral se construyó en 1850 el teatro Real, de Madrid

De los Trifaldines a los salones del Príncipe, de la Cruz, el Liceo y el Circo

A la ópera, como a la zarzuela, como a la poesía, se le han cantado muchos respuestas... prematuros. «La poesía está llamada a desaparecer; la zarzuela se halla en plena decadencia; la ópera es un género anticuado. El cine, el ballet, la pantomina, la revista, los desplazan.» Y, sin embargo...

Sin embargo, en cuanto surge un nuevo poeta «de verdad», las ediciones de sus libros se agotan; cuando se estrena una zarzuela de libro y de música acertados, no tardan ambos en popularizarse y su título se eterniza en los carteles; y cuando se emprende una temporada de ópera con cantantes estimables, con buenos conjuntos y con una cuidada presentación, el pú-

blico responde, como siempre, llenando los locales y aplaudiendo a los artistas de su predilección... como en los mejores tiempos.

Ese ha sido el caso de la actual temporada de ópera en el teatro Madrid, donde unos cantantes prestigiosos, interpretando célebres obras de su repertorio, bien montadas, han reverdecido viejos laureles y han hecho que las generaciones jóvenes alternen estos días, con sus conversaciones de cine y deportes, los comentarios sobre Verdi y Puccini, sobre «Rigoletto» y «Bohème», a sobre Leonor Volpi y María Espinatti.

Vive fresca, pues, como en sus días de esplendor, la afición a la ópera, mantenida universalmente a través de tres siglos de existencia.

¿Dónde nació un género que tal vitalidad había de tener? ¿Cuáles fueron sus orígenes? Para nadie es un secreto que la cuna de la ópera fue mecida por las brisas del «Mare Nostrum». La ópera, en efecto, nació en Italia. «Salido de un quimérico estuero por imitar el antiguo arte griego —dice Roman Holand—, el drama lírico ha sido acaso la obra más original de la civilización moderna.»

La Florencia de los Médicis vio surgir el nuevo género en una noche del Carnaval de 1537, cuando el poeta Rucellai y el compositor y cantante Peri—artistas salidos de la famosa «Camerata», academia musical del conde Vernio—hicieron representar su pastoral «Dafné» en el palacio Cosmí, ante una concurrencia de damas y nobles, al frente de los cuales se hallaban el gran duque Fernando de Médicis y los cardenales Dal Monte y Montalto. La invención del «recitativo cantado», que enlazaba los diferentes «aires», fue el arma de la victoria de Peri. Todo el mundo sintió la impresión de encontrarse en presencia de un arte nuevo; arte que poco después, en 1580, obtuvo su definitiva consagración al estrenarse la ópera «Euridice», de los mismos autores, en el palacio Pitti, para solemnizar las bodas de María de Médicis con Enrique IV de Francia.

Desde entonces, otras ciudades italianas rivalizaron con Florencia en la protección al nuevo género. En Roma, los príncipes de la Iglesia—los cardenales Corsini, Lancelotti, Borghese,

Barberini y Rospigliosi—fueron los primeros mecenas de la ópera. La familia Barberini se hizo célebre por su fastuosa protección a la música, y a sus expensas construyó un teatro para tres mil espectadores. Y mientras que Monteverde encasaba su inspiración y su actividad en pos de un teatro lírico popular, Gagliano y Marzocchi, Landi y Rospigliosi cultivan y desarrollan el recitativo de Peri en los aristocráticos teatros y en los palacios de Bolonia y Venecia, Milán y Parma, Nápoles y Cremona. Después, los triunfos de Cavalli, Lotti, Sacchi y Scarlatti, bajo la sombra protectora de los grandes señores, y luego los de Pergolesi, Paisiello, Cimarosa y Cherubini, imponen rápidamente la ópera en toda Italia y en seguida en Europa. A partir de 1778, el teatro de la Scala, de Milán, es el templo máximo de la ópera italiana, y los nombres de Donizetti y Puccini, de Rossini y Bellini, de Verdi y Puccini, llenan, durante el siglo XIX, la historia del gran género lírico.

Pero no es sólo en Italia. En Francia observábase los orígenes de la ópera en los finales del siglo XVI, cuando el poeta De Baif y los músicos Manduit y Claudio el joven, desearon de unir la acción dramática a la danza y de resucitar el drama antiguo, lograron representar en el Louvre el «Ballet comique de la Reine», en donde ya aparecía en embrión el gran «ballet de corte». En esta fiesta, celebrada en 1582, con ocasión del casamiento del duque de Joyeuse con mademoiselle de Vandemont, tomó parte, como bailarín, el propio rey Enrique III.

En 1645, el cardenal Mazarino introdujo en Francia la ópera italiana. Los virtuosos italianos—escribe Alphonse Royer—fueron los educadores del público parisiense. Impresionado por la «Pinta Pazza» de Sacchi y por las «Nozze di teti» de Cavalli, así como por el maravilloso modo de cantar del tenor Atto, a quien el cardenal ministro alojaba en su propio palacio, el compositor parisien Cambert, subintendente de música de la reina madre Ana de Austria, escribió su pastoral «Pomone», sobre un poema francés del abate Perrin, a quien el aun adolescente Luis XIV concedió un privilegio para la creación de una Academia Real de Música. En la dirección de esta Academia fue pronto sustituido Perrin por su colaborador Cambert y el marqués de Sourdis, y ambos reemplazados por el florentino Lully (fue go Lully), protegido de madama de Montespan. Lully, dotado de grandes cualidades, estableció en 1673 la ópera en el Palais Royal, donde estrenó sus famosas partituras de «Alceste», «Athas», «Isis», «Rolando» y «Armida». Como reacción contra la invasión italiana, apareció Rameau. Se impusieron de nuevo los italianos, partiendo



El maestro Verdi, autor de las inmortales partituras de «La Traviata», «Rigoletto» y «Aida»

del «bel canto», con Puccini, hasta que el genio de Gluck primero y el bailarín de la ópera cómica después pusieron a Francia en el camino de independencia y nacionalizar su género lírico. Ilustrado en el siglo XIX con nombres tan prestigiosos como los de Gounod, Thomas, Massenet y Saint-Saëns y sostenido por los grandes teatros oficiales de París.

En Alemania, que contaba ya en el siglo XVI con un considerable número de compositores y de virtuosos ejecutantes, penetró la ópera por las dos Cortes meridionales de Munich y Viena.

En Munich, el duque Rolando de Lasso y sus hijos se rodearon de un grupo de músicos italianos y alemanes; ellos mismos cantaban y representaban. Lo mismo hacían los emperadores Fernando IV, Rodolfo y Leopoldo I de Austria, que no sólo fueron grandes protectores de los artistas líricos, sino que compusieron bellas obras musicales. En este ambiente apareció Schütz, cuyo «Dafné» y cuyo ballet «Orfeo y Euridice» — estrenado en las fiestas del matrimonio de Juan Jorge II de Sajonia (1632) — son los primeros pasos de la ópera alemana. Sin embargo, hasta 1854 no surge la «Ninfa Vitrosa», de autor desconocido, que es considerada allí como la primera ópera nacional. Se suceden luego las obras de influencia italiana, hasta que Kaiser y Haendel y, por fin, Weber, con su «Der Freischütz», y Mozart, con «Las bodas de Figaro» y «Don Juan», afirman la personalidad de la ópera indígena, que había de culminar en los geniales creaciones de Ricardo Wagner, dadas a conocer en toda su grandiosidad merced a la protección decidida de Luis II de Baviera.

Como grito de protesta contra las invasiones de las músicas italiana y francesa, aparece en Rusia, en los comienzos del siglo XIX, la primera producción lírica de altos vuelos: «La vida por el Zar», de Glinka. Cuarenta años más tarde, el grupo formado por Balakireff, Cui, Borodín, Mussorgsky y Rimsky Korsakof dió el impulso decisivo para la creación del arte musical ruso. Y en la Ópera Imperial de San Petersburgo se estrenaron obras inmortales, como «Boris Godunov», «El príncipe Igor» y «El Zar Saltan».

Los ingleses, a pesar de su gran preparación lírica, no lograron tener

la ópera nacional. Romain Rolland explica el fenómeno por el carácter individualista del pueblo inglés y su temperamento frío. Reconoce, en cambio, que con Purcell, muerto en plena juventud (1695), se frustró la gran esperanza que en él alentaba de fundar el arte nacional inglés.

En España, donde, además de la ópera, cuenta como género lírico la zarzuela, «se hizo» en el otoño de 1629 «representación» en el Palacio Real de Madrid, de una égloga pastoral, «que se cantó a Su Majestad en fiestas a su salud», compuesta la letra por Lope de Vega y la música por autor no conocido. Se llamaba «La selva sin amor», y por ser en ella toda la letra cantada, puede considerarse como la primera ópera hecha en España. En el Retiro y en Palacio se representaron luego diferentes obras con música — óperas y zarzuelas —, que Calderón, Solís, Diamante, Avellaneda y otros poetas de fines del siglo XVII escribieron, casi siempre para celebrar fastos acontecimientos reales. Luego Felipe V recibió, no sin la protesta de los actores españoles, la visita de las primeras compañías italianas que interpretaban obras «de canto y baile». La llegada del famoso cantante Farinelli y su influencia cerca de la Corte lograron en pocos años, con la brillantez de las representaciones cortesanas en el Buen Retiro, la prosperidad de la ópera en España.

Para la compañía de «los Trifaldinos» se construyó el primer teatro de los Caños del Peral (1738-1810); allí prosperó el género, acogido también en los teatros del Príncipe y de la Cruz en el Liceo y en los teatros del Circo y del Museo (1840-49); hasta que en el año 1850, construido sobre el antiguo lugar del de los Caños, se inauguró el magnífico teatro Real, orgullo de los madrileños del siglo XIX, por cuyo escenario desfilaron las óperas más famosas del mundo, cantadas por los más eminentes artistas. Pero del Real, como de la ópera y de la zarzuela españolas, será bueno hablar en otra ocasión.

GUILLERMO FERNÁNDEZ SHAW



La sala del teatro de la Scala, de Milán, gran templo de la ópera italiana

Hoy hace cien años que se estrenó JUAN de las VIÑAS



Don Juan Eugenio Hartzenbusch, en los cuarenta años, cuando estrenó «Juan de Viñas»

"Vitores y coronas valieron a don Juan Eugenio Hartzenbusch en 1841, 1844 y 1846 «Alfonso, el Costo», «Juan de las Viñas» y «La jura en Santa Gadea», estrenadas las dos últimas producciones cuando ya su autor servía plaza de oficial primitivo en la Biblioteca Nacional." Así decía en 1882 el erudito académico don Aureliano Fernández Guerra y Orbe en su documentado estudio sobre la labor dramática y lírica de Hartzenbusch que antecede, en la colección de "Autores dramáticos contemporáneos", a la publicación del drama "Los amantes de Teruel".

Es indudable que este drama, representado por primera vez en el teatro del Príncipe el 19 de enero de 1837, y refundido después en cuatro, constituyó para don Juan Eugenio—la sazón joven de treinta y un años—su consagración como autor teatral de primera línea; pero al lado de obra tan recia y afortunada, figuraron otras producciones suyas que no desmerecieron en méritos y que, sobre todo, consolidaron el buen nombre adquirido por aquel varón de férrea voluntad, desmedida afición, carácter dulce y reposado y peregrino ingenio, que supo elevarse desde el modesto banco del ebanista, que heredó de su padre, a un sillón de la Real Academia Española y a la Dirección de la Biblioteca Nacional.

"Doña Mencía", "La madre, de Pelayo", "Alfonso el casto" y "La jura en Santa Gadea" son dramas que merecieron grandes elogios de sus contemporáneos; "La redoma encantada" y "Los polvos de la madre Celestina" fueron comedias de magia que hicieron las delicias de los públicos infantiles de entonces; y en una porción de refundiciones de nuestro teatro antiguo e imitaciones de obras extranjeras, en su extensa labor erudita y en sus ciento y pico de fábulas puestas en verso castellano, acreditó siempre Hartzenbusch ese "tesoro de entusiasmo, invención, lozanza, atrevimiento y saber" que la crítica literaria de su tiempo le reconoció desde el primer instante.

Es una de las principales obras de J. E. Hartzenbusch

La comedia alcanzó cerca de veinte representaciones en el teatro de la Cruz, excepcional cifra por aquel entonces

Pero precisamente en el año 1844—hace ahora el siglo justo—, viéndose censuradas algunas de sus triunfantes obras por considerárselas oscuras y complicadas, y aun "recargadas en sucesos y lances embarazosos e inútiles", decidió encaminar su futura producción por cauces de mayor sencillez y de diáfana claridad, y abordó el género de la comedia de carácter con positivo éxito. De estas comedias, la más valiosa y la que más laureos procuró a Hartzenbusch fué este "Juan de las Viñas", hoy centenario, que se puso las tablas del teatro de la Cruz en la noche del 12 de marzo de 1844, obteniendo la más franca acogida.

Juan—el protagonista—es el hombre a quien, por querer cumplir siempre con su obligación, le ha ido siempre mal en la vida. Decide, en vista de eso, hacer lo contrario de aquello que estima como un deber, o sea, proceder en contra de lo que le dicta su conciencia y le aconseja su sentimiento, y desde ese instante comienza a acertar. Abandona a su madre, y resulta que la señora a quien tenía por tal no es su madre, sino una caritativa dama viuda, que le recogió, y que ahora, deseosa de casarse, ve el cielo abierto al quedarse sola.

Pero no es eso sólo. Ante una mujer soltera, joven y linda que le pide amparo—porque su padre se la quiere llevar consigo a América, estando ella en relaciones con un apuesto galán—, considera Juan que su obligación, como caballero sería protegerla y ayudarla en su intento; pero hace lo contrario: la amonesta y amenaza... y ella se arrepiente y le da las gracias, rogándole que calle y no diga a nadie sus anteriores intenciones.

Surge el padre de la muchacha, y a pesar del ruego de ella, Juan se refiere cuando sabe, y por el procedimiento de irle diciendo todo al revés de lo que siente, consigue, sin proponérselo, no sólo que el padre perdona a su hija, sino que se interese por él. El novio de la muchacha, que se entera de esto, protesta; pero con tan mala fortuna, que hace que Juan y la chica se fijen uno en otro y se enamoren recíprocamente. El novio, agraviado, propone a Juan un duelo, que Juan acepta. Acude la ronda. Va Juan a empuñar su espada; mas se acuerda entonces de su máxima y piensa: "Mi honor de caballero me aconseja batirme. ¿Pero no me bato!" Y se niega a cruzar su acero con el rival. Este le ataca; Juan se defiende gallardamente; interviene la ronda, prende al novio por provocador y deja a Juan en libertad condicional, dueño del campo.

La obra continúa pródiga en episodios de la misma índole, que terminan con el casamiento de Juan con la muchacha, renunciando, por supuesto, Juan de las Viñas a su famosa máxima, porque ésta le aconsejaría no ser fiel a su esposa... y él es incapaz de semejante desafuero.

Hay en la comedia tipos muy felices, especialmente el del padre de la novia, agricultor de la provincia de Madrid, cuyo lenguaje—aplicando a todo términos propios de su profesión—resulta gracioso, y, a juzgar por la Prensas de entonces, era muy celebrado por el público.

Hemos hablado de la Prensas. Con franca simpatía acogieron las publicaciones periódicas de entonces la obra de Hartzenbusch. Don Enrique Gil y Carrasco, el reputado crítico teatral y novelista—autor de "El señor de Bembibre" y de otras narraciones que lograron difusión y popularidad—, había abandonado su dilatada colaboración en "El Pensamiento" y escribía en "El Laborinto", ese "periódico universal", quincenal, que durante mucho tiempo acogió, en su Redacción de la calle de Carretas, a lo más granado del Madrid intelectual de entonces. Pues en "El Laborinto" del 16 de marzo del año consabido, don Enrique Gil escribió una crónica de sincero elogio para la nueva comedia, reputándola como "un dechado de locución castiza, pura y de corrección y esmero en los detalles. dotes siempre recomendables a nuestros ojos, porque son buena prueba de severidad y de amor al arte".

Alguna reserva, sin embargo, podía el señor Gil a la inesperada modalidad del autor de tantos dramas históricos más o menos complicados: "El pensamiento que ha querido desenvolverse no se halla justificado completamente, y los medios de que para lograrlo se vale, no son tampoco los mejores, aunque más de una vez produzcan escenas vivas y chistosas."

Como puede advertirse, el bueno de don Juan Eugenio, al abordar el género cómico, lo hizo con toda felicidad; pero no sin defraudar un poco a los admiradores de su talento dramático.

La ejecución fué excelente—escribía Enrique Gil—y la más igual, sin duda alguna, que hemos presenciado en la Cruz de mucho tiempo a esta parte. La señora Pérez, que desempeñaba un papel muy análogo a su carácter, lo sacó airoso de la representación. Los señores Lombía, Calañazor y Azcona también anduvieron muy atinados y



Uno de los últimos retratos de Hartzenbusch, rabado por Bartolomé Maura

oportunos en los suyos, y más de una vez arrancaron aplausos merecidos."

"Juan de las Viñas", que se representó cerca de veinte veces seguidas en el teatro de la Cruz—cosa inusitada en aquella época—, figura en la colección de obras recogidas por su autor, publicada en 1880 por la librería Baudry, de París, con un notable prólogo de E. de O., estudiando la labor y la personalidad de este gran dramaturgo de apellido alemán, que supo enriquecer el teatro moderno español al lado de figuras tan relevantes

como García Gutiérrez, Zorrilla, Ayala y el duque de Rivas.

La generación actual no conoce esta obra, que en el teatro de los marqués de Radaña logró en los finales del siglo pasado una felizísima interpretación por distinguidos aficionados. Si hoy se representase en una análoga forma, a buen seguro que por sus lances y por su chispeante diálogo divertiría como en los tiempos de "El Laborinto" y el teatro de la Cruz.

DIEGO DE MIRANDA

Don Juan de Alarcón

contra "Don Juan Tenorio"

De la leyenda de "El convidado de piedra" a la tradición de "Margarita, la fornera"

Como había vendido la propiedad del "Tenorio", sentía su autor gran animosidad contra su obra



Don José Zorrilla

anunciaba su propósito de plantear un segundo "Tenorio", y justificaba su deseo diciendo: "Corrijo el "Don Juan" porque es un absurdo con cuya responsabilidad no quiero morir cargado". Y comprendían muchos los que atribuyeran este empeño de padre

contra hijo tan afortunado al hecho de verse privado de la propiedad de la obra, agregaba que fuera insensatez tal supuesta animosidad, puesto que, merced a "Don Juan Tenorio", se multiplicaban todos los años su fama y hallaba nuevos motivos para ponerse en contacto con un público que lo quería y admiraba.

Pero es evidente que el autor del "Don Juan", no se resignaba a contemplar impasible, desde su estrechez económica, el enriquecimiento ajeno a costa de su trabajo. Y, abandonando el proyecto de un segundo plan del drama, pensó en un género, tan en boga ya entonces, como la zarzuela. Con entusiasmo juvenil trabajó en este nuevo "Tenorio", al que puso música el maestro don Nicolás Marañón. Y el 31 de octubre de 1877, en el teatro de la Zarzuela, de Madrid, estrenaron la "Francisca de Sañe" (Doña Inés) y el señor Dalmán (Don Juan) un "Don Juan Tenorio" libre que no dejó de gustar; pero que al incorporarse al repertorio de las compañías, ni mucho menos logró ver realizada la aspiración de su autor, que no era otra que la de oponer todos los años un rival al célebre drama al llegar las festividades de los Difuntos y de Todos los Santos.

Cayó en el olvido "Don Juan Tenorio", zarzuela; pero no se rindió por ello el ánimo combatiendo del poeta. Y fue aquí que en 1885, al entablar íntima amistad con otro poeta—de veintiseis años a la sazón, a quien deslumbraba llamándole su nieto literario—, le aceptó colaboración para otro libro de zarzuela. Pero ha de ser el tema una re-encarnación de la leyenda de "Margarita, la fornera". Don Juan de Alarcón, el protagonista de esta leyenda, será en adelante el Don Juan que opondrá sobre la escena sus audacias a las de Tenorio; Doña Inés de Ulloa será sustituida por Margarita, monja en Palencia, y Zorrilla se las promete muy fáciles, y es el quien anima al que se honra llamándose su discípulo.

"Voy a hacer a usted—escribió en julio del 88 desde Valladolid—varias observaciones hijas de mi experiencia y de más años de andar entre gente del nuestro teatro, en las cuales todo se hace por espíritu de pandilla. La primera condición de éxito es que el maestro sea de aquellos cuyas obras no pueden ser rechazadas por su renuencia y por su influencia en las compañías. Lo primero es una obra de teatro, dramática, cómica o lírica, es la palabra. Esto parece lo lógico; pero en España lo primero es el músico, el maestro, porque un libretto lo hace cualquiera: léales usted todos y verá usted que todos se han hecho sobre un patrón, y los



Emilio Thuiller en "Don Juan Tenorio"

utilidad los versos que se cantan sin motivación poética y sin ritmo musical, como si el poeta ni el compositor se acordaran del pentagrama ni de la distribución de los compases." (Más adelante precisó su idea: "Si Chapí, Marqués, Cabañero o maestro de tal calibre entra en el negocio, marchará, y con él, les mostraré que no suena el título de la leyenda—sino otro, aunque sea el de "La monja loca"—, para que se crea que es un plagio que se me va a hacer, y no un trabajo en el que voy a ayudar, y no poco, si ha de conservar el carácter de calaverismo y la osadía del diálogo que necesita la autoridad del pastor del "Don Juan",

con quien debe competir hasta el punto de que, si lo ponemos un nombre que le recuerde (como "Don Juan y la monja" o "La monja de Don Juan", o como por el estilo), queda esta zarzuela para ser puesta por noviembre y defender a las compañías de zarzuela de la competencia de los teatros del drama. Ven usted al pueblo de Lejos, según mi idea."

Un mes después—el 23 de agosto—, el proyecto de colaboración se hallaba más avanzado. Zorrilla escribía a Carlos Fernández Shaw, a quien llamaba "mi querido Carlos", lo siguiente: "Me alegro hacer la obra con usted, por lo que estimo que vale como poeta y por lo que lo estimo personalmente. Al pasar la leyenda a libreto tiene que sufrir muchas variaciones, y yo flaba en que usted me dijo que ya tenía su plan. Venga, estudiémoslo, madurémoslo y consultémoslo después con el maestro, para que no haya que corregirlo y echarlo a perder. Al consultarlo con él, él dirá dónde y cómo quiere sus piezas de armario y qué decorado puede esperarse o exigirse de la Empresa, etc., etc. Y después de aceptado, ponernos de nuevo al trabajo, en el cual quiere intervenir y tomar parte, para tener la de hacer que me torne compaña."

No llegó a cuajar el proyecto. Un tropelado viaje de Fernández Shaw obligó a aplazar el trabajo "sine die". Cuando el joven poeta regresó a España, el viaje y glorioso voto era coronado en Granada y rotaba al fin de la pensión que el Estado le había concedido. Algunos meses volaron a hablar del asunto, verdadera obsesión de Zorrilla. Muy poco después—1893—, la muerte cortaba para siempre la incipiente colaboración.

Pero la idea de hacer de la tradición castellana de "Margarita, la fornera" una obra de importancia lírica, no se apartó de la mente del discípulo. Avellamedo, Lope, Zorrilla, suministraban, con sus obras sobre la misma leyenda, abundantes temas de inspiración. Y surgió la ópera, para la que había de componer su mejor partitura el también inolvidable Ruperto Chapí.

Muy todo ello penitencia al mundo, un poco difuso, de los recuerdos. Todo... menos esta inmortal "Don Juan Tenorio", que sigue siendo una realidad anualmente renovada y que ha adquirido ahora nueva actualidad por la oportuna evocación de un dramaturgo moderno de buena cepa.

Guillermo FERNÁNDEZ SHAW

Cien años del estreno de "Don Juan Tenorio". 23 de marzo de 1944. La conmemoración adquiere ahora caracteres de acontecimiento, merced al estreno de la comedia de Juan Ignacio Lucá de Tejada "De lo pintado a lo vivo".

Zorrilla, en su más tierna juventud—veintitrés años—, da a la escena la obra que, andando el tiempo, había de procurarle la máxima popularidad. Y si, para él, toda su existencia fue dicha, ¿qué no sería la de aquel período de los veinte a los veinticinco años, cuando su estruendo de primera magnitud aparecía con rutilantes brillos en un firmamento ya cuajado de luminosas constelaciones?

Diez días antes del estreno de "Don Juan Tenorio", Zorrilla, acudido por la necesidad, vende a su editor don Manuel P. Delgado, todos los derechos sobre la representación y la edición de su obra por 1.200 reales de vellón. Sólo se hace excepción en el documento de las representaciones en los teatros de Madrid. Poco después, una nueva situación difícil le obliga a enajenar también esta última propiedad. Y la obra, que—siendo desde el primer momento un gran éxito—pareció a todos uno de tantos dramas, mejores o peores, de los que acostumbraban a estrenar los poetas dramáticos de aquel tiempo, fue poco a poco, a favor de eficaces interpretaciones, adentrándose en el corazón del público y adquiriendo un prestigio y una popularidad tales que el primer maravillado por el fenómeno fue el propio autor.

Pasaron los años. El "Tenorio", reapareciendo en los primeros días de noviembre de cada año a la melodiosa versión de "El convidado de piedra", de Zamora, fue imponente pose por sus bellezas, por su brío, por su inspiración y por su teatralidad. Y los propietarios de la obra—comprada por cuatro cuartos—comenzaron, ya entonces, a cobrar seis u ocho mil duros anuales por "derechos de representación" en las propias barbas del poeta insignie que veía enriquecerse a los editores, mientras que él atravesaba cada día por mayores apuros económicos.

¿Se debió a esta situación de su espíritu la animosidad que de día en día fue exteriorizando don José Zorrilla hacia su "Tenorio"? La animosidad es evidente que existió; pero él, en sus "Recuerdos" dice bien claramente que si juzgaba su obra con tanta dureza era exclusivamente por convencimiento de sus graves defectos. En una carta, fechada en 1.º de febrero de 1871—es los veintiséis años del estreno—escribía: "Yo creo que mi "Don Juan" es el mayor disparate que se ha escrito." Y seis años más tarde, concuerda con esta idea,

Interpretaciones de la Pasión en la escena española



José Bruquera, en la caracterización de Jesús Cristo

Bruguera, Orduña, Rambal, Francés y García Dorado, en sus encarnaciones de la figura del Divino Redentor

Un brillante, valorado en ciento veinte mil pesetas, por una representación de "El mártir del Calvario"

sobre los tablados de las aldeas humildes.

Acaso, inspirado en este Misterio, tan arraigado en el pueblo, ideó don Angel Guimerá su "Jesús de Nazareth", estrenado en 1898 en el teatro de Nove-dades de Barcelona, con unánime éxito de público y crítica. El intenso sabor poético de aquella "tragedia sacra", al que prestaban apropiado fondo unas bellas ilustraciones musicales del maestro Mo-

guerra, dando ocasión para la extraordinaria interpretación de Cristo que logró el arte de Bruguera; aquel otro drama sacro, glosa y comentario de los Evangelios, que, con el título de "Jesús", representó magistralmente el entonces galán de nuestro cine, y hoy director, Juan de Orduña, y el fervoroso y emocionante espectáculo, debido a la pluma del Padre Vallejos que el año pasado vimos representar en el Fontalba a la compañía de Manuel París.



Enrique Rambal, hijo, en el drama sacro de La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo

Forman estas interpretaciones de la Pasión del Señor el mejor homenaje que el teatro español puede rendir a la tradición católica de nuestra Patria.

G. FERNANDEZ SHAW

La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo fué tema de inspiración para los escritores católicos desde los primeros siglos de nuestra Era. En poemas más o menos rudimentarios y en poesías sueltas alienta la exaltación del sublime drama del Gólgota.

Se atribuye, aunque sin fundamento, a San Gregorio Nacianceno una tragedia griega, de la época bizantina, titulada "La Pasión de Cristo". En ella eran personajes Jesús, la Virgen, San José, Nicodemo y Juan el Teólogo; y no sólo comprendía la Pasión y muerte de Nuestro Señor, sino el descendimiento, el entierro y la resurrección.

Pero fué en la Edad Media cuando, en forma de Misterios, adquirió en Europa gran boga la interpretación pública de escenas de la Historia Sagrada y, especialmente, de la tragedia del Calvario. Estos Misterios, que comenzaron por tener como fondo los propios templos religiosos, pasaron luego a los tablados de las plazas públicas, fueron, en parte, antecedentes de los "Autos Sacramentales", que cultivaron nuestros clásicos, y, como ellos, lograron la fervorosa acogida de las multitudes.

Eran estos Misterios de la Edad Media verdaderos dramas religiosos, y, aunque nacidos del seno mismo de la liturgia cristiana, conservaban influencias de las tradiciones dramáticas de la antigüedad. En el extranjero, dos de ellos arraigaron con gran fuerza en la masa popular: el Misterio de la Pasión, de Grahban, que durante siglos se representó en Francia, y el drama litúrgico que en 1323 se dio a conocer en Eisenach (Alemania), y fué—como más tarde Oberamergau—impresionante manifestación de fe católica, que atraía a las gentes entusiasmadas.

En España tuvimos dos misterios religiosos importantes en la época medieval; pero no relacionados con la Pasión de Cristo: el de "Los Reyes Magos", de 1060, que ha llegado al conocimiento de los eruditos con todo su perfume de ingenuidad y delicadeza, y el del "Nacimiento del Señor", de Gómez Manrique.

De un misterio popular son los fragmentos encontrados de "La conversión de la Magdalena". Están escritos en catalán y datan del siglo XIV. Los trozos, en verso, que se refieren al arrepentimiento de la pecadora y a la tradición de Judas, acreditan la pluma de un verdadero poeta. En la provincia de Valencia comenzó a representarse, en el siglo XV, "La Pasión en Cobles", conocida también por el "Misterio de Fenollar", que logró extraordinaria popularidad; tanto, por lo menos, como esos otros "Misterios" y "Misterios" del sur de nuestro Levante, entre los cuales se conserva, pleno de prestigio, el de "El Tránsito y la Asunción de Nuestra Señora", de Elche; como han llegado también a nuestros días, en pueblos de Castilla, León y Extremadura, numerosos retablos y las de carácter religioso—que representan tradicionalmente vecinos de los respectivos Ayuntamientos—y como se ha perpetuado en Cataluña la popular y cándida "Pasión y Muerte de Nostro Senyor Jesucrist", de fray Antonio de San Jerónimo, que en estas fiestas santas se muestra bajo los grandes entoldados de los pueblos ricos o

pera, "convirtió aquella primera presentación—dice un testigo presencial—en una indiscutible jornada de gloria".

Más tarde, un hombre de cualidades excepcionales, Enrique Rambal, concibió la realización de un gran espectáculo dramático con los más importantes episodios de la vida, pasión y muerte del Redentor. Impresionado por las admirables creaciones sacras del cine mudo, de las que fué "Christus" el principal exponente, y por las representaciones de Oberamergau en Alemania, que presencié en persona, Rambal encargó a los señores Gómez de Miguel y Grajalas la redacción de un texto que se ajustara a la más perfecta verdad histórica, de acuerdo con el dogma de la Iglesia católica, según el Nuevo Testamento.

No regateó Rambal ni horas de estudio ni pesetas de gasto, y montó su obra "El mártir del Calvario", que obtuvo en 1921, en el madrileño y ya desaparecido teatro de Cervantes, un resonante éxito, renovado cuantas veces la representación después.

Pero el triunfo de "El mártir del Calvario" ha sido luego, a través de los años, verdaderamente asombroso en provincias y en toda América española. Rambal, como actor, hizo una magnífica encarnación de la dulce figura del Nazareno, y como director y empresario, logró el mayor acierto de su carrera artística. Baste decir que en los veintitrés años de vida teatral de esta obra ha producido como beneficio al hombre que supo concebirla y realizarla más de seis millones de pesetas. Desde hace dos o tres años interpreta la figura de Cristo su hijo, Enrique Rambal Sada, y el día en que éste sustituyó a su padre, fué el de la 5.001 representación de "El mártir del Calvario".

En Valencia produjo esta obra tanta impresión que, todavía en el año 1942, tenía Rambal que dar en ella, en los días santos, cuatro representaciones: una por la mañana, dos por la tarde y otra por la noche. Durante la excursión que hizo nuestro compatriota por América, fué también "El mártir del Calvario" la obra del máximo interés. En Caracas, el Padre Heredia escribió: "¡Ojalá el teatro sea en lo sucesivo, como ahora y con tan fecundo acierto, campo de verdades eternas"! El Presidente de Venezuela, que prodigó a Rambal sus muestras de admiración, se impresionó de tal modo viéndole representar "El mártir", que le regaló, como recuerdo, un magnífico solitario, valorado en 120.000 pesetas. Claro es que, dado el espíritu emprendedor de nuestro artista y su entusiasmo por el teatro, a nadie puede extrañar que, al cabo del tiempo, Rambal haya renovado por dos veces, siempre superándose, el vestuario y el decorado de esta obra, que, en la presente Semana Santa, en Sevilla, sigue siendo la mayor atracción de carácter teatral.

El ejemplo y la lección de Rambal tuvieron la virtud de servir de estímulo a una porción de actores y Empresas capacitados para continuar la gran tradición religiosa de nuestra escena. En la memoria de todos están: aquel "Retablo" de la Pasión que, en las tablas del Colisevm, de Madrid, alzó la colaboración de unos cuantos artistas, antes de nuestra

Más ajustado a los textos religiosos es el "Tríptico de la Pasión", que montaron el año pasado en el teatro Español y han vuelto a representar éste, con toda la suma de aciertos que suponen: la versión literaria, de don Nicolás González Ruiz; la dirección, de don Cayetano Luca de Tena; la escenografía, de Burgos y Reasti; los figurines, de Comba, y la interpretación, al frente de la cual es de justicia citar al veterano Bruguera.

De intento hemos reservado para el final de estas notas el ensayo dramático en un prólogo y tres actos "Del Evangelio de San Juan", hecho con máxima autoridad por el Padre José María de Llanos, de la compañía de Jesús, y cuyas representaciones en el teatro de la Comedia han contado con la preferente atención de nuestras juventudes católicas. Llevar a la escena con moderno impulso el teatro religioso cristiano fué levantado empeño y oficio apostólico, logrado plenamente por el autor. Se basa en el Evangelio, tal como vino del soplo inspirado del Espíritu sobre San Juan. La figura de Jesucristo ha corrido a cargo de A. García Dorado, y la del Bautista, de A. Rovira. Por su comentario sobrio y ajustado, y por su escenificación ceñida a la Historia, tiene este ensayo valor de documento vivo.

MARCA = 20 Mayo 1944.

Hoy se cumple el centenario del maestro Marqués

El 20 de mayo de 1844 nació en Mallorca el autor

de EL ANILLO DE HIERRO y EL RELOJ DE LUCERNA

Fué el primer sinfonista español



El maestro Marqués en la época de sus mayores triunfos

¿Quién se acuerda ahora del maestro Marqués? En este aparente olvido de la afición madrileña a la zarzuela y al género chico—que no es, en realidad, otra cosa que el sencillo hecho de haberse puesto los precios al alcance de esa afición, que no se ha entibado jamás—no ha surgido aún el nombre de Miguel Marqués al frente de cualquiera de las obras líricas que se representan hoy en nuestros teatros. Chapí, Caballero, Chusca, Bretón, Torregrosa, Vives y Pepe Serrano han acurrido con sus melodías inmortales los oídos de las muchedumbres en estas fiestas de San Isidro. Ahora se anuncian próximas reposiciones de zarzuelas, y los nombres de Barbieri, Arrieta, Jiménez y Luna serán acogidos, sin duda, con el mismo fervor que aquellos. Mucho nos tememos que con Marqués no ocurra lo mismo. Y, sin embargo, el maestro Marqués fue uno de los compositores más prestigiosos de España en el último tercio del siglo XIX.

Hoy, precisamente, se cumplen cien años del nacimiento de Miguel Marqués. En Palma de Mallorca se abrieron sus ojos a la luz—¡y qué luz!—el 20 de mayo de 1844; y en aquel paraiso, por la naturaleza y por el clima, sintió, siendo niño, la vocación irresistible por la música.

No hemos de hacer una biografía; pero sí explicar la razón por la cual, el 2 de mayo de 1888, en la Sociedad de Conciertos, de Madrid, se reveló Marqués, ante un atónito auditorio, como un gran compositor, que de un salto pasaba desde el oscuro anónimo a la más halagadora notoriedad.

El niño mallorquín, aficionado a la música, mostró tal disposición en el aprendizaje del violín, que a los once años ya era concertino de la orquesta durante la temporada de ópera que se celebró en el Circo Palmesano. Pero necesitaba completar su educación artística, y en 1858 marchó a París, en cuyo Conservatorio trabajó al lado del famoso maestro Auber. Con otros compañeros de quince años, dió varios conciertos por pueblos de Francia, y, más tarde, perteneció a la orquesta del Teatro Lírico parisienne, conociendo y estudiando entonces a fondo las obras de Mozart, Beethoven y Mendelssohn, que abrieron nuevos horizontes a su espíritu.

Llegada la edad del servicio militar, vuelve Marqués a España, y en el Conservatorio de Madrid es discípulo del célebre violinista Monasterio y, en la clase de Composición, de don Emilio Arrieta, que le otorga el primer premio.

Poco después—va a cumplir nuestro hombre veinticinco años—se produce la revelación a que he aludido antes. Su naturaleza no es fuerte, pero su entusiasmo por el trabajo y su fe de triunfar se asoman por esos ojos negros y brillantes, llenos de luz melancólica. El maestro Monasterio, con vertido ya de extraordinario violinista en gran director de orquesta, se halla al frente de la recién formada Sociedad de Conciertos, que ha fundado Barbieri. Marqués pertenece a esta orquesta, que va de victoria en victoria. Un buen día, después de un ensayo, escucha una conversación de Barbieri

y Monasterio. El autor de «El barbero de Lavapiés» anima al gran conductor del género sinfónico extranjero a que componga alguna sinfonía, que tan del gusto de nuestros aficionados había de ser. Monasterio no se decide. Le tiene miedo a género de tanta responsabilidad; pero en Marqués, que mientras enfunda su violín oye la charla de sus maestros, nace la firme decisión de abordar la aventura. En su casa trabaja febrilmente. Ni apenas come ni apenas duerme; pero en unos días está terminada la obra. El mismo se copia todo el material de orquesta, que remite anónimamente a casa de Monasterio. Cuando éste—después de haber dilapidado su lectura varias semanas—conoce, al fin, la sinfonía de su joven discípulo, se entusiasma sinceramente; y el entusiasmo roya en asombro cuando la orquesta, en un primer ensayo, toca aquellas páginas jugosas e inspiradas de la sinfonía en «si bemol», reveladora de una fuerte personalidad musical. Muy pocos días después, el 2 de mayo, el público concuerda con sus aplausos al joven compositor, y en el «andante dramático» del segundo tiempo, la oración del auditorio obliga a repetir el trozo sinfónico... mientras que allí, en su silla, entre sus compañeros, trémulo de emoción, no acierta Marqués, por vez primera, a pulsar su violín.

La carrera del sinfonista español es rápida. En septiembre del año siguiente se estrena su primera gran marcha de concierto; el año 72, su primera «polaca»; el 73, una «obertura de concierto» titulada «La selva negra»; poco después, la segunda gran marcha para orquesta y banda militar; el 74, la segunda «polaca», que ya antes había sido aplaudida en París, y el 76, una gran marcha nupcial.

Todas esas obras—dice, su gran patronista don Antonio Peña y Godí—, acogidas con extraordinario favor, eran suficientes para levantar el nombre de su autor afortunado a una envidiable altura; pero Marqués no había dicho aún su última palabra. Seis años escasos después de la composición de su segunda sinfonía, y tras breve estancia en París, donde varias de sus obras habían sido acogidas con decidido favor en los conciertos Pasdeloup, el maestro daba a luz su tercera sinfonía (en «si menor»), que se celebraba, con éxito entusiasta, el 2 de abril de 1878 y valía a Marqués una de esas ovaciones que nunca se olvidan.

Pero el gran compositor ya está reputado como el primer sinfonista nacional, le queda por jugar aún la carta de su mayor ilusión. El género de la zarzuela ofrece a los músicos ancho campo para demostrar una técnica y una inspiración. ¿Por qué no abordarlo, si es el único que puede redimir a un músico, en España, de los estrechos económicos de cada día? Allí está Marcos Zapata, el gran poeta dramático de «La copilla de Lanuza», dispuesto a correr a su lado los riesgos del intento. Y el 7 de noviembre de 1879, la tiple señora Franco de Sales y el tenor Dalmáu daban a conocer, en el entonces teatro de Jovellanos, «El anillo de hierro», con clamoroso

éxito. Pronto se hizo famoso aquel dúo del acto primero:

—¿Rodolfo? —¿Margarita?
—¿Qué sueña tu ambición?
—¿Qué premio necesitas
tu ingrato corazón?

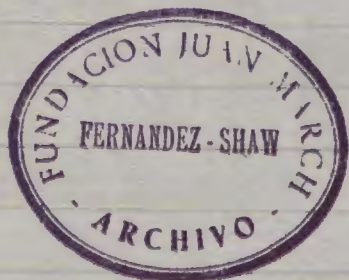
Todavía hace pocos años, algunas compañías de zarzuela llevaban «El anillo de hierro» en sus repertorios habituales. Después de «El anillo», Miguel Marqués compuso una porción de partituras para obras de más o menos éxito. Y en Apolo, en 1884, su segundo rotundo triunfo. «El reloj de Lucerna», afirmó de modo definitivo su reputación de compositor dramático. Se acabaron entonces los distinguos a que somos tan aficionados por aquí: «Es un gran músico, cierto; pero frío... No ve el teatro». O también: «¿Para qué se mete a cultivar un arte inferior?» Y es que el Madrid del encastillamiento y de la clasificación ya le había otorgado patente de gran sinfónico; pero nada más que de sinfónico.

«El reloj de Lucerna» fué, en ese sentido, la liberación de Marqués. También era el libro de Zapata, y también se hicieron populares sus números y sus parlamentos en verso. La Sola de Franco, en el papel del joven Fernando; la Zamacois, la Rosa, Soler, Ferrer y Guerra—considerado éste por la crítica como «el mejor de nuestros tenores cómicos»—mostraron a la vez cualidades de cantantes y de declamadores dramáticos, y «El reloj de Lucerna» dió muchas veces la hora en Apolo y en todos los teatros de España.

Luego, Marqués estrenó cuanto quiso: importantes obras de concierto, zarzuelas grandes, zarzuelas chicas... Y ahí queda, entre otras, en este último género, la linda partitura de «El monoquillo».

Pero el maestro no era hombre de lucha. Admirado en el extranjero, admirado en España, vió desaparecer a los hombres de su generación y dejó paso a los nuevos luchadores. Se retiró a su Palma natal; y allí, respetado y querido, cerró sus ojos a la luz—¡y qué luz!—el 26 de febrero de 1916.

GUILLERMO FERNANDEZ SHAW



CARLOS MARQUEL FERNANDEZ-SHAW

Ideal (Granada) 4 - Abril - 1944.

Ejemplo y lección de María de Magdala

Por Guillermo FERNANDEZ SHAW.

En aquel tiempo, creció en Galilea una hierba mala; una mujer alegre y velada, que fué el escándalo de las gentes. Su desenfado, su refinamiento en los afeites, su ligereza en el vestir, sus modales desenvueltos y su lenguaje libre, apartaban de ella a todas las mozas prudentes y era motivo de picante comentario entre los mozos inclinados a la diversión.

Y, sin embargo, María de Magdala era buena. Ella pudo llevar tan desenfrenada vida por no tener quien la indujera al buen camino; ella fué pecadora por no saber en qué árbol se hallaban los frutos del bien.

Así fué que un día, cuando la Magdalena conoció al que vino a la tierra para redimirnos; cuando escuchó sus palabras, cuando sintió que una claridad vivísima —la luz más pura, porque era la de las eternas verdades—, se le entraba por los oscuros y profundos abismos de la conciencia, vino a dar en el más sincero y fervoroso arrepentimiento, haciendo de su vida modelo y sacrificio.

La pecadora pasaba a ser penitente. Ella necesitaba, con su arrepentimiento, el perdón; precisaba llorar por sus pecados; obtener con su expiación la salvación de su alma.

«Y estando Jesús en Betania, en casa de Simón el leproso, sentado a la mesa, llegó —según cuenta San Marcos— una mujer que traía un vaso de alabastro con un unguento muy precioso de nardo espique y, quebrado el vaso, lo derramó sobre su cabeza».

Esta mujer, que no era otra que la Magdalena, fué la que luego lloró con la Dolorosa al pie de la Cruz... Y el arrepentimiento de María de Magdala —la mujer que, desde entonces, supo ser ejemplo de recato y flor de santidad— fué conocido por el mundo todo a través de las generaciones.

Hay un librito, conservado en tapas de viejo pergamino y titulado «Tesoro de divina poesía», que recoge, como esencias puras de otros tiempos, obras de devoción de diversos autores. La Pasión de nuestro Señor la vida del seráfico San Francisco, las «espigas» de los siete pecados y la «conversión y vida de la Magdalena» desfilan con su corte de ejemplaridad y de dolor por las páginas del florilegio de poesías. Vió la estampa el librito en Madrid, en 1604, y fué el recopilador de ese «divino tesoro» el caballero don Esteban de Villalobos.

La vida de María de Magdala está evocada en sonoras octavas reales. Su autor—autor incierto, según el coleccionista—ha puesto en versos más o menos inspirados todo el relato de la vida de aquella pecadora, que después fué penitente, para terminar siendo santa. No difiere apenas el relato de la versión conocida; pero el autor ha creído oportuno anteponerle, a manera de prólogo, unas estrofas dirigidas a las mujeres españolas de su época; o sea, de los comienzos del siglo XVII:

«Damas las que os preciáis de tan hermosas,
altivas, gallardas y discretas,
que pretendéis ser ídolos y diosas
de los ciegos amantes y poetas,
poniendo tantas redes engañosas,
tirando acá y allá tantas saetas,
que está por causa vuestra el mundo lleno
de falso amor y de mortal veneno:
para que ya os canséis de las ventanas,
de músicas, sarao y de banquetes,
de andar tirandizando almas livianas,
de recibir y de enviar billetes

y de salir al templo más galanas
que galera real con gallardetes,
a todas os convidó a oír mi canto
que plega a Dios conviertó el gozo en
llanto.»

Y, como es natural, la descripción que en seguida hace el poeta de la existencia de la Magdalena es ejemplar y aleccionadora.

Las modas, los bailes y la libertad

Nos hallamos en los días en que conmemoramos el momento culminante de la tragedia divina. Son días de recogimiento, de meditación, de olvido de las pasiones mundanas. Ha pasado la Cuaresma y en España entera los ejercicios espirituales han congregado en los templos centenares de miles de almas. Hace mucho tiempo seguramente que nuestro pueblo no exteriorizaba su fervor con tan sincera efusión y tan sano alarde como ahora lo ha hecho. La voz de los predicadores se ha alzado, serena y enérgica, recordando las divinas enseñanzas y condenando los vicios de la sociedad moderna.

Pero ¿en qué se han fijado especialmente—con evidente coincidencia—los distintos oradores sagrados? En las modas de los vestidos femeninos, en la forma de los bailes actuales y en esa libertad absurda con que las muchachas de ahora bordean a diario el peligro que las aleja de sus hogares.

La mujer en España, católica y creyente, piadosa siempre y tradicionalmente recatada, no pudo en estos últimos tiempos resistir el influjo de modernas corrientes y adoptó trajes y costumbres que si bien al llegar a ella, por ser buena, perdieron gran parte de su malignidad, están, sin embargo, en pugna con su temperamento, su educación y sus creencias.

No es de hoy el pecado. Ya hemos visto que en el siglo XVII un comentarista de la vida de la Magdalena juzgaba que era esta lección provechosa para las damas de entonces. Pues si tanto ya debía aprovechar tal ejemplo, ¿qué no diremos ahora, cuando las corrientes materialistas modernas necesitan inmovibles valladares de espiritualidad que se opongan a sus devastaciones?

Basta un poco de arrepentimiento; la Magdalena, que tuvo que arrepentirse de mucho más, supo encontrar el camino de la perfección. Y pasada la Cuaresma, al hallarnos de nuevo en los días primaverales en que renace la alegría sana en los pechos, bueno será que no se olviden las exhortaciones sacerdotales y que no pierdan eficacia los sinceros propósitos de enmienda.

Que, en aquel tiempo, María de Magdala hubo de llorar mucho al pie de la Cruz.

10 - agosto 1944.

MARCA

ESCENARIO

El mayor esfuerzo por la ópera española lo hizo un empresario de frontones que se arruinó en el intento

Don Luciano Berriatúa construyó en Madrid el teatro Lírico, y estrenó tres óperas de las doce proyectadas

La primera fué CIRCE, del maestro CHAPÍ, que se representó por primera vez el día 7 de mayo de 1902

Hablábamos recientemente en estas mismas columnas de los orígenes de la ópera en los distintos países europeos, de su difusión y de su florecimiento. Y al estudiar a España citábamos "La selva sin amor" como punto de arranque de su vida ópera. Pero, ¿ha habido y hay, en realidad, ópera española? No son pocos los críticos que opinan que la ópera, como tal género, ha "pasado de moda" antes de tomar en España carta de naturaleza. No participamos de esa opinión. La ópera subsistirá mientras que existan buenos cantantes, y no hay razón alguna para creer que puedan extinguirse las gargantas privilegiadas. Podrá evolucionar el género, pero no desaparecer. Y en cuanto a España, son muchas más de lo que la gente cree las óperas de autores nacionales, antiguas y modernas, que merecen esta consideración; pero al género se han faltado siempre dos protecciones: la oficial y la de



Don Luciano Berriatúa, que construyó a sus expensas el teatro Lírico, de Madrid

las clases privadas. Y la gran corriente de la burocracia musical de nuestros abusos los llevó a derribo y preponderancia a otro género que, a pesar de lo mucho que contra él digan sus detractores, está sólidamente arraigado en la conciencia misma del sentimiento popular: la zarzuela.

Recordaba Emilio Carré algunos títulos de grandes obras líricas españolas ya destruidas y citaba otros de óperas que permanecen inéditas. La lista que tenemos ante nuestros ojos es aún más impresionante. Imposible publicarla, porque no lo permiten las dimensiones de estas notas ni las

de otro supuesto que el de un frío trabajo estadístico; pero basta decir que, a partir de 1629—fecha del estreno en el Real Palacio, de Madrid, de "La selva sin amor", de Lope de Vega, con música de autor desconocido; pero que se cree que era uno de los compositores al servicio del rey Felipe III—, las óperas escritas por músicos y literatos españoles y estrenadas en nuestro país alcanzan la cifra de 208. Hay que tener en cuenta que hasta fines del siglo XVIII no comenzó a cultivarse el género con cierta atención, pues tanto la crítica obra de Lope como la titulada "Pernaso", de Flecha,

y alguna otra, no pasaron de ser ensayos, que sirvieron de antecedentes para la labor posterior, que empieza en las óperas—de títulos y lenguaje italiano, como la mayoría de ellas, hasta mediados y aun avanzado el XIX—que escribieron el famoso tenor Manuel Vicente García y el no menos célebre Vicente Martín y Soler, conocido en el mundo con el apodofo de "lo Spagnuolo".

De qué otros compositores son estas 208 óperas, muchas de ellas de extraordinaria valía artística y teatral? Contingencia sus apellidos por orden cronológico, aproximadamente: Serra, Gómez, Canioco, Saldon, G. novés, Esteva, Gómez, Ovejero, Espín, Valero, Martos, Porcell, Soriano Puertas, Salas, Ducau, Lamas, Cuyas, Rovira, Domínguez de Gironella, Gracia, S. rició, Manent (Nicolás), Arriaga, Obispo, Acoron, Astorga, G. banyach, B. guer, Nicolson, Taboada, Espinosa, Bala, Arrieta, Marqués, Llana, Océrid, P. dr II, G. ner, Brull, Zubizarre, Fernández G. eja, Rubio, Chapí, Bretón, G. ménez, Serrano (Emilio), San José, Vives, Usandizaga, Granados (Enrique y Eduardo), Albéniz, Morera, S. e uno (José), Lluqueria, Arnegui, Li. ó, Calleja, Villa, Anglada, Penlla, Fernández Alberdi, Barera, Filla, Turina, Conrado del Campo, La Viña, Pabiosa,

Hafter, Milán, Manén (Juan), Toldrá, Gamasa, María Rodrigo, Guridi, Sorribai, Moeno Torroba, Carrascosa, Álvarez García, Esola y Louada. Algunos ilustres compositores, como Barbieri y Gastambide sólo produjeron en teatro zarzuelas. Y entre los modernos, Luna y Saco del Valle, por ejemplo, murieron sin ver estrenadas sus grandes obras líricas. En cuanto al momento actual pueden calcularse en más de veinte las partituras completas de óperas de autores españoles que esperan el auspiciado momento de ver la luz de la batuta. Ya hablaremos de ellas.

Falta de protección—dijimos antes—ha tenido siempre este género nacional, necesario para el éxito. Esfuerzos aislados de éste o de aquel empresario en Madrid o Barcelona, y en Bilbao o Valencia; compromisos de las antiguas empresas del Real... Muy poco, en suma. Falla, para decir a conocer su "Vida breve", tuvo que marcharse a Francia.

El único gran esfuerzo organizado, bien calculado y bien dirigido en pro de la ópera nacional, lo realizó, con sus propios recursos, un benemérito español, entusiasta de nuestra música. Era en los comienzos del presente siglo. Don Luciano Berriatúa había ganado una fortuna como empresario de frontones. Hombre entusiasta, emprendedor, se dio cuenta de que el género lírico no estaba en sólido apoyo; y no dudó en ofrecerle el suyo. En su juventud, Berriatúa, llevado por su afición a las matemáticas, acudió a una academia de preparación militar, y allí hizo fructuosa amistad con muchos qu-

lujos fueron ilustres ingenieros del Ejército; entre ellos, con don Félix Arteta, que supo alternar con el ejército brillante de su profesión una entusiasta devoción por la música.

A principios de siglo era Arteta presidente de la Sociedad de Compositores de Madrid. La Sociedad necesitaba un local; el maestro Chapi, íntimo amigo de Arteta, suspiraba por un teatro para la ópera española... Y Berriatúa acudió a dar realidad a sus aspiraciones. En el solar donde se había alzado su antiguo frontón Euzkai Jai construyó el un teatro. La Sociedad de Compositores aseguraba un número determinado de éxitos al año; se hacía un llamamiento a las Sociedades culturales y a las clases pudientes y se afrontaría el anhelado proyecto de la Ópera española. Chapi prometió su colaboración y la de otros a tantas compañías. Reuniones entusiastas, proyectos ambiciosos... No tardó el arquitecto don Juan Grassi en hacer los planos del teatro. ¡A ello! Y en la calle del Maqués de la Encarnación, frente al Palacio de Justicia, se fue levantando el magnífico edificio, mientras que libretistas y compositores trabajaban en doce óperas prometidas. En éstas: "Circe", de Ramon Carrón, música de Chapi; "Farnelli", de Cavertany, música de Bretón; "Raimundo Lulio", de Diezola, música de Ricardo Villa; "Emporium", de Marquina, música de Morea; "La maja de rumbo", de Fernández Shaw, música de Serrano (Emilio); "Canción de gesta",



La fachada del teatro Lírico la víspera de su inauguración

de Guzmán, traducida por Eusebio Sierra, música de Vives; "La venta de los gatos", de los Alvarez Quintero, música de Serrano (José); "Magdalena", de Flores García y Briones, música de Brull; "Enochismo", de Simón Delgado, música de Saco del Valle; "Don Rodrigo de Vinar", libro y música de Enrique de Lara; "Gea de la Ostaría", de Sierra, música de Calleja; y "La barraca", de Celso Lucio, música de Liéd. Para la construcción del teatro no se regatearon gastos; para la formación de la compañía no se escatimaron esfuerzos. Chapi, Villa y el reconocido Amalio Fernández fueron con Berriatúa a Italia a contratar a Euzkai. Abrióse un abono, hizo una gran propaganda... Y el 7 de mayo de 1902 se inauguró el nuevo Teatro Lírico con el estreno de "Circe". Dias antes, Berriatúa—que todos los sábados reunía en generosas banquetes a sus artísticos colaboradores—dó una fiesta en honor de la Prima, ante la cual expuso sus proyectos. Los cronistas visitaron el teatro, de cuyos primeros, hermosura y riqueza se hacían lenguas. No dijeron—porque esto sólo a Berriatúa y sus íntimos preocupaba—que las obras del teatro se habían prolongado mucho más de lo previsto y que la compañía lloraba cobrando seis meses sin actuar.

El estreno de "Circe" fue un éxito grandioso. El libro, inspirado en el canto X de la "Odisea", dió ocasión a Chapi para escribir una sobria,

bien partitura, que el público premió con entusiastas aplausos. La Farnelli, de arrogante figura, y el tenor italiano Dianna, fueron magníficos Circe y Ulises. En la obra cantó el bajo Mardona, entonces desconocido y luego mundialmente famoso.

No respondió con su asistencia el público en la medida correspondiente al triunfo obtenido y al esfuerzo realizado. Y el día 14 se estrenó la segunda ópera preparada: "Farnelli", por la señorita Lacambra y el barítono Nestor de la Torre. Una aventura del famoso favorito de las Cortes de Felipe V y Fernando VI inspiró a Bretón bellas páginas que, si no fueron consideradas como las mejores de su producción, le valieron "un éxito muy halagador". Pero tampoco fue lo suficiente. El 23 de mayo, Ricardo Villa, en plena juventud, abrió a conocer su "Raimundo Lulio", entre fervorosas ovaciones del público. Los Gladios y el tenor Angiolini le acompañaron en el triunfo... que también fue efímero. El teatro cerraba melancólicamente sus puertas el 9 de junio.

La temporada de ópera española no se reanuda. Se habían perdido muchos meses de duro. El abono no había respondido. Berriatúa hizo otras temporadas de zarzuela y aun de género chico; y no tardó en retirarse del negocio triste y desengañado. Le faltó apoyo, le faltó estímulo, le faltó acaso suerte. Después el colapso con otro nombre—Gran Teatro—cultivó diversos géneros, hasta que un día, en 1912, lo destruyó un incendio. Proponiéndolo aun tres noches brillantes... Luego, transformado, lo adquirió el Estado para Ministerio. Hoy pertenece al Instituto Francés.

Con la desaparición del Lírico se desvanecieron las esperanzas de nuestros compositores, convencidos de que, para ver convertida en realidad la Ópera española, no basta el esfuerzo aislado de un hombre de buena voluntad.

GUILLERMO FERNANDEZ SHAW

BOLETIN DE LA PROPIEDAD URBANA.

JUNIO 1944.

La influencia del aire en la arquitectura al través de los tiempos

El viento y el hombre.

El aire atmosférico—mezcla de oxígeno y nitrógeno, merced a la cual vivimos—ha ejercido, desde los primeros tiempos de la existencia terrestre, una influencia decisiva en las construcciones de las viviendas humanas.

Se dirá, sencillamente: "En efecto, si por el aire existimos, todo cuanto el hombre hace en el mundo ha de estar sometido a su influencia." Desde luego; pero no es esa la base de nuestras observaciones. El ser humano, desde que abrió los ojos, se halló ante un problema que, poco a poco, fué resolviendo: el aire, que le daba la vida, se la quitaba también, convertido en viento—que no es otra cosa que "el aire en movimiento"—, portador de muy diversas temperaturas. Y para defenderse contra la inclemencia del tiempo, que la fuerza del viento acentuaba, tuvo que inventar, no sólo el vestido, sino el refugio; no sólo la protección directa del cuerpo, sino la creación de un ambiente propicio en donde pudieran desenvolverse sus actividades.

De las cuevas prehistóricas pasó el hombre a la construcción primitiva; luego, a la casa con seguridad más o menos garantizada; después, a la vivienda con aspiraciones artísticas. Pero jamás pudo olvidar, al alzar su habitación, que en este o en aquel país, y en esa o en aquella zona, la persistencia y la violencia de los vientos reinantes obligaban a construir con arreglo a determinados procedimientos y formas.

Esto es tan evidente, que no hay que hacer, para vencerse de ello, sino pasar rápidamente la mirada por unas cuantas fotografías que reproduzcan construcciones de zonas terrestres poco combatidas por vientos fuertes y de regiones frecuentadas por violentos huracanes; y frente a edificios equilibrados, en donde la seguridad del arquitecto en su obra le ha dado ocasión para resolver atra-yentes problemas de índole artística, nos hallamos ante construcciones realizadas con la primordial preocupación de la defensa contra el viento dominante, llámese mistral o siroco, alisio o tramontano, ciclón, tifón o tornado.

El hombre ha tenido que utilizar el viento en su provecho y que defenderse contra él. Para lo primero, inventó la navegación marítima a vela y construyó los molinos de viento, que ya emplearon los egipcios para moler sus granos, y en los tiempos modernos—ya volveremos a este tema—, no sólo ha aprovechado la fuerza de las corrientes de aire para la obtención de la electricidad, sino que, acogiéndose a las masas atmosféricas, ha realizado el magno prodigio de la aviación, que ha revolucionado la vida... y la muerte. Para defenderse contra el viento, el constructor tuvo que aguzar su ingenio, y cuando creyó que ya tenía conjurados los peligros que del aire provenían, se encontró con que le suscitaban nuevos gravísimos problemas ese maravilloso invento del propio hombre, por el cual ya no son trasgos ni brujas los que cruzan los espacios montados en escobas o envueltos en flotantes sábanas, sino auténticos seres humanos los que “cabalgan” en pájaros de acero, a varios miles de metros de altura sobre el haz de la Tierra.

Pero vayamos por partes...

La adaptación de la vivienda al viento.

Los diferentes vientos crean los diversos climas, y a éstos se adaptan las distintas habitaciones. Preocupación primordial para el constructor ha sido la orientación de la vivienda..., sin olvidar, como es lógico, su emplazamiento. El disfrute del sol y la defensa contra el aire huracanado han llevado al hombre a acogerse a los repliegues del terreno, a esconderse en el fondo de los valles, a rodearse de arboledas y a agrupar sus casas con un instintivo sentimiento de mutua protección, pero también a estudiar cuidadosamente la forma y el acondicionamiento de esas casas.

Un ligero examen geográfico nos ilustrará respecto al asunto. El tipo de habitación más elemental es una sencilla pantalla contra el viento dominante, de la que aun se sirven ciertos pueblos del hemisferio austral. Allí, el indígena, que no tiene habitación fija, se contenta con una simple protección temporal, consistente en una pared de ramas entrelazadas. Los indios Ona, de Patagonia, sostienen esta pared con cinco o seis varillas clavadas, un poco oblicuamente, en el suelo y dispuestas en semicírculo, y cubren toda la pantalla con pieles de guanaco. La choza y la cabafia—formas de habitación primitivas—fueron concebidas con el propósito principal de defenderse contra el viento. Y esta es la misma preocupación de los esquimales, que construyen sus tiendas de nieve, guarnecidas con pieles de animales, en forma de cúpula; de las tribus nómadas del Asia Central, que se guarecen bajo caperuzas metálicas, sólidamente adheridas al suelo, y de los habitantes del Africa Oriental—regiones batidas también por vientos extramados—, que utilizan tiendas de forma hemisférica, muy bajas, hechas con grandes esteras, sobre arcos de hie-ro clavados en tierra.

En Europa, fuera de las ciudades, en donde el viento, al ser encallejado, es sometido a una especie de disciplina a la que no siempre se adapta de buen grado, se advierte la preocupación del habitante por las corrientes de aire en las proximidades del litoral, en las montañas, en las llanuras extensas y en las mesetas dilatadas. Todo el Occidente europeo ofrece una asombrosa diversidad de tipos de habitación, cuyas formas delatan bien claramente que han sido planeadas para resistir los embates del viento. “El temor al huracán—escribe A. de Foville—no se traduce únicamente en la orientación de los edificios, sino en las líneas arquitectónicas de éstos.” El problema está en ofrecer al viento la menor resistencia. Por eso—agrega—, las casas del litoral de la Mancha son extremadamente bajas: tanto, que dan la impresión de un país castigado por frecuentes temblores de tierra.

Por regla general, en las zonas muy “ventiladas” no se contentan los arquitectos con edificar casi a ras de tierra. El gran geógrafo y gran observador Auber de la Rúa nos refiere que, en Provenza, la casa se construye teniendo, ante todo, en cuenta los riesgos del mistral. No tiene esta casa ventanas al Norte, ni a Levante, ni a Poniente; sólo a Mediodía, a cuya luz se abren la única puerta y los demás huecos indispensables. Sólo esta fachada es de mampostería; las restantes están formadas por lienzos de piedra, cuanto más sólidos, mejor. “La casa provenzal se halla construída de tal modo, que su longitud se extiende en el mismo sentido del viento”, evitando la mayor cantidad posible de obstáculos. En Normandía refuerzan el espesor del muro más enfrentado al viento, cubriéndole con un revestimiento protector, que, unas veces, es de madera, y otras, de pizarra. No otra cosa supone la cubierta de conchas con que, en nuestra Galicia, se protegen las fachadas expuestas a los vientos del Cantábrico. “En varias regiones se procura eliminar esta fachada (o “muro de castigo”), reemplazándola con un plano inclinado, a la manera de las granjas flamencas y holandesas, cuyos enormes techos, que descenden casi hasta el suelo, las garantizan contra los vendavales del Norte. He aquí uno de los puntos que más cuidan los constructores en estas zonas peligrosas: las techumbres. En general, se utilizan techos con dos planos muy pendientes, que cortan el viento y que impiden la acumulación de nieves; y, en todo caso, se atiende a sujetar bien, por procedimientos diversos, estas techumbres, siempre en riesgo de ser arrancadas por una ráfaga violenta.

Del castillo de la Edad media a la Torre Eiffel.

Pero no es oportuno examinar solamente las habitaciones hechas por la necesidad del hombre de habitar en regiones batidas por vientos excepcionales. En las extensas zonas, donde los climas más benignos permiten otra clase de edificios, no han dejado los arquitectos de tener en cuenta la presencia, más o menos frecuente, de ese elemento perturbador, o perturbado, de la atmósfera.

No ha tenido el hombre inconveniente, desde la antigüedad, en escalar, en estas grandes zonas, las altas montañas; porque, a despecho de los vientos, tenía que defenderse contra las fieras... y contra los propios hombres. A estas exigencias de la vida responde la concepción del castillo, nacido como afirmación de poder y extendido, en la Edad media, como fortaleza inexpugnable. Pero nótese que, mientras que los castillos se rodeaban de fosos y contrafosos y elevaban murallas y torres, cuidaban sus constructores de que esas torres fueran grandes cubos y de que en toda la molé de piedra, firmemente asentada en la

oca, dominara siempre la línea curva, que no ofrece resistencia al viento, brindándole un choque tangencial. Este dominio de la línea curva, para evadirse del choque violento, ha dado lugar a toda una arquitectura de formas muy características.

Pero no se ha limitado a esto la lucha del constructor contra el viento: la teoría que durante mucho tiempo ha predominado—hablamos ahora de zonas normales—ha sido la de oponer a los zarpazos de los huracanes las grandes masas inmovibles. Y de ahí las maravillosas construcciones en piedra, verdaderamente retadoras, de las que es un gran exponente nuestro Monasterio de El Escorial, construido precisamente en un lugar donde los arquitectos y varios servidores más de Felipe II, que buscaban sitio donde asentar el ideado Monumento a la Victoria de San Quintín, fueron sorprendidos por una ráfaga tal de cierzo serrano, que los derribó, con sus cabalgaduras, produciéndoles lesiones y heridas. Allí mismo, por orden del Rey, se elevó majestuoso el coloso de piedra que desafía, desde el siglo XVI, a los vientos de España. Pero buen cuidado tuvo Juan Bautista de Toledo, al hacer su primer proyecto, en atender, ante todo, a la orientación. "Para evitar—dice D. Antonio Rotondo en su *Historia de El Escorial*—que los vientos violentos que soplan habitualmente en esta comarca perjudicasen a las fachadas del edificio, y para que las estancias estuviesen mejor caldeadas por el sol del Mediodía, creyó Juan Bautista de Toledo conveniente colocarlas en un grado de inclinación un poco hacia Levante." No bastaba la orientación; fueron necesarias una cimentación profunda—larga y costosa, por el terreno rocoso en que se trabajaba—, y una materia firme y resistente. La piedra de aquellos alrededores, y la llevada en carretas desde Colmenar y otras canteras próximas, resolvieron el problema.

A pesar de ello, el viento jugó más de una trastada a Toledo y a su sucesor, Juan de Herrera, que muchas veces, durante la construcción, tuvieron que rehacer trabajos desbaratados por aquél. Famoso ha quedado, en la historia de El Escorial, el huracán que se desencadenó luego, el 6 de febrero de 1574, al día siguiente de haber dado sepultura, en el panteón del Monasterio, a los restos mortales de la Emperatriz Isabel y a las dos fechas de haber hecho lo propio con el cuerpo del Emperador Carlos. El huracán produjo la consternación de cuántos se habían congregado allí para las solemnes ceremonias. "Hubiérase dicho—anotó el Padre Sigüenza—que las puertas del Infierno se habían abierto para arrancar las piedras de esta Casa." El estrado que se había construido para que el Soberano asistiese a los actos religiosos fué destrozado por el turbión de agua y viento que invadió el interior del edificio. Los ricos brocados que lo decoraban fueron encontrados, hechos jirones, en los bosques próximos de la Herretería, y del guardajoyas de Su Majestad perdiéronse la mayoría de las piezas que guardaba.

Grave también fué, andando el tiempo, el huracán que en 1829 arrancó las seis pesadas placas de plomo que guardaban la bóveda de la iglesia principal, sobre el altar mayor. Estas placas, que pesaban no menos de 1.200 libras, fueron levantadas como leves hojas y arrastradas más de doscientos metros, rompiendo, al caer, la techumbre de otra parte del edificio.

Pero la mole del Monasterio ha permanecido inmovible. ¿Razón? El material utilizado—la piedra—, que ha sido, durante siglos, el único elemento de garantía para una construcción permanente. Después aparecieron el hierro y el cemento; mas, del hierro, justo es decir que, al

ser dominado por el hombre, ofreció la doble ventaja de su fortaleza y de su maleabilidad, que permitían realizar obras sólidas que opusiesen escasa resistencia al aire. De tales progresos derivaron todos esos asombrosos puentes, que son orgullo de la ingeniería, y no pocos edificios, de los que ha sido símbolo feliz la creación de Alejandro Eiffel en la Torre parisiense que lleva su apellido. En el libro de este sabio francés *Resistencia del aire* se hallan los fundamentos de esta teoría de la edificación metálica, que revolucionó, en el siglo XIX, el arte y la ciencia de las construcciones.

Los problemas creados por la aviación.

Después del alarde del hierro, el triunfo del cemento. Pero, al mismo tiempo, se produce en el mundo la conquista del aire. La atmósfera se hace camino para el hombre, y brinda múltiples e invisibles sendas a las alas de los aviones, rivales victoriosos de las viejas águilas caudales.

La arquitectura terrestre experimenta en seguida las consecuencias de la transformación. Los arquitectos han de proyectar sabiendo que los puntos de vista para contemplar sus edificios se han multiplicado, que las perspectivas de las futuras ciudades han de resultar tan bellas a los ojos del hombre de la calle como "a vista de pájaro", y, por lo pronto, aparecidos los autogiros y aparatos similares, han de ofrecer las casas, en sus remates, resistentes y extensas terrazas para los descensos regulares de aquéllos.

Esa ha de ser la ciudad en un porvenir inmediato, atendiendo a razones estéticas y prácticas; mejor dicho, esa habra de ser la ciudad. Pero es de temer que no lo sea; porque el progreso humano, excediéndose de los límites que la paz le ofrecía, ha invadido los espacios etéreos en son de guerra, y ya no son problemas de belleza, ni de confort, los que se presentan al preocupado arquitecto: son apremiantes soluciones de seguridad, que reclaman medidas de defensa contra esas terribles armas que, en sus cuerpos, conducen las máquinas aéreas de la bélica contemporánea.

Surgen, pues, impuestos por absoluta precisión, las ultramodernas arquitecturas aérea y antiaérea que, en reciente conferencia, estudió un arquitecto español, de quien no puedo ni debo hacer yo el elogio. Y es indudable que lo que, en otros tiempos—quizá no lejanos—, pudo ser considerado producto de una "acalorada fantasía", se ha convertido en una precisión de indiscutible realidad. La ciudad ha de defenderse ¿Cómo? ¿Cuál es su porvenir? ¿Quizá la ciudad subterránea? En todo caso, la ciudad amparada por caperuzas, antes insospechadas, de cemento; la ciudad, en suma, acorazada. La barrera atlántica de Francia y otras obras bélicas son un avance de las ciudades del porvenir. Las caperuzas metálicas de los nómadas del Asia Central, ¿serán las precursoras de las caperuzas semiesféricas de cemento que acaso aguarden a la Humanidad?

Pero no seamos pesimistas en exceso. Del aire viene ahora el peligro para la arquitectura y para toda la Tierra: ¿por qué no ha de llegar también la solución? A la arquitectura le bastará construir unas edificaciones modestas, muy modestas, incluso primitivas: lo suficiente para que desde ellas puedan elevarse por los espacios infinitos unas plegarias fervientes, henchidas de fe. Y, desde lo Alto, cumplido el castigo que los hombres merecieron, descenderá, en cambio, por los aires, con la paloma de la paz, el ansiado perdón... que bien necesitamos todos.

GUILLERMO FERNÁNDEZ SHAW

La paz del huerto



LETRAS

1º Septiembre
1944.

EL PORVENIR

Al salir al jardín, desde la casa,
cumpló con mi deber
y a cada árbol pregunto como a un hijo:
«Y tú, ¿qué vas a ser?»

«Yo quiero ser una canoa,
un barco libre sobre el mar,
para cumplir mis sueños locos
de navegar...»

«Yo anhelo ser un banco humilde,
en el que, una y otra vez,
hallen descanso los que vayan
languideciendo de vejez...»

«Yo, desde hace muchos años,
pongo mi afán
en ser la mesa blanca y limpia
donde, cristianamente,
se parta el pan...»

«Yo pongo toda mi ambición
en ser madero de la Cruz
que simbolice y perpetúe
el sacrificio de Jesús...»

Y al arbolillo, verde y tierno,
que apenas si creció;
al arbolillo cimbreante,
pregunto luego yo.

«Yo quiero ser—me dice—
un árbol de verdad.
Y no ser más que árbol
—¡árbol grandel—
toda la eternidad.»

GUILLERMO FERNANDEZ SHAW

EL SENTIMIENTO
DEL HOGAR

TEMAS heroicos y temas amorosos. Desde que la poesía es poesía, unos y otros alimentan las fuentes de la inspiración popular en los distintos países; y la gloria guerrera y la mujer constituyen los ideales que los poetas cantan. Son las conquistas que apasionan a los hombres; y sus afanes y sus triunfos, por ellas, se celebran con épicos y líricos acentos.

Temas religiosos. Cuando el cristianismo aparece, inundando de luz el mundo, la poesía encuentra esta otra fuente de inspiración; y de los vechos ascienden invocaciones como plegarias y en los labios florecen loores, villancicos y canciones de perdurable fragancia.

Pero son tiempos duros: de ascetismos y sacrificios, de ambiciosas empresas, de ímpetus irrefrenables; se cantan las hazañas de los héroes, se admira a las mujeres como a diosas... o se da a la poesía religiosa toda su grandeza espiritual y toda su profundidad mística. Es preciso que al calor del cristianismo haya nacido su gran creación —la familia— en su verdadero concepto para que vayan apuntando otros temas poéticos, de íntima y sugestiva emoción: el amor paterno, el filial, el techo que nos protege, la tierra que nos vió nacer... El hogar, en suma.

El sentimiento del hogar aparece en el solar hispano paralelo al concepto



por

Guillermo Fernández Shaw

del honor. En trovas y cantares de juglería surge de cuando en cuando esa manifestación del sentido hogareño; y son los poetas andariegos los que ensalzan, más o menos vagamente, los amores puros, familiares, en contraste con las tempestuosas pasiones.

...

HEMOS llegado al siglo XI. Castilla pugna por convertirse en cabeza de España. Las cabalgadas empolvan los caminos y el sol quiebra sus rayos en los hierros de los caballeros. Rodrigo Díaz de Vivar, el caudillo temido y famoso, hizo un alto en su batallar para tomar esposa. Doña Jimena le ha dado con la felicidad dos hijas: dos recias flores castellanías, a quienes Rodrigo adora. Pero un día, cuando ya ha alcanzado el dictado de Campeador y ha suscitado envidias con sus triunfos, recibe la orden de destierro. Alfonso VI ha prestado oídos a los envidiosos y aparta de sí al vasallo fiel. «El Cid, aunque lleno de pesar, no quiere dilatar la obediencia; que sólo se le deja un plazo de nueve días para alejarse del reino.»

El juglar anónimo del «Poema del Cid», que ha de cantar sus hazañas, comienza por referir los preparativos de marcha del caudillo. El héroe, que se despidió de la catedral de Burgos, confía ante todo en la protección de la Virgen:

¡Vélanme tus virtudes,
gloriosa Santa María!

En seguida vuela a San Pedro de Cardena y confía al abad del monasterio el servicio de doña Jimena, sus hijas y dueñas. Allí, en San Pedro, está el hogar de Rodrigo; allí, Jimena hila y reza; allí, las hijas juegan con las dueñas y repiten oraciones con la madre. Cuando el Cid llega con palabras de adiós, Jimena se arrodilla ante él, no puede contener las lágrimas y quiere besarle las manos.

EN LA POESÍA
ESPAÑOLA

«El Cid a doña Ximena
íbala abraçar;
doña Ximena al Cid
la manol va besar...»

El poeta se emociona transcribiendo la respuesta del Campeador:

Yá doña Ximena, — la mi mugler tã com.
[plida.
comme a la vie alma — yo tanto vos quería.
Ya o veedes — que partir nos emos en vida,
yo iré y vos — fíncaresdes remanida.
Plega a Dios — e a Santa María,
que aun con mis manos — case estas mis
[fijas,
e quede ventura — y algunos días vida;
e vos, mugler ondrada, — de mi seades ser-
[vida.

Pero se aproxima el momento del último adiós. Han llegado a Cardena cien caballeros, que se suman a las huestes del Cid. En el monasterio tañen a maitines, y todos los viajeros acuden a oír la misa de la Trinidad. Con Rodrigo va Jimena, que luego se arroja sobre las gradas del altar rogando a Dios que libre de todo mal a su esposo y señor.

Y el poeta escribe:

La oración fecha — la missa acabada ia an-
salleron de la eglise, — ya quieren cavalgar.
El Cid a doña Ximena — íbala abraçar;
doña Ximena al Cid — la manol va besar,
llorando de los ojos, — que non sabe qué se
E é a las nifias — tornolas a catar: [far.
«A Dios vos acomiendo — e al Padre spiritual;
agora nos partimos, — Dios sabe el ajuntar.»
Llorando de los ojos, — que non videntes atal,
asela parten unos d'otros — comme la uña de
[la carne.
Myo Cid con los sos vasallos — pensó de ca-
[valgar,
a todos esperando, — la cabeça tornando va.

Y el Campeador se aleja, al frente de sus trescientas lanzas, hacia el reino moro de Toledo..., llevado por la pluma de su anónimo panegirista, que tan certeramente ha captado — y seguirá captando a lo largo del poema — sus sentimientos de amor familiar

...

TRANSCURREN los años, los siglos. Los juglares siguen cultivando la nota heroica o se acogen a las cautivantes delicias de la musa bucólica y a los amorosos requiebros, más tarde, de la galante corte de don Juan II. Ha de llegar el siglo de oro para que el sentimiento del hogar lo volvamos a percibir vivo, fuerte en labios de poetas. Y no es ciertamente un burgués acomodado y cómodo el que canta entonces las excelencias de la familia; es el príncipe de los poetas españoles, Lope de Vega, quien aprecia en los embates de su vida tumultuosa el contraste que ofrece la ficción de toda aventura con la verdad del vivir hogareño. En su Epístola al doctor Matías de Porras, corregidor y justicia mayor en la provincia de Cantá, en el Perú, ¡cómo pinta

COMO CINCO JOYAS MAS
EN SU MANO LUZCA SUS UÑAS
FUERTES Y BELLAS



Laurendor

LETRAS

el cuadro de idílica ternura que tiene presente ante sus ojos!

Cuando amorosa amaneció a mi lado la honesta cara de mi dulce esposa, sin tener de la puerta algún cuidado; cuando Carillios, de azucena y rosa, vestido el rostro, el alma me traía contando por donaire alguna cosa.

Este Carlos Félix, immortalizado por el genio de su padre, era la pasión de Lope; que parece que presentía su pronta pérdida. De ahí el constante recuerdo de aquella niñez venturosa:

Pero, de flores y de perlas hecho, entraba Carlos a llamarme, y daba luz a mis ojos, brazos a mi pecho. Tal vez que de la mano me llevaba, me tiraba del alma, y a la mesa al lado de su madre me llevaba.

¡Caríño paternal! ¿Hay más pura poesía? No la sintió con menor pasión otro vate del XVI, de inferior fama y valimiento, pero de la misma aguda sensibilidad. Corría Juan Rufo extrañas tierras al lado de don Juan de Austria, cuyas glorias había de cantar en estrofas con pujos de eslabones de poema épico; pero en Italia, en Africa, en Flandes —en donde estuviere—, el pensamiento del viajero se hallaba en su mujer y en sus hijos. Después de un breve paso por España supo que su hogar se había iluminado con un nuevo infante, y desde lejos dirigió a este nuevo esqueje de su

rosal los consejos que habían de perpetuar su nombre de poeta:

Esperame, que ya voy do te veré y me verás, puesto que conmigo estás adonde quiera que voy.
... ..
Darte he besos verdaderos y, transformándome en ti, parecerán bien en mí los ejercicios primeros. Trompos, cañas, morterillos, sa tar, brincar y correr, y jugar al esconder, cazar avispas y grillos...

El padre desea ser compañero de su hijo en toda clase de juegos... y de confituras:

Y porque mejor me admitas de tus gustos a la parte, cien melcochas pienso darte y avellanas infinitas.

Pero lo de menos son las dulzainas. Lo de más son los consejos para cuando el niño sea hombre. El le enseñará la verdad de la vida, y con ternura y cuidado—o, como él dice, con «paternal afición»—le va previniendo contra los desengaños que ha de encontrar en su camino y le va indicando reglas de conducta:

Deja siempre la porfía primero que se comience, porque sin duda la vence el que de ella se desvía...



«Pero, de flores y de perlas hecho, entraba Carlos a llamarme...»

Le recomienda «afable comedimiento»: que no acuse sin certeza, que sea prudente, que no trate con prodigios y que no mienta ni haga juramentos. Y luego:

Suavice su CUTIS reduciendo los POROS...



No temo al tiempo...

PRECIOS AL PÚBLICO (Impuesto incluido)

POLVOS DE BELLEZA

Caja normal. 6,50 pts.
» doble... 10,00 »

CREMAS DE BELLEZA

PARA DIA (CON GRASA)
PARA DIA (SIN GRASA)
Crema de noche,
en tubos. 9 pts.



USE LAS CREMAS Y POLVOS **DIAMANT NOIR** Y SU CUTIS GUARDARA PERENNE LA JUVENTUD DE LOS 18 AÑOS

Publicidad. MUOS DE Y. PEREZ Cruz, 7, Madrid

Oye misa cada día
y serás de Dios oído.
Témele y serás temido,
como un rey decir solía.
Ama su bondad, y en él
amarás sus criaturas;
y serán tus obras puras
en este mundo y aquel.

También fué andariego don Lupericio Leonardo de Argensola; y si él no sintió esas ternuras paternas de Juan Rufo, no dejó de estimar la íntima felicidad de todo buen padre de familia. Dibujó en uno de sus sonetos la estampa del labrador castellano, casero y patriarcal; y he aquí sus tercetos, que serían magníficos si no tuviesen una cacofónica asonancia:

Vuelve de noche a su mujer honesta
que lumbre, mesa y lecho 'e apercebe,
y el enjambre de hijuelos le rodea.
Fáciles cosas cena con gran fiesta.
El sueño sin envidia le recibe:
¡Oh corte! ¡Oh confusión! ¡Quién te desea?

...

CAMINAMOS por el XVIII. Don Juan Meléndez Valdés es ahora el que nos ofrece entre la flor de sus romances el titulado «El cariño paternal». Un padre ruega a su esposa que le deje gozar del hijo de entrambos:

No lá delicia me alegres
de que, entre besos y mimos,
yo le festeje en mis brazos
y él me acaricie festivo.

Y en la epístola «El filósofo en el campo», ¡cómo sacuden al poeta los sentimientos de afecto puro!

Aquí, los dulces, los sagrados nombres de esposo, padres, hijos, de otro modo pronuncia el «abio y suenan al oído, del entrañable amor unidos siempre y del tierno respeto...

Otra epístola, ya en la centuria decimonona, es más sonora y más descriptiva. Va dirigida a Emilio Castelar y es su autor nada menos que José Zorrilla. El amigo entrañable ha perdido a su hermana, que era su gufa, su consuelo, su luz. Queda el hogar vacío. Y Zorrilla escribe:

¡Qué soledad te espera! No hay sombra, no
[hay asilo,
no hay bien como la casa, la mesa familiar,
el pan con fe, paz y honra, cabe el hogar
[tranquilo:
la casa es, en la tierra, del cielo el peristilo
cuando la guarda tiene de un ángel tutelar.



«Yo aprendí en el hogar en qué se funda la dicha más perfecta...»

Sigue caminando el Tiempo, y con el autor de «La siesta» marchan otros dos grandes poetas, capaces de sentir en toda su intensidad la emoción de lo íntimo y familiar. Son Ventura Ruiz de Aguilera y Vicente Wenceslao Querol. El primero, en su composición titulada precisamente «El hogar paternal», pone en boca del soldado que, con el servicio cumplido, vuelve al pueblo natal, acentos inefables:

¿Qué tendrá de esa campana
el tañido? ¿Qué tendrá?
¿Qué tendrá?
que tan dulce ha resonado
en el alma del soldado?...

El segundo ha elevado un perdurable monumento a la familia en su poesía «En Nochebuena. A mis ancianos padres». Acaso no se haya cantado al hogar, en lengua castellana, como lo hizo Querol en sus incomparables estrofas. Juan Rufo y Lope de Vega expresaron la vehemencia de su cariño paternal; Querol, en cambio, pone de hinijos su

espíritu de hijo que reverencia a sus padres al llegar la noche consagrada tradicionalmente al hogar. No cabe descripción más completa ni más honda emoción acumulada. Es la fiesta de la Nochebuena: «en la ancha sala, la familia toda de noche se congrega».

La roja lumbre de los troncos brilla
del pequeño dormido en la mejilla,
que con tímido afán su madre besa;
y se refleja alegre en la vajilla
de la dispuesta mesa.

Mi madre tiende las rugosas manos
al nieto que huye por la blanda a fombra;
habían de pie mi padre y mis hermanos,
mientras yo, recatándome en la sombra,
pienso en hondos arcanos.

¡Padres míos, mi amor! ¡Cómo envenena
las breves dichas el temor del daño!
Hoy presidia nuestra modesta cena,
pero en el porvenir... yo sé que un año
vendrá sin Nochebuena.

Sería preciso copiar la composición íntegra; las veintidós estrofas, henchidas de amor filial: un amor todo temores, basado en una ventura presente y en la angustia de su pérdida. Es un amor filial apasionado, muy distinto —también la época es otra— del amargo y reflexivo dolor que dejaron grabado en el siglo XV, para siempre, las coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre, el maestro de Santiago.

...

NOS despiden el siglo XIX con los dos versos de una «humorada» captada por el espíritu sutil, pero poco tierno, de don Ramón de Campoamor:

La cuna y el altar son dos moradas
donde viven las madres prosternadas.

Y nos abre de par en par las puertas del XX la inspiración recia y aldeana, cristiana y española de Gabriel y Galán, que desborda poesía hogareña: en «El Cristu benditu», el poema del hijo «que parece de rosa y de cera»; en «Mi montaraza», con la ilusión de los felices esponsales del montaraz, y sobre todo en esa confesión de «El ama», con el desgarrado dolor de la muerte de la esposa y de la casa deshecha.

Yo aprendí en el hogar en qué se funda
la dicha más perfecta;
y para hacerla mía,
quise yo ser como mi padre era
y busqué una mujer como mi madre
entre las hijas de mi hidalga tierra.
...
¡Oh, cómo se suaviza
el penoso trajín de las faenas
cuando hay amor en casa!...

En cuanto el fervor cristiano cala hondo, ¡con qué vigor alienta el sentimiento del hogar! Por eso en España no puede morir. Y por eso en las nuevas generaciones, que el autor de «Bahía natal» y otros maestros conducen, surgen aquí y allá—sin que sea propio de este momento recogerlas—cordiales y encendidas exaltaciones de los más puros afectos del alma.

LAS MAS BONITAS POSTALES

las encontraréis en

DIEZ PAUPERINA HIJO

Magdalena, 30. — Teléfono 15123

TOS
CATARROS
JARABE
CASTAN

CAMAS Y MUEBLES

VICENTE AGÜEDA

AYALA, 100

TELEFONO 5025

DE RE RÚSTICA

MIREMOS AL CAMPO

DESDE LAS ATALAYAS DE LA CIUDAD

El buen ciudadano —cuanto más populosa la ciudad, más corriente el caso— siente un soberano desprecio por el campo. ¿Llueve? —«¡Qué fastidio! Se ponen las calles imposibles... No hay quien pueda dar un paso...» Y si alguien objeta que la lluvia le es necesaria al campo, se encoge despreciativamente de hombros y agrega: —«¿Y a mí qué me importa el campo? Allá se las entiendan los labriegos con el sol y la lluvia.»

Y, sin embargo —¡se ha repetido tanto!—, la ciudad, que no es sino una artificial modificación de los accidentes de la Naturaleza, vive del campo exclusivamente. ¡Ay de la Humanidad el día en que el progreso humano, construyendo sin cesar (por ahora no haya temores), convirtiese todo el suelo terrenal en ciudad! Pero, sin llegar a estos extremos, ¡ay del país que estime que su bienestar y su porvenir dependen de satisfacer los afanes ciudadanos, olvidando los intereses primordiales del campesino productor!

La Arquitectura, que crea las ciudades —o, al menos, debía crearlas—, es la primera obligada a conceder al campo toda su importancia, procurando, si no su embellecimiento, porque a la Naturaleza no se le puede enmendar la plana, su más estética utilización. No es de ahora la preocupación de los arquitectos por el campo. Vitrubio, padre de esta ciencia y autor del primer tratado sobre materia tan atrayente y tan compleja, no tuvo inconveniente en hacer esta terminante declaración: la riqueza rústica es comparable al alimento de los infantes; que así como no pueden vivir ni crecer sin él, tampoco las poblaciones sin la Agricultura; y es la belleza campesina tan primordial que mucho ha de cuidar quien ponga mano en ella para no afear la obra del Creador.

¿Qué se infiere de todo esto? Que una ciudad será digna de su nombre cuando, desde sus atalayas, puedan sus moradores otear bellos panoramas, que sean los fondos apropiados para su caserío. De nada le valdría a una joya resplandeciente estar prendida en un vestido de harapos. El traje elegante, la gallardía del cuerpo que lo lleva y la apropiada armonía de los colores serán los factores más interesantes para que la joya luzca.

Lo mismo, la ciudad. Allí donde el instinto del hombre en la antigüedad, la necesidad de defensa del guerrero en la Edad Media o el afán urbanístico del gobernante, técnicamente asesorado, en los tiempos modernos, han acertado a construir ciudades bien situadas, se produce la maravillosa conjunción de la obra divina con la humana. La ciudad recostada en la verde falda de una montaña, que la acoge y defiende; la ciudad que ve reproducido su caserío, muy blanco, en el espejo del río que serpentea a sus pies; la ciudad que mira serenamente al mar con los ojos llenos de lejanías... Un Millet, un Corot y un Constable no hubieran tenido que adentrarse en los fértiles campos de Francia e Inglaterra, para lograr sus famosos paisajes, si en sus ciudades los hubiesen hallado.

Pero no basta la estética; hay algo más interesante para que la ciudad piense en el campo: no hay ciudad feliz, que se baste a sí misma, si no la rodea un cinturón de tierras fértiles. En este caso, no hay población mejor situada que aquella que domine una hermosa pers-

pectiva de huertas ubérrimas: ¡bien haya la memoria de los fundadores de Granada, plantada, jarifa, en mitad de su vega!

IMPORTANCIA Y TRASCENDENCIA DEL RÚSTICO

No le inquieta al ciudadano la buena o mala idea que el campesino forme de él; pero es indudable que, si hay alguien orgullosamente satisfecho de su papel en el conjunto de la riqueza nacional, es el rústico. El labrador, el pastor y el arriero, saben que tienen ascendencia de reyes; saben que poseen ciencias inmutables y que de ellos dependen vidas y haciendas. Ya puede pasar frente a sus cultivos o sus ganados el desafiador zumbido de un automóvil: el rústico se sonreirá siempre y lo verá alejarse sin sentir envidias.

Hay un curioso libro del siglo XVIII, compuesto por el doctor D. Cristóbal Suárez de Figueroa, y titulado *Plaza universal de todas ciencias y artes*; y en él, en su discurso VII, consagra su autor atinados juicios y hace oportunas citas sobre esta importancia de la riqueza rústica en la vida de los pueblos. ¿Quién duda de que, desde los tiempos más remotos, se preocupó el hombre de arrancar a la tierra sus frutos y de servirse de los animales como alimento, para su nutrición? Si —como dice Plinio, y Figueroa nos recuerda— era el primitivo y común alimento de los mortales las bellotas, convienen Virgilio y Ovidio en que nada menos que Ceres dió a conocer la utilización del trigo, «que hasta entonces crecía entre las demás yervas». El invento del arado débese a Dyonisio, hijo de Júpiter y Proserpina, y el arte de estercolar los campos lo introdujo el sabio Pitumno, según Servio; «aunque Plinio dice que estaba en uso en Grecia en la edad de Homero y fué extendido por Hércules en Italia».

Cicerón considera a la Agricultura maestra de la templanza, diligencia y justicia; Virgilio llama dichosos a los labradores, que gozan y distribuyen la felicidad, y Celio asegura que, en las guerras, estaban dispensados de ir a los combates.

Si la Agricultura tiene tan ilustres y antiguos panegiristas, no le va en zaga la Pastoral. Ambas actividades «son tan unidas en comunicar beneficios a los vivientes, cuanto suelen estar opuestos sus profesores; pues ni los ganados sin el labrador, ni el labrador sin los ganados, pueden fertilizar la tierra, ni esquilmar sus frutos». Y en hablando de ganados, ocupen lugar de preferencia los bueyes, llamados por Columela «instrumentos precisos de la cultura, imposible sin ellos de practicarse».

Pero, ¿y la ascendencia de los pastores? Si los sagrados textos aseguran que Abel practicó el pastoreo, comprobado está que Abraham y su sobrino Loth guardaron ganados. Jacob halló su futura consorte Raquel ocupada en el ejercicio de pastora; y el caudillo Moisés y los prudentes Saul y David, pastores fueron antes de ejercer la soberanía de la realeza. Y añade Figueroa: «Los gentiles, en sus ficciones (émulos siempre de nuestras verdades), dijeron haber los dioses apacentado ganados... Hacían a Mercurio príncipe de los pastores», y adjudicaron el mismo oficio a Apolo, Endimión, Polifemo y Argos, llamado el de «los cien ojos», por su asombrosa vigilancia.

La monarquía de los egipcios regida fué por pastores; y también lo eran Rómulo y Remo, fundadores de la monarquía romana. El gobierno político se aprendía del pastoril ejercicio, y hasta del mismo Cristo dijo San Juan que fué Pastor verdadero.

LA POESÍA SE HACE CAMPESINA

Los poetas nacen en las ciudades; algunos, en los pueblos. En realidad, en todo aquel lugar a donde llega la gracia de Dios. Pero los poetas, desde Virgilio y Ovidio —ya citados—, si han admirado alguna vez las bellezas de la ciudad, se han emocionado siempre con las incalificables sorpresas del campo. Se han emocionado con él y se han comprometido con sus cultivadores.

En España, acaso se haya cantado a la vida rústica y a la paz y la utilidad del campo como en parte alguna. Desde las églogas de Garcilaso, reproduciendo el dulce hablar de Salicio y Nemoroso, enamorados de Galatea y Elisa, a las inmortales estrofas a la vida del campo de fray Luis de León; desde las «serranillas», que huelen a tomillo y cantueso, del marqués de Santillana, a las encendidas estancias de Rioja, cautivo de flores y de frutos, y desde los sonetos de D. José Joaquín de Mora a la profusa descripción —de D. Andrés Bello— de «La Agricultura de la zona tórrida», la Madre Naturaleza es exaltada con íntimo goce o con pública ostentación, según los matices, las épocas y los temperamentos:

«El campo es vuestra herencia: en él gozáos.

Id a gozar la suerte campesina;
la regalada paz, que ni rencores,
al labrador, ni envidias acibarán.»

Pues, ¿y el poeta de los «jardinillos de San Isidro»? Aquí se han unido la admirativa inspiración del autor y la rústica profesión del protagonista. Labrador fué San Isidro, a quien luego Madrid —su ciudad— convirtió en su patrono; y en los campos de Madrid se produjeron los prodigiosos milagros que asombraron al noble Iván de Vargas, su amo, y a otros labradores, sus compañeros. Como perlas ensartadas en el hilo de la historia, van las quintillas, sonoras, redondas, relatando cómo Isidro nace y se cría virtuosamente en Madrid; cómo entra al servicio de Vargas; cómo se casa con la virginal María de la Cabeza y acomoda su pobre hacienda; cómo labra la tierra y de qué manera bajan los ángeles a los campos del río de Madrid y aran por él; cómo crece la harina del molino de Iván y sobra siempre la comida para los pobres; y cómo y cuándo muere este santo y venerado Isidro, símbolo del labrador humilde, que enalteció los campos regados con su sudor:

«Los bueyes, viendo la aurora,
por Isidro preguntaban;
que en aquella edad hablaban
y también hablan ahora.
El, en tanto, a la Señora
del Almudena decía
lo que sin saber sabía;
y para más contemplar,
adrede dejaba arar
los ángeles todo el día.»

¡Los ángeles, labradores! ¿Hay nada más significativo ni más conmovedor? Los poetas con sus exaltaciones marcan, las más de las veces, el camino a los hombres prácticos. Y ha de ser otro vate —moderno y con tradición campesina—, Gabriel y Galán, quien haga, no la invocación a las tierras llanas (magnífico hallazgo de Ferrer), sino la exaltación del campo en plena montaña:

«Desde este solitario apartamiento
del monte sosegado,
contemplo el armonioso movimiento
de todo lo creado.

.....
Aquí se siente a Dios. En el reposo
de este dulce aislamiento,
un fecundo sentido religioso
preside el pensamiento.»

Gabriel y Galán miró y sintió el campo —a lo rústico, a lo cristiano, a lo español—, desde su atalaya. Pero no olvidemos que la atalaya del poeta extremeño no fué la torre de una ciudad, sino la cima de un monte.

LOS RÚSTICOS Y EL TEATRO ESPAÑOL

Pues, ¿y en el teatro? Puede decirse, sin rebozo, que en los rústicos reside la primitiva inspiración de los padres del teatro español. Conocidos de todos son los orígenes de nuestra escena, que no son otros que religiosos; pues en aquellos primeros ensayos que tenían por fondos los templos, ya ocupan su lugar propio, como representantes de los campos y de los pueblos en ellos enclavados, los pastores y los labradores. Son los elementos ingenuos, que ponen sus máximas y sus juicios al servicio del autor; y en la «Representación del Nacimiento de Nuestro Señor», de Gómez Manrique; en la de «La Pasión de Nuestro Señor Redentor Jesucristo», de Lucas Fernández, y en distintos retablos, son los propios santos que hablan, humildes rústicos iluminados por la luz de la fe.

Aparece Juan de Timoneda; y en el «Auto de la oveja perdida», Cristo y San Pedro, el ángel Custodio y el ángel Miguel tienen su lenguaje y su vestimenta de pastores, con lo que encubren su condición sagrada. Llega luego Lope de Rueda, el andariego, tan ensalzado por Cervantes y, al través de sus esbozos de comedias y de sus apuntes de tipo picaresco, se deslizan en su pluma esos deliciosos «Coloquios pastoriles» que afirman la condición honrada y el sentimiento sano del hombre del campo español.

Pero donde adquiere el rústico, en nuestro teatro, su verdadera consagración, es en la labor del «Monstruo de la Naturaleza», Lope de Vega. No se contenta Lope con escribir su *Isidro*, que es un constante homenaje al santo madrileño, sino que intercala frecuentemente en sus obras el elemento rústico con toda su variada gama psicológica. Y, sobre todo, eleva al labrador español un verdadero monumento en esa inmortal trilogía que forman *Fuenteovejuna*, *Peribáñez* y *El mejor alcalde, el rey*. Cuando pone en labios del comendador de *Fuenteovejuna* aquel apóstrofe, que es como una lamentación dirigida a una honrada labradora:

«Tú, villana, ¿por qué huyes?
¿Es mejor un labrador
que un hombre de mi valor?..»

no hace sino reivindicar para los rústicos el derecho al respeto y a la dignidad que luego ha de servir de base al pueblo para su venganza.

Sin embargo, el homenaje de Lope al campo está íntegro en *Peribáñez*. En la figura de este labriego de Ocaña ha puesto el autor cuantas virtudes son capaces de albergar alma y cuerpo de hombre. *Peribáñez* es el labrador honrado a carta cabal: celoso de su trabajo, administrador de su hacienda, amante de su esposa, guardador de su honra, cauto e inteligente, gallardo y valeroso, leal y justiciero. El premio que al final le otorga el rey dándole su perdón y concediendo a Casilda, su mujer, el dinero que se prometió a quien le entregara vivo, es la ma-

yor exaltación de ese tipo que, al través de las generaciones, riega con su sudor las tierras de España y es patrimonio de honor y de orgullo para nuestra nación.

OTROS GÉNEROS LITERARIOS

Y como el teatro, la novela, y como la novela, los ensayistas. «Azorín», en su libro *El paisaje de España visto por los españoles*, nos habla del amor, más o menos exteriorizado, de los escritores por el campo, para detenerse en el examen del siglo XIX, época en que se manifiesta ya —como nacido con el romanticismo— «el sentimiento amoroso hacia la Naturaleza». Enrique Gil, Rosalía de Castro, Baroja, «Clarín», Galdós, Castelar, Valera, Fortín, Píerrer, Becquer, Santos Oliver y otros desfilan con sus paisajes coloristas por las páginas llenas de fervor de «Azorín». Pero hay un paisajista literario, don José María Baldo, que, al describir la barraca murciana, traza un verdadero canto a la familia huertana, con un gran sentido de sus derechos y de sus deberes; con un gran sentido de la propiedad. Y la mujer murciana recibe en las apostillas del maestro levantino el más afectuoso tributo:

«La barraca está ya construída. Nos falta ahora el encaje, los muebles. Un huertano y una huertana van a instalarse en este recinto. ¡Mirad qué grácil, bella, nativamente delicada es la moza! ¡Oh, mujeres murcianas! A vuestro par podrán colocarse otras mujeres; en lugar más preeminente y alto que vosotras, ninguna.»

Y PARA FINAL...

Se dirá: todo es literatura. No. La literatura —poesía, teatro, novela, ensayos— es reflejo y aspiración de Patria; es, en conjunto, otorgamiento de justicia y reconocimiento de defectos y de virtudes. Los literatos observan y reproducen y comentan sus observaciones. Y lo que vienen observando desde hace siglos, en el suelo español, al través de inquietudes o de paces, de alegrías o de desencantos, es que el campo y sus moradores merecen más cada día la atención amorosa y sostenida de la ciudad, más entregada de lo que fuera menester a sus menudas preocupaciones de plaza y mercado y menos pendiente de lo que fuera de desear de la vida que se desenvuelve fuera de ellas... pero al alcance de sus atalayas; esa vida de la que, al fin y al cabo —como apuntó Vitruvio el arquitecto— tanto depende la propia existencia ciudadana; que, como el alimento para los infantes, es imprescindible para ella la fecunda riqueza de los campos.

GUILLERMO FERNÁNDEZ-SHAW

Sección Bibliográfica

En esta Sección daremos cuenta de cuantos libros se nos remitan dos ejemplares y de las Revistas que soliciten el intercambio con la nuestra.

INDICE BIBLIOGRAFICO

Folleto recibido:

Dirección general de Turismo.—Hemos recibido los admirablemente editados correspondientes a Barcelona, Burgos, Santander y Valencia, así como el de los albergues de carretera.

Escuela Social de Madrid.—Folleto de la conferencia dada por el Ilmo. Sr. D. Dionisio Martín, ingeniero agrónomo, jefe nacional del Sindicato del Olivo y presidente

de la Comisión de Agricultura de las Cortes Españolas, sobre «Política obrera en el campo».

Memoria de la Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Albacete durante el año 1943.—Está dividida por Secciones comprendiendo la primera la parte de régimen interior; la segunda, el régimen económico; la tercera, actuación de la Cámara; la cuarta, informes y reclamaciones en interés de la propiedad urbana; la quinta, los servicios especiales, tales como los de fianzas, exención de alquileres, administración de fincas, la sección jurídica, el seguro de accidentes en la construcción, etc.; a continuación publica unos interesantes cuadros estadísticos referentes a la riqueza urbana en la provincia desde el año 1915 al 1943; el registro fiscal de edificios y solares aprobados en la provincia en septiembre de 1943; el censo de asociados desde 1939 a 1943; un estado comparativo de los jornales y precios de materiales de la construcción desde 1939 a 1943, etc., y un detenido y concienzudo estudio hecho por el competente Secretario de la Cámara, señor Martínez Tébar, sobre la situación de la propiedad urbana en la provincia de Albacete. Al final figura un detallado índice.

La oración en el huerto (cuadro de Mengs, Cabildo catedral de Lérida). Instituto de Estudios Ilerdenses de la Excm. Diputación provincial de Lérida. Delegación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Este folleto inserta la primera lección del curso 1943-44, pronunciada por el Ilmo. Sr. D. Manuel Herrera y Ges, Presidente de la Sección de Bellas Artes y Buenas Letras de dicha Institución y Secretario de la Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de la provincia de Lérida, persona docta y de una gran cultura literaria y artística. Se insertan en el folleto varios preciosos grabados. Felicitamos muy sinceramente al Sr. Herrera y a la Delegación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas por tan interesante publicación.

Memoria de la actuación de la Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Santander durante los ejercicios de 1942 y 1943.—Publica toda la labor desarrollada por la Cámara en dichos años, referente a los propietarios damnificados, pago de indemnizaciones por las Compañías de Seguros, servicios de extinción de incendios, la propiedad urbana en Santander y su provincia y los Ayuntamientos, edificios acogidos a la ley del Paro, desenvolvimiento del Decreto núm. 264, censo de propietarios, sesiones, presupuestos, cuentas, subvenciones, servicios prestados por la Cámara, reconstrucción de Santander, proyecto de reforma interior, plano de urbanización sinistrada, problema de la vivienda, régimen de alquileres, proyecto de reglamentación de arrendamientos urbanos, homenaje al Director general de Seguros, las fianzas de alquileres, aumentos de rentas por tributación, tarifas por servicios de agua, pago de alquileres de edificios requisados, estadísticas relacionadas con la propiedad urbana, régimen interior, etc. Es un ejemplar esmeradamente editado y de verdadero interés para los propietarios urbanos. Felicitamos muy sinceramente a la Junta de gobierno de la Cámara de Santander, y en especial al Secretario de dicha Corporación, don José Pérez Parada, que ha redactado dicha Memoria.

Memoria Agro-Comercial (Ministerio de Agricultura). Acaba de publicar la primera *Memoria Agro-Comercial*, la cual abarca el estudio de la producción y comercio agrícola de exportación de las islas Canarias. Los valores medios de la exportación y producción del archipiélago están fundadas en el trienio 1938-40, figurando como primer producto de exportación el plátano, siguiendo después el tomate, la patata, la cebolla, el cebollino, la almendra y la cochinilla.

REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA

DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA • MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN
AÑO III • NUMERO 34 • OCTUBRE 1944 • MADRID

TODO EN ARTE ES ARQUITECTURA

Por GUILLERMO FERNANDEZ SHAW

El ilustre escritor y autor teatral celebradísimo don Guillermo Fernández Shaw analiza en nuestras páginas un penetrante lema: la correspondencia de la Arquitectura con las otras Bellas Artes. Como en Baudelaire — “los perfumes y los sonidos se corresponden” —, el articulista encuentra paralelo en la forma arquitectónica y su eco en la Literatura o en la Música. Tan interesante cuestión es estudiada brillantemente y planteada con verdadero sentido literario.

Equilibrio, serenidad, proporción... Cualidades son éstas que no excluyen originalidad, audacia y fantasía. La Arquitectura, que es la ciencia y el arte de la construcción, impone al mundo sus cualidades características; y, desde que el hombre pensó en algo más que en ponerse al abrigo de los rigores de unos u otros climas, el dominio de la forma es la constante preocupación de todo el que construye una vivienda... y todo el que intenta realizar una obra de arte.

Se han sucedido las épocas con sus correspondientes estilos, sin cesar renovados; pero siempre las leyes de la construcción han impuesto sus preceptos fundamentales, sin los cuales no hay posibilidad de obras duraderas. Esta necesidad de buena y sólida construcción preside la creación de toda obra de arte. Acaso donde se halle menos presente sea en la Pintura y la Escultura; pero, ¿qué estatua o cuadro puede, en realidad, evadirse de esas reglas de armonía y proporción que parecen a muchos privativas de la Arquitectura? Por muy osadas que sean las innovaciones y por muy radicalmente que se rompa con la tradición, la Pintura y la Escultura, expresiones de la belleza natural y humana, no pueden prescindir de sus líneas constructivas.

Pero donde la analogía de la Arquitectura con otras artes muéstrase evidente es en su relación con la Música y con la Literatura y, dentro del campo de ésta, muy especialmente, con el Teatro.

Toda obra, musical o literaria, ha de estar sólidamente construida; y, si hay famosas sinfonías o célebres concepciones dramáticas que, a la manera de los palacios y de las catedrales, maravillan por su grandiosidad y su hermosura, hay también canciones y cuentos y entremeses que, no por ser obras menudas, necesitan —como un “chalet” o una chavola— menos solidez en su construcción.

Con acertada visión, Joaquín Turina, en su discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desarrolló ingeniosamente el tema de la Arquitectura de la Música. “Las obras musicales —explicaba— se construyen como los edificios. Los elementos constructivos son más abstractos, sin duda, pero no menos sólidos. Las bases tonales de una obra musical son los cimientos. La atonalidad será siempre una cualidad negativa en el arte de los sonidos; las obras atonales o de tonalidad fluctuante producen en el oyente sensación de vacío, de falta material de apoyo.”

Aguda y atinada la observación. Pero no se contenta con ella el maestro Turina. Ante un edificio y ante una obra musical, el espectador y el oyente reciben diferentes y opuestas sensaciones, que guardan, no obstante, evidente relación. “Al contemplar, por ejemplo, una catedral gótica, se abarca de primera intención la totalidad del templo. Poco a poco, a medida que la vista recorre el perfil arquitectónico, va descubriendo la torre, las agujas, los arbotantes, la forma del ábside, los tímpanos de las puertas; y, como si saliesen de la sombra, van apareciendo los detalles más pequeños: imágenes de los tímpanos, florones de las ojivas, gárgolas, adornos y relieves de las puertas. Pues bien, al escuchar una

TODO EN ARTE ES ARQUITECTURA

(Viene de la página 345)

obra musical se procede a la inversa; es decir, del detalle a la totalidad, y el oyente algo experimentado puede darse el gusto de ir construyendo la obra, a medida que la ejecución va desarrollándose. Como en una pantalla blanca, un misterioso lápiz va trazando líneas, indescifrables al comienzo; pero que, poco a poco, dibujan las tonalidades que han de servir de cimientos; los temas principales, primer muro lateral; el desarrollo central, bóveda o cúpula; la reexposición de temas o segundo muro que cierra el edificio; y, por último, la coda o desarrollo final, que corresponde a las torrecillas, pináculos o agujas."

En la obra literaria, el fenómeno constructivo lo puede advertir también, desde luego, el público inteligente; pero ha de estar presente desde el comienzo en la intención del escritor. Una novela, si aspira a prevalecer en el gusto y en el recuerdo de los lectores, ha de poseer un argumento básico, al cual la fantasía del autor puede aportar todos los recursos del hábil narrador, que a un tiempo da a su obra ambiente, caracteres e interés.

Pero donde la obra se eleva, conjuntamente, ante los ojos y los oídos del espectador es en el Teatro. El edificio arquitectónico, que las miradas contemplan, y la concepción musical, que los oídos reciben, son ahora palpación de vida, plástica y sonora, que afecta a ambos sentidos y que por ellos transmite, o debe transmitir, la emoción estética. No nos referimos aquí al papel, más importante cada día, que la Arquitectura desempeña en la presentación de las obras dramáticas, como maestra directa de la Escenografía. Tema es éste que merece atención aparte y que, por su misma densidad, nos alejaría de las consideraciones de hoy.

Nos referimos ahora concretamente al edificio dramático, construido con sujeción a reglas determinadas, que ha de ser respetado por su solidez, admirado por la gracia de su arte y disfrutado por la equilibrada disposición de sus estancias.

Así como Turina ve en la Sonata, la Sinfonía y la Música de Cámara "un tríptico único en la historia de la Arquitectura musical", consideramos nosotros que la Arquitectura dramática para ser estudiada, al través de la historia, en sus cuatro creaciones de la tragedia clásica, el drama de los siglos XVI y XVII, el poema romántico y la comedia moderna. En la construcción clásica todo es serenidad, templanza; procedimientos de diáfana sencillez de líneas, que prestan realce a una magna idea sobre la que se cimenta toda la obra.

Durante varias centurias, el concepto del arte dramático apenas varía. Se nutre el Teatro de las esencias clásicas, de las concepciones religiosas y de la canción popular. Ya es notable la afirmación —también del arte de "La procesión del Rocio"— de que el canto litúrgico y la canción popular sostienen uno de los más bellos edificios de la música vocal: la Polifonía.

Al llegar al siglo XVI, los ensayos de Lope de Rueda y de sus contemporáneos extranjeros aportan, con modestia y sin proponérselo sus autores, nuevos materiales al arte de la construcción dramática; y surgen las obras de Shakespeare y la producción del Siglo de Oro español: recia y perdurable en el genio inglés, y no menos eterna, pero llena de ligereza y gracia en Lope de Vega, de humanidad e interés en Tirso y de pasión y sentido nacional en Calderón.

Pasa el tiempo; y, a despecho de ese otro gran arquitecto —Moratin— que quiere volver a encuadrar las creaciones escénicas en las viejas unidades de lugar y tiempo, el vendaval romántico arrastra elementos que amenazan al principio con destruir toda la edificación, pero que luego se afirman en las bases eternas y ofrecen el bello caudal de sus apasionamientos y sus desengaños.

La comedia moderna —como la Arquitectura moderna— es firmeza y sencillez a un tiempo: claridad en la idea fundamental y sólida atrevimiento en el desarrollo. El comediógrafo, como el arquitecto, debe preocuparse ante

todo de contar con una idea base. Sobre ella construirá el edificio del argumento o, como decía Unamuno, "del cuento"; porque, sin idea fundamental y sin cuento que la exponga, no habrá jamás comedia. Una vez en posesión del argumento, ha de proceder a planear la obra: acto por acto y escena por escena. Pues, ¿qué otra cosa hace el arquitecto que planear, o sea trazar sus planos, piso por piso y estancia por estancia?

La buena construcción exige del dramaturgo corriente que el primer acto contenga la exposición del asunto; el segundo, el "nudo" o conflicto, y el tercero el desenlace. Claro que contra esta teoría se yergue la más poética de quien asegura que el conflicto puede aparecer ya en el primer acto y aun no desaparecer hasta que se acerca el final de la obra; y que, incluso, puede no tener solución. Esto, no tratándose de un autor excepcional, encierra sus peligros, porque la obra así lograda puede alcanzar aciertos de originalidad insospechados, pero reúne probabilidades de resentirse constructivamente.

Es innegable que, una vez planeada la producción dramática, ha de irse cuidando, por actos, la justeza y el ingenio del diálogo, el buen orden de los efectos y la concatenación de las escenas. En el diálogo, servidor de ideas y de acciones, reside, a modo de decoración, la belleza de las diferentes partes que integran el todo. Y éste ha de llegar, al fin, a un artístico remate que guste y convenza.

A la obra bien cimentada que consigue reunir todas estas cualidades se le conceden en el "argot" escénico condiciones de "buena carpintería teatral". Por eso, a los autores consagrados, duchos en el oficio de la construcción, es difícil que se les derrumbe su edificio, si lo han hecho con cálculo y meditación. Pueden ser sus fachadas más o menos afortunadas estéticamente, podrá quedar el estilo anticuado; pero la construcción resistirá a los embates de la crítica y el tiempo.

Obras con grandes aciertos aislados, pero que se resienten, en general, por falta de solidez, son las imaginadas por los noveles y por los poetas; pero no olvidemos que los noveles, por lo mucho a que aspiran y por lo no poco que sueñan, son verdaderos poetas de sus propias vidas; y tengamos presente que en todo poeta, si lo es sinceramente, hay también siempre algo de novel.

Hablando de teatro, viénesse a los puntos de la pluma una pregunta inevitable: —"¿Y en la obra cinematográfica, ¿se sigue manteniendo el paralelismo con la construcción arquitectónica?" El "cine" ha planteado al escritor —que lo era antes de crónicas, de novelas o de teatro, y lo es ahora también de películas— un problema parecido al que ha suscitado al arquitecto la aerodinámica: la multiplicidad de los puntos de vista. El arquitecto moderno ha de preocuparse ahora, en lo que a la forma externa se refiere, no de una fachada ni de dos, sino de las perspectivas que ha de ofrecer toda su obra..., incluso a vista de pájaro; con la diferencia de que ahora son hombres y mujeres los que cabalgan esos pájaros de acero, llamados a revolucionar, en tiempos anhelados de paz, cuando vuelen con alas y fervores de artistas, muchos tratados de estética.

En "cine", los puntos de vista se multiplican también: argumento, diálogo, sonido, fotografía, ligereza, ritmo, movilidad, equilibrio, música, luz... La obra ha de ser examinada en su conjunto y en sus múltiples detalles; y si el autor, o el director, los desatiende, por recrearse en cuidar cualquiera de los aspectos parciales, corre el riesgo de que la producción se deshaga como un azucarillo; que es tanto como que los metros de celuloide empleados en un "film" se queden olvidados en el asilo de una estantería.

No hay, pues, obra de arte —por muy dotada que esté de los tesoros de la fantasía— que no necesite para subsistir de los puntales de una buena construcción. No olviden esto los artistas; no dejen de tenerlo en cuenta los escritores. Todo en arte ha sido, y es, Arquitectura.

POLÍN NO NECESITA ABUELA

Entremés en varios cuadros, original
de Guillermo Fernández Shaw

SANTANDER, restañando las heridas de su caserío, ríe bajo la caricia de un sol que da a su ambiente suavidades de primavera. En una de sus casas antiguas, con habitaciones de altos techos y anchas cruftas, vive la noble dama doña Teresa de Céspedes: cabeza muy blanca, manos muy finas y unos ojos negros que todavía brillan al través de los cristales de unas gafas con armadura de oro. Doña Teresa, sentada en su sillón, otea la calle, cuyo movimiento es para ella inocente distracción. El cuarto de estar en que se halla pública con sus sólidos muebles y sus detalles primorosos que si en la casa hubo un dorado pretérito, hay ahora, por lo menos, un presente muy plateado. Doña Teresa va a reanudar la labor de punto, que dejó interrumpida para ver pasar a Paula la lechera con el castañueo de las albarcas, cuando en la habitación irrumpe Polín con toda su alborotada juventud. Polín, sinsombrerista y acicalado, parece un buen chico.

POLÍN.—(Hablando a una persona que se supone que le ha conducido hasta allí.) No puede ser; sería una casualidad; pero, en fin... (Saludando a doña Teresa.) ¿Lo ve usted, señora? ¡No puede ser!

DOÑA TERESA.—¿Eh? ¿Qué desea? Ese modo de presentarse...

POLÍN.—Incorrecto. Se lo he dicho a la fámula: usted no es mi abuela. ¡Si lo sabré yo! Mi abuela tiene el cabello blanco, como usted; pero ahí se acabaron las semejanzas. Porque mi abuela no utiliza gafas, y usted, sí; mi abuela tiene una cara agradable y simpática, pero no es lo que se dice guapa, y usted, sí. No se sonría, señora: es la verdad monda y lironda. Mi abuela es más bien menudita, y usted de joven tuvo que ser una real moza..., y todavía, en lo mejor de la edad—porque usted, no me lo niegue, está en lo mejor de su vida—, todavía conserva una estatura que ya querrían para un día de fiesta muchas «estrellas» de cine..., suponiendo que las cineastas necesiten ser altas. A ver, ¿me permite usted?

DOÑA TERESA.—¿Qué?

POLÍN.—Póngase de pie, señora; es sólo un minuto.

DOÑA TERESA.—(Medio escandalizada, medio divertida y siempre halagada.) ¡Habrás visto...!

POLÍN.—Es para compararlo con mi abuela.

DOÑA TERESA.—(Levantándose.) No crea que le obedezco; lo que quiero es saber con qué derecho un intruso... (Se dirige a oprimir el botón de un timbre.)

POLÍN.—Usted lo ha dicho: un intruso. No merezco otro nombre; pero usted juzgará cuando yo pueda explicarme. (Poniéndose a su lado.) ¿Lo ve usted? ¡Medio palmo más alta que mi abuela! Porque ella me llega por aquí, y usted me llega...

DOÑA TERESA.—Yo lo siento mucho; pero no puedo seguir escuchándole si no se explica. ¡Voy a llamar!

POLÍN.—Si usted llama yo no podré explicarme. Y si me explico tengo la seguridad de que no llamará, porque yo sabré irme con la cabeza muy alta.

DOÑA TERESA.—(Volviendo hacia su sillón sin haber llamado.) En cincuenta años no he visto nada igual.

POLÍN.—¡Cincuenta! ¡Ni uno más! Otra diferencia con mi abuela, que va a cumplir los setenta.

DOÑA TERESA.—Yo también, caballero. ¿O no lo parezco?

POLÍN.—Lo de los cincuenta fué una galantería, lo confieso. Pero a los setenta no le pongo ni una semana más. (Al ver que doña Teresa ha vuelto a sentarse.) ¿Me permite usted que me marche?

DOÑA TERESA.—¿No ha dicho que iba a explicarme?

POLÍN.—Cierto; pero no quería molestar. Entonces, ¿me permite usted que me siente? (Se sienta en una silla, sin



esperar la contestación de doña Teresa.) Muchas gracias, señora. Comencemos, pues. Usted se preguntará seguramente: «¿Quién será este monigote?»

DOÑA TERESA.—En efecto: en eso estoy pensando desde que apareció usted por esa puerta.

POLÍN.—Pues es muy sencillo: yo soy... el nieto de mi abuela.

DOÑA TERESA.—Eso ya estaba clarísimo.

POLÍN.—No he terminado. Y mi abuela es...

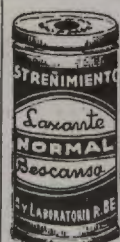
DOÑA TERESA.—¡Acabáramos!

POLÍN.—Mi abuela es la señora viuda de Halconero. ¿Eh? ¿Qué tal? ¿Se da usted cuenta de quién soy yo?

DOÑA TERESA.—No conozco a esa señora viuda.

POLÍN.—Imposible. Lleva en Santander una porción de años. Creo que es popular: bajita, bien parecida, no guapa...

DOÑA TERESA.—... sin gafas...



NORMAL

CORRIJA SU ESTREÑIMIENTO

Laxante
Bescansa



ALOICO



POLÍN.—¿La conoce usted? ¡Usted la conoce! ¡No me lo niegue!

DOÑA TERESA.—(Riendo.) Pero, hombre de Dios, ¡si me lo dijo usted antes!

POLÍN.—Cierto; soy un atolondrado; esa es la razón de mi presencia aquí.

DOÑA TERESA.—¿En esta casa?

POLÍN.—En esta ciudad. Yo, en casa, en Madrid, tengo fama de trueno.

DOÑA TERESA.—¡Claro!

POLÍN.—Pues no lo crea; todo lo más, una ligera llovizna. He terminado mi carrera de Leyes y quiero hacer unas oposiciones.

DOÑA TERESA.—(Interesada.) Pues

para que aproveche el tiempo y siente la cabeza.

DOÑA TERESA.—Usted... ¿no tiene padre?

POLÍN.—No, señora. Esa es nuestra desgracia principal. No afecta a nuestra posición; pero sí a nuestra formación. Somos cinco hermanos, y el mayor soy yo.

DOÑA TERESA.—Tendrá que dar el ejemplo.

POLÍN.—Eso es lo grave: que no lo doy; pero no por maldad, se lo aseguro. Estoy lleno de buenas intenciones.

DOÑA TERESA.—Empedrado.

eso está muy bien.

POLÍN.—¿Cómo bien? ¡Maravilloso! Yo mismo no sé cómo ha podido ser. Pero las oposiciones se aproximan. ¡Me quedan nada más que seis meses! ¿Usted se da cuenta, señora? ¡Seis meses!

DOÑA TERESA.—Medio año.

POLÍN.—¡Eso! Usted me comprende. Pero mi madre, no. Mi madre cree que seis meses son seis semanas, y dice que en seis semanas no se pueden preparar unas oposiciones en Madrid.

DOÑA TERESA.—Su madre está convencida de que en Madrid sólo aprovecharía usted, de los seis meses, seis semanas.

POLÍN.—¡Eso! Y me ha mandado aquí con mi abuela

encuentre a mi abuela. (Levantándose.)

DOÑA TERESA.—¿Dónde vive?

POLÍN.—¡Vaya una pregunta! Y usted perdona lo irrespetuoso de la exclamación; si yo supiese en dónde vive mi abuela, ¿estaría hablando con usted a estas horas? Me vine sin saber sus señas; yo creí que me esperaba en la estación.

DOÑA TERESA.—¡Muy bonito! Una señora de su edad, en la estación, ¡esperando a un mequetrefe!

POLÍN.—Tiene usted razón. Pero como yo le puse un telegrama y ella me contestó en el acto diciéndome que me aguardaba...

DOÑA TERESA.—¿A dónde le dirigió usted el telegrama?

POLÍN.—Sencillamente: «Señora viuda Halconero. Santander.» Ni más ni menos. Y llegó sin dificultad.

DOÑA TERESA.—Pues está usted perdiendo el tiempo.

POLÍN.—No me atrevía a decir tanto...

¡Perdón otra vez! Soy incorregible.

DOÑA TERESA.—Con irse a Telégrafos y preguntar a un repartidor...

POLÍN.—¡Pues es verdad! A mí se me ocurrió buscar en la Guía de Teléfonos; pero no viene en la Guía.

DOÑA TERESA.—No tendrá teléfono.

POLÍN.—O lo habré buscado mal. Voy a ver si de una vez concluyo... ¿Usted me permite que me retire?

DOÑA TERESA.—¡Vaya! ¡Le ayudaremos a buscar en la Guía!

POLÍN.—¡Señora! ¡Cuánta amabilidad!

DOÑA TERESA.—Joven sin abuela, necesita encontrarla antes de cinco minutos. ¿No es así?

POLÍN.—Ahora es toda mi aspiración.

DOÑA TERESA.—¡Potoya! ¡Potoya! (Llamando.) Ahora tendremos la Guía. Lo que no me explico es cómo llegó usted hasta aquí.

POLÍN.—Porque la doncellita, al verme, me dijo: «Pase usted, que le están esperando.»

DOÑA TERESA.—¿Yo?

POLÍN.—Y agregó: «Le hemos llamado ayer.»

DOÑA TERESA.—¿Ayer? ¡Ah, vamos! Le tomaron por el afinador de la pianola.

POLÍN.—(Sonriendo y señalando al mueble.) Pues, si usted quiere..., ahora mismo le doy un meneo.

DOÑA TERESA.—¡Se librará muy bien! (Llamando como antes.) ¡Potoya! ¿No vienes?

POTOYA.—(Dentro.) Ahora mismo, tía. (Aparece, en efecto, Potoya. Es una chica morena, alta, de ojos negros y tez morena. Al ver a Polín, con quien no contaba, se detiene sorprendida.) ¡Ah! No sabía... ¿El afinador?

POLÍN.—No, señorita... (Como antes, señalando la pianola.) Pero, si usted quiere...

DOÑA TERESA.—¡No, por Dios! (A Potoya.) Necesitamos la Guía de Teléfonos para buscar unas señas.

POTOYA.—¿Unas señas? ¿De quién?

DOÑA TERESA.—De la abuela de este joven. Acaba de llegar este joven de Madrid.

POLÍN.—Eso es: de Madrid.

TINTES
Sherida
LO MEJOR
PARA TEÑIR
EN CASA.

LETRAS

DOÑA TERESA.—Y no sabe dónde vive su abuela.

POTOYA.—Y su abuela, ¿le esperaba hoy?

DOÑA TERESA.—¡Claro!

POTOYA.—(Con decisión.) ¡Tú eres Polín!

DOÑA TERESA.—¿Cómo Polín?

POTOYA.—¡Polín!

POLÍN.—(Radiante.) ¡Polín! (A doña Teresa.) ¿Lo ve usted? ¡Polín!

POTOYA.—El nieto de doña Avutarda.

POLÍN.—¿Qué?

POTOYA.—(Sin inmutarse.) De doña Gerarda Rodríguez de Cazorla...

POLÍN.—... viuda de Halconero.

DOÑA TERESA.—Pues... ¡haber comenzado por el principio, hijito!... ¡Digo! ¡Si lo llego a saber!... Pero yo ignoraba que Gerarda tuviese nietos.

POLÍN.—Pues edad ya tenía.

POTOYA.—¡Naturalmente, tía! Este es Polín, el abogado, el futuro notario... ¡Pues poco ufana que está doña Gerarda con Polín!

DOÑA TERESA.—(A Polín.) De la nota-
ría nada me dijo usted.

POLÍN.—¡Las oposiciones, señora!

POTOYA.—Yo me creí, no sé..., que

eras otra cosa: más reconcentrado, más serio.

DOÑA TERESA.—¡Jesús, María!

POTOYA.—Doña Gerarda nos lo presentaba siempre como un estuche de monerías.

POLÍN.—Mi abuela, queriéndome favorecer. me ha hecho un cartel de pel-mazo.

DOÑA TERESA.—(Severa.) ¡Polín!

POLÍN.—Y lo peor es que, si quiero estudiar, tendré que hacer honor a mi abuela. ¿Me permite que vaya a buscarla? (A Potoya.) ¿Tú sabes dónde vive mi abuela?

POTOYA.—Yo te acompaño, si quieres.

DOÑA TERESA.—(A su sobrina.) Llámala tú por teléfono. Lo tenemos en el listín. (A Polín.) Es de nuestra Asociación.

POTOYA.—(Yendo al aparato, que está sobre una mesa, y haciéndolo funcionar.) Sé el número de memoria. Ahora verás.

POLÍN.—Ya creará que no he venido.

POTOYA.—Doña Gerarda. ¿Es usted misma? ¿Qué me da si le llevo a su nieto? ¿Cómo? ¿Que no ha venido? ¿Que es una broma? Bueno, señora; pues es-
pere, que le van a hablar. (A Polín.) Toma.

POLÍN.—(Al teléfono.) ¿Dónde está la abuela más simpática y más guapa de todas las abuelas del mundo? ¿Eh? ¿Que soy un desahogado? No, abuela; vengo a regenerarme, vengo a estar a tu lado; pero no sabía tus señas. ¿Cómo? ¿Que estuviste en la estación? ¿En cuál? ¿En la de Madrid? ¡Claro! ¡Pero si yo he venido por Bilbao! ¡Hombre! Es natural que des-
de Madrid no se

suele venir por Bilbao; pero me faltó ese pequeño detalle. ¡No importa, abue-
la! Ahora mismo voy. Además, esta equivocación ha sido providencial, por-
que me ha dado ocasión para conocer a una señora... que es la más guapa y sim-
pática de todas las señoras del mundo.

DOÑA TERESA.—Este Polín es una ame-
tralladora de piropos.

POLÍN.—No sé cómo se llama; pero es la tía de..., la tía de Potoya... ¡Claro! ¡Si estoy en su casa! Pero ahora mis-
mo voy a la tuya. ¡Hasta ahora, fea! Un beso. ¡Bueno! Ya verás cómo siento la cabeza. ¡Hasta ahora mismo! (Deja el aparato.) ¡En marcha! (A Potoya.) ¿No me ibas a acompañar?

POTOYA.—De modo que tu abuela te conoce bien...

POLÍN.—¡Tú figúrate!

POTOYA. Pues nos había hecho un re-
trato tuyo...

POLÍN.—... que es una desdicha.

POTOYA.—Que era un daguerrotipo. Lo que ella quería que fueses.

POLÍN.—¡Nada más que eso! (A doña Teresa.) ¿Me permite usted, señora, que me vaya con Potoya?

DOÑA TERESA.—¡Ay, hijo! Si ella quiere, yo nada tengo que decir. Ahora man-
dáis vosotros..., ¡la juventud!

POLÍN.—¿Ve usted cómo me retiro de su presencia con la cabeza muy alta? (Polín besa ceremoniosamente la mano de doña Teresa y abandona la habitación con Potoya. Cruzan ambos la casona y salen a la escalera de mármol, que bajan como si fueran dos compañeros de colegio. Al llegar al portal, Polín advierte que ha dejado su equipaje en el hueco

**Simpex-
metal**



PRODUCTO DE ALTA CALIDAD
PARA EL BRILLO DE LOS METALES

PRODUCTOS «CARLEN» - MADRID

FUCAMP **INDUSTRIAS FUERTES** **FUCAMP**

La marca española del mueble de acero - MADRID -

N. de Balboa, 90
Teléf. 67206

Fuencarral, 100
Alcalá, 72

CAMAS METÁLICAS

CUADROS

CASA ALCELAY compra y vende
CALLE DEL PRADO, 8 — Teléfono 25682



de la escalera.) ¡Anda! ¡Si está aquí mi maleta! ¿Me permites que vaya, como el caracol, con la casa a cuestras?

POTOYA.—Yo te ayudaré.

POLÍN.—No; que pesa mucho.

POTOYA.—Es que soy fuerte.

POLÍN.—Serás deportista. (Polín y Potoya van caminando por el bulevar hacia la alameda. Como la maleta pesa más de la cuenta y ellos no tienen prisa, se detienen frente a Correos y se sientan en la propia maleta, que les sirve de banco. Hay un momento en que permanecen callados. Luego se miran y sonríen. Al fin, Polín habla.) Esto será muy aburrido.

POTOYA.—¡Ca! No lo creas. Jugamos al tenis y vamos mucho al cine.

POLÍN.—Como en Madrid. ¿Tu actor predilecto?

POTOYA.—Frank Sinatra. ¿Tu actriz?

POLÍN.—Vivien Leigh, ¡sin discusión!

POTOYA.—Es un sol. Tienes buen gusto.

POLÍN.—Y tú. Pero algo más haréis... En estas tardes...

POTOYA.—Jugamos al pinacle.

POLÍN.—¡Magnífico! Te advierto que soy especialista en quedarme «pumban».

POTOYA.—Eres la pareja ideal.

POLÍN.—No lo sabes tú bien. (Nueva mirada y nueva sonrisa de ambos.)

¿Llevas aquí mucho tiempo?

POTOYA.—Un año. Vivía en Barcelona; pero esto es encantador.

POLÍN.—(Saca una pitillera y ofrece de ella a su amiga.) ¿Fumas?

POTOYA.—Fuera de casa. (Ambos encienden sus pitillos.)

POLÍN.—¿Te gustan los niños?

POTOYA.—No. (Rectificándose.) Quiero decir los niños chicos.

POLÍN.—A mí las niñas me dislocan de todas las edades. Como los cócteles: de todos los colores. Ahora, pregunta tú.

POTOYA.—No soy curiosa.

POLÍN.—Eso es lo que más me gusta de ti. (Vuelven a mirarse. Potoya se arregla un poco el pelo, que es lo que hace siempre que no sabe lo que hacer. Al fin, por decir algo, apunta.)

POTOYA.—¿No tenías prisa?

POLÍN.—(Poniéndose de pie de un salto.) ¡Digo! Nos está esperando la abue-



ANGEL ESTEBAN.

la. ¡Se nos fué el santo al cielo con la conversación! (Y corriendo y jadeando, como pueden, no tardan ya ni cinco minutos en hallarse delante de la buena y paciente doña Gerarda, cuya descripción no hacemos porque ya se la describió Polín a doña Teresa. Las primeras frases tampoco son precisas: las naturales entre una señora que hace tiempo que no ve a su nieto y un nieto que no recuerda bien cuándo vió por última vez a su abuela. Pasan a una salita con amplio mirador. Potoya considera que ha llegado el momento de retirarse ella, y corta por un minuto la conversación de doña Gerarda y Polín.)

POTOYA.—Hasta luego, pues.

DOÑA GERARDA.—Ya lo has visto, hija; yo hablándote del nieto que iba a

venir, sin sospechar que tú me lo ibas a traer.

POLÍN.—Pues todavía no hemos hablado de ésta, abuela. Te presento a mi novia.

DOÑA GERARDA.—(Asombrada.) ¿Cómo?

POTOYA.—(No tanto.) ¿Qué?

POLÍN.—¡A mi novia! (A Potoya.) No lo niegues tú ahora. Anda; niégalo si te parece.

POTOYA.—(Un poco colorada, aunque no demasiado.) Yo no digo nada.

DOÑA GERARDA.—¡Si acabáis de conocerlos!

POLÍN.—No importa; estamos de acuerdo en todos los puntos fundamentales de la vida.

POTOYA.—Desde luego. Eso, sí.

DOÑA GERARDA.—Y tu tía, ¿qué dice?

POLÍN.—No sabe nada todavía. (A Potoya.) Pero puedes decirselo cuando llegues.

DOÑA GERARDA.—¿A esto has venido, Polín?

POLÍN.—A regenerarme; ya te lo he dicho, abuela. ¿Quién no se regenera viendo esos ojos? (Señala a Potoya. Esta inicia entonces la retirada.)

POTOYA.—Yo creo, doña Gerarda, que tendremos tiempo de meditarlo. Por hoy..., que disfruten ustedes de su alegría.

DOÑA GERARDA.—Y que tú paladees por el camino toda la miel que de aquí te llevas. (Polín sale ahora hasta la escalera a despedir a Potoya. Se estrechan ambos enérgicamente las manos y se separan.)

POLÍN.—Ya fijaremos el día de la petición de mano.

POTOYA.—¡Tonto!... (Ríe de buena gana.)

POLÍN.—No te rías, que esto nuestro va a ser por toda la vida.

POTOYA.—(Sería.) Pues..., ¡para toda la vida!

POLÍN.—¡Adiós!

POTOYA.—¡Adiós!

POLÍN.—(De pronto, cuando ella ha bajado ya algunos escalones.) ¡Ah!... Escucha...

POTOYA.—(Deteniéndose.) Dime...

POLÍN.—¿Cómo te llamas?

POTOYA.—María de las Mercedes. ¿Y tú?

POLÍN.—Leopoldo.

POTOYA.—Debí figurármelo.

POLÍN.—Yo no hubiera podido. Adiós, Potoya.

POTOYA.—¡Adiós, Polín! (Unos cuantos segundos más, y se separan definitivamente..., por ahora. En la salita, mientras tanto, habla por teléfono doña Gerarda. Al otro extremo de la comunicación telefónica habla también doña Teresa. Lo que se dicen ambas no es necesario transcribirlo: el comentario natural de dos señoras ancianas, en un ambiente cargado de tradición, ante el inesperado episodio que va a emparentarlas... si no termina todo con la misma sencillez con que nació.)

—Y el caso es—dice para final doña Teresa—que todavía puede que sean felices.

PELETERIA LORENZO

Abrigos, renards y toda clase de pieles sueltas para confecciones

COLEGIATA, 2, ENTRESUELO

CONSERVACION SANA DE LA PIEL

Los polvos de SURFACIL sustituyen a los de tocador para cutis delicados o marchitos. Evita granos y asperezas. Rejuvenecimiento de la piel.

POLVOS DE

Surfacil

A BASE DE KAOLIN SULFURADO

LABORATORIO R. BESCANS - SANTIAGO DE COMPOSTELA - C. S. N.º 1610

