IMAGINACION Y REALISMO EN EL TEATRO: «LA BARCA SIN PESCADOR», DE CASONA

En el Teatro Bellas Artes de Madrid se realizó no hace mucho el estreno en España de la obra de Alejandro Casona «La barca sin pescador». En el semanario madrileño «El Español» apareció unos días más tarde (1) una crítica de dicha obra firmada por J. M. Velloso. En ella emplea su autor unos métodos y vierte unos conceptos literarios con los que estoy en franco desacuerdo. En las líneas que siguen voy a tratar de puntualizar cuáles son los puntos en que disiento de él y los motivos en que me apoyo al hacerlo.

En el párrafo inicial de su crítica escribe: «Por los días en que se estrenó en la Argentina «La barca sin pescador», de Alejandro Casona, el mundo estaba saliendo del más espantoso baño de sangre de los que con fruición se preparan periódicamente los hombres. Yo no sé si en el momento de estrenarse la obra llegaba ya con retraso. Pero temo que sí. Más adelante añade: «La barca sin pescador, insisto, tenía que resultar anticuada ya en el momento de su estreno, en el mismo momento de su concepción. Hay cosas que nacen ya antiguas, viejas: son todas aquellas a las que les falta sinceridad y sublimidad».

A mí no me parece motivo suficiente para llamar a una obra retrasada, anticuada o vieja el hecho de que sea una comedia agradable, amable, estrenada poco después de terminada la guerra mundial. No veo tampoco que exista una contradicción entre ambos hechos. Aparte de que en la Argentina debió notarse muy poco el efecto desgarrador de esa tragedia mundial, quizá convenga recordar que durante los años que van del 1939 al 1945 se estrenan obras como «Ondine»

(1) Núm. 20, 2 de marzo de 1963.

y «La folle de Chaillot», de Giraudoux; «Romeo et Jeannette» y «Leocadia», de Anouilh; «La reine morte», de Montherlant; «Der gute Mensch von Sezuan», de Brecht; «La soulier de satin», de Claudel; «The glas menagerie», de Tennesee Williams... y muchas más que harían la enumeración interminable. Esas obras, por diversas que sean entre sí, creo que pueden agruparse bajo un común denominador: ninguna de ellas tiene nada que ver con la contienda que estaba desarrollándose cuando se estrenaron ni creo que haya forma válida de relacionarlas en ningún aspecto esencial con esa guerra. ¿Se pueden calificar esas obras de anticuadas, retrasadas, viejas en el momento de su estreno? Casi todas ellas se siguen representando todavía, prueba de que poseen valores transcendentales y vitalidad suficiente para permitirles afrontar y superar el transcurso del tiempo. Cierto que podrían haber sido fieles de alguna forma (tema, motivos, lenguaje, estilo, métodos...) a la circunstancia histórica concreta del tiempo de su estreno y alcanzar por ese camino su valor permanente en el tiempo; pero esta no es, como puede verse, la única posibilidad de sobrevivir, sencillamente porque una obra teatral no adquiere sus valores permanentes en virtud de los acontecimientos sociales que refleja sino de los componentes estéticos que la integran: de la belleza de sus escenas, de su capacidad de emocionar, de la propiedad de la palabra, de la tensión de la intriga, de la precisión psicológica y del relieve de sus personajes, de sus valores poéticos, de que los espectadores, en fin, acepten la convención de la fábula y se metan en su mundo mágico «con-viviendo» la obra...

Sublimidad, ciertamente, no es un atributo que posea «La barca sin pescador», a mi parecer, ni creo que Casona pensara nunca escribir una *comedia sublime* pues esos términos (comedia y sublime) llegan casi casi a contradecirse. No. Ni para esa obra ni para la mayoría de las suyas podría recabarse el carácter de sublime; es posible que en algunas de sus producciones puedan espigarse algunos rasgos o momentos sublimes (en «Corona de amor y muerte», en «La dama del alba», en «Nuestra Natacha»...); pero, en general, el comediógrafo fino, equilibrado, ingenioso, que es Casona, tampoco creo que pretenda alcanzar en sus obras esa sublimidad que se le reclama, ni pienso que por esa razón exclusiva pierda su teatro un ápice de su valor. Lo sublime es algo más típico de Shakespeare, de Racine, de

Schiller, de Lorca, de los trágicos en general... porque suele considerarse, desde siempre, como uno de los caracteres inherentes a la tragedia. Pedirle sublimidad a una comedia vendría a ser algo así como exigirle a una tragedia que fuera ingeniosa.

Pero sinceridad pienso que sí tiene «La barca sin pescador», entendiendo por sinceridad el sentido usual de esa palabra: la expresión auténtica, no velada, no fingida, de nuestro mundo personal. Casona dice en la comedia lo que siente y cómo lo siente. Yo me atrevo a pensar que es precisamente esa sinceridad lo que emociona a los espectadores, lo que los conmueve y convence, lo que los arrastra a veces. En sus obras vierte Casona sus ideas y sus ilusiones, ataca resueltamente lo que odia y pugna con obstinada pasión por lo que estima bueno o justo. En sus obras principales (y «La barca sin pescador» es una de ellas) está la personalidad de Casona plena e intensamente al descubierto, sus ideas y sentimientos, de tal forma que hasta se diría que llega a encarnarse ostensiblemente en algunos de sus personajes (Ricardo en «La sirena varada», Lalo en «Nuestra Natacha», Muaricio en «Los árboles mueren de pie»...). Sinceridad, fidelidad de su arte con su propio modo de ser, empalme directo de su producción artística con su vida. Su teatro es, en sus obras mejores, una versión acrisolada de sus propias vivencias, de sus más íntimos sentimientos. Como en su vida, «en el mundo teatral casoniano encontramos invariablemente un alentador mensaje de optimismo y de esperanza; una exaltación y dignificación del trabajo, de la generosidad,. de la nobleza, del arrepentimiento y del perdón, de la alegría, de la bondad, de todos los sentimientos puros y limpios, del orgullo viril, de la honradez y de la valentía, de la simpatía y de la cordialidad, de la caridad hecha poesía, de la verdad, de la libertad y de la justicia. Como contrapartida, todo él es una condenación y una repulsa categórica de la hipocresía y de la brutalidad, del adulterio, de la falsedad y del egoísmo, del materialismo, de la crueldad y de la soberbia, de la sensualidad, de todas las pasiones sucias y bajas...» he dicho ya en otro sitio (2). Pero no soy yo sólo el que lo piensa y lo dice. Don Joaquín de Entrambasaguas, excelente conocedor del

(2) En mi libro en curso de publicación "Alejandro Casona. Introducción a su vida y a su teatro". Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo.

teatro del dramaturgo asturiano, ha escrito por su parte: «...se oponen a este aspecto positivo de la vida los seres negativos que Casona aborrece con su *alma, tan diáfanamente reflejada... de modo casi autobiográico, en los personajes predilectos de sus obras:* los sembradores de amor, caridad y poesía. Son estos *enemigos, que parecen personales suyos* por las tintas fortísimas con que recarga sus imágenes y los justos vituperios que les lanza por boca de sus personajes predilectos, el hombre incapaz de lo que él defiende... que suele aparecer con el tipo repugnante de un cínico delincuente...» (3). ¿Falta de sinceridad? ¿Vaciedad de auténtico contenido humano? Si el autor de la crítica siente tan gran admiración como dice por Casona, por su persona, debería intentar conocer su biografía más a fondo, más detalladamente; preguntar a sus innumerables amigos por esa relación entre su vida y su obra. Verá entonces que es cierto lo que afirmo. Su teatro no es un cómodo, distante o impersonal ejercicio literario; es la versión apasionada y genuiana de su vida. La auténtica emoción, vinculada a la impresión de verosimilitud, se produce en su teatro por ser las situaciones y diálogos de sus comedias, con frecuencia, expresión de sus propias vivencias y por alentar en todas ellas un verdadero soplo de vida (4).

«La barca sin pescador» es posible que haya perdido algo, al pasar el tiempo, en determinados aspectos inesenciales; pero pienso que su vitalidad fundamental sigue vigente. No es una obra sublime, ni creo que necesite serlo para ser excelente; pero me parece un error tacharla de falta de sinceridad y afirmar de ella qu es vieja, anticuada y retrasada por los motivos que en la crítica se alegan. En ella dice su autor acertadamente que «Es preciso verla, porque Casona ocupa un puesto honrosísimo en nuestro teatro», repitiendo más adelante lo del «puesto que indiscutiblemente ocupa en el teatro español». Bien. Pues precisamente ese puesto se lo ha ganado a pulso a base de obras del tipo y de las características de «La barca sin pescador».

En unas líneas del segundo párrafo de su crítica, escribe el Sr. V.:

---

(3) "El teatro de A. C.". "Clavileño", n. 4, julio-agosto 1950, págs. 34 y ss.

(4) Véase el siguiente texto que me parece significativo a este respecto: "...Veo que tu viejo amor al teatro no decae ni un segundo. Tampoco en mí. Aparte de ser mi vida profesional es mi gran pasión; si no viviera de él viviría igualmente para él". Carta de A. C. a D. Julio Reyes, 8 diciembre 1958.

«...una fábula ingeniosa y perfecta, muy acomodadita a públicos que no quieran pensar ni por un momento en la circunstancia acuciante y atroz en que viven...». Más adelante, refiriéndose al público que asistió a la representación de la obra en el Bellas Artes, añade: «Era... un público que también había visto a Alejandro Casona cuando los que lo componían eran adolescentes y algo más que adolescentes y que, como Casona, creyeron en la bondad natural de las gentes, personas que, como dice un amigo mío, 'veían las plazas castellanas y los burritos por el sendero, sin oler a estiércol ni a podredumbre', gente aséptica». Y, al hablar de los personajes de «La barca sin pescador» insiste en que «...están totalmente esterilizados, viven en un vacío perfecto, en donde tampoco se huele a estiércol ni a miseria...».

Yo no creo, sin embargo, que sea condición indispensable para que una obra teatral alcance buen nivel y calidad que tenga que oler a estiércol, a podredumbre, a miseria o que tenga que recordar a los espectadores a cada instante la circunstancia acuciante y atroz en que vivimos. Esto último lo encontramos naturalmente en un determinado y concreto tipo de teatro que los alemanes llaman «Zeitstück» y nosotros «teatro testimonial» y que Sigfried Melchinger, conocido especialista alemán en cuestiones teatrales, define así: «Obra que se desarrolla en el presente, que se ocupa de los problemas de la época actual o que presenta un caso sintomático del tiempo en que vivimos» (5). Pero pensar y exigir que todo el teatro sea sí, me parece querer imponer un monopolio desorbitado. El teatro de Casona, desde luego, no es testimonial; pero ya dije antes que las obras literarias y estéticas no sólo adquieren su valor y alcanzan su fin por ese camino. El Lope de Vega de las comedias caballerescas y de intriga, el Calderón de las finas y divertidas comedias de capa y espada (6) y de las jácaras, el Cervantes de los entremeses, el Moreto de las elegantes e ingeniosas comedias de salón, Goldoni, Molière, Marivaux, el Shakespeare de las comedias juveniles, alegres y optimistas, Anouilh

(5) "In der Gegenwart spielendes Stück, das die Probleme der Zeit behandelt oder einen für die Zeit symptomatischen Fall darstellt". En "Drama zwischen Shaw und Brecht", Deutsche Buch Gemeinschaft. Berlin, Darmstadt, Wien, 1961, pág. 161.

(6) "tan exclusivamente obras calderonianas como la más acusada obra filosófica o drama de celos y venganza", afirma A. Valbuena, "Calderón" ed. Juventud. Barcelona, 1951, pág. 152.

(especialmente el de las «pièces roses»), Giraudoux, Christopher Fry... por no citar más que unos cuantos ejemplos representativos y eminentes, son autores de obras que han conseguido un rango indiscutible, a pesar de que tampoco aparecen en ellas la miseria ni la podredumbre. Un buen teatro puede existir, pues, sin tener esos rasgos. ¿Por qué? Porque el teatro es antes que nada y primordialmente distracción, diversión, entretenimiento en su acepción más noble, y antes que ser testimonial o poético, abstracto a católico, trágico o cómico... tiene que ser «teatro». Así lo cree también el citado Melchinger, quien al preguntarse cuál es la función fundamental del teatro contesta así: «La función del teatro en la sociedad es, fue y será, distraer. Por todas partes se vuelve a estar de acuerdo en ello. Zuckmayer lo ha explicado de manera convincente; Eliot lo puso ya antes de relieve; Brecht, Dürrenmatt, Fry, Ionesco, son también de la misma opinión. Incluso las creaciones poéticas más elevadas, más sublimes, sólo pueden tener vida en la escena cuando son en primer lugar distracción. Si eliminamos de las obras el gusto de ver y de sentir, la fantasía y la tensión, sólo quedará lo que quedó al término del expresionismo: un artículo editorial, un discurso electoral, un curso de formación» (7). ¿No es dable pensar que en «La barca sin pescador» es justamente su carácter específicamente teatral lo que motiva que el teatro esté «abarrotado de público» cuando se representa, como el mismo crítico testifica? Yo sigo pensando, aunque quizá dé pie con ello para que se me califique de retrógrado, que la virtud primera y principal, la característica distintiva de una obra escénica no es su aspecto social, ni religioso, surrealista o romántico; es su «teatralidad», es decir, su

(7) "Die Funktion des Theaters in der Gesellschaft ist und war und wird sein: Unterhaltung! Darauf besinnt man sich jetzt wieder überall. Zuckmayer hat es überzeugend ausgeführt. Eliot hat esschon früher betont: Brecht, Dürrenmatt, Fry, Anouilh, Ionesco stimmen darin überein. Auch die grösste, auch die sublimste Dichtung kann auf der Bühne nur leben, wenn sie zuerst einmal Unterhaltung ist. Nehmen wir die Lust, zu sehen und zu erleben, die Phantasie und die Spannung aus den Stücken heraus, dann bleibt das übrig, was am Ende des Expressionismus übriggeblieben war: der Leitartikel, die Wahlrede, der Schulungskurs". Obra citada, pág. 52.

Brecht insiste en lo mismo: "Theater besteht darin, dass lebende Abbildungen von überlieferten oder erdachten Geschehnissen zwischen Menschen hergestellt werden, und zwar zur Unterhaltung". Del "Kleines Organon für das Theater" incluido en "Schriften zum Theater", Suhrkamp Verlag. Berlin und Frankfurt am Main, 1962, pág. 130.

específica *realidad* teatral, como sostiene Evreinov (8). Y como ya he dicho en otra ocasión «el teatro de Casona es, antes que nada, verdadero, auténtico teatro. Teatro por la acertada técnica de que hace gala, por el conocimiento y dominio de los mejores recursos de la escena, por la estructuración adecuada y justa de cada uno de sus obras. Teatro porque la acción (exterior o interior) y el diálogo son siempre los soportes básicos de sus comedias: una acción con un desarrollo lleno de intriga y de sorpresa, de maravilla, de orginalidad y sabiamente conducido, de modo que el interés se mantiene constantemente en tensión. Un diálogo dotado de una admirable calidad artística y poética, de un lenguaje rico, variado y expresivo, de unas imágenes y metáforas sugestivas y luminosas, de una agilidad e ingenio difícilmente superables y, al mismo tiempo, de una contención y sobriedad que lo hace sintético y apretado, sustancial y directo, perfectamente teatral» (9).

No discuto que haya otras vías y otros medios para llegar a conseguir un teatro excelente y el «social-realismo», como lo denomina Alfonso Sastre (10), puede ser uno de ellos, ¿por qué no? Pero tanto las obras escénicas adscritas a esta tendencia como el teatro histórico o simbólico, psicológico o de humor, no deberán perder de vista, como señalé antes, una condición previa que le imprime carácter sustantivo al adjetivo correspondiente: que sean *teatro*. Si dejan de serlo, cualquier repercusión posterior, cualquier efecto o impacto extraliterario que se pretenda alcanzar, quedará irrevocablemente anulado. Por todo ello no necesito decir que me parecen muy discutibles y que, desde luego, no comparto en absoluto los postulados teóricos de Alfonso Sastre, dramaturgo por otra parte importante —innecesario es decirlo— y cuya honrada y denodada búsqueda por encontrar y llegar a plasmar una nueva fórmula de teatro me parece elogiosa sin reservas. Pero al sistematizar los principios básicos de su quehacer dramático escribe, por ejemplo: «El escritor y el artista (del «social-realismo») consideran que la obra repercute en el cuerpo social y es capaz de revolucionarlo y purificarlo. Su intención es trascendente

(8) "El teatro en la vida", ediciones Leviatán, Buenos Aires, s. a. (1956), cap. "La teatralidad en el teatro", págs. 133 y ss.
(9) En el libro en curso de publicación citado antes.
(10) "Drama y sociedad", ed. Taurus. Madrid, 1956, págs. 69 y ss.

al efecto 'artístico' de la obra. Se siente justificado, no por la perfección de la obra artística en sí, sino por la purificación social a que la obra sirve. El cultivo de unos valores artísticos en sí e independientemente de las experiencias sociales, le parece punible y trasnochado» (11). Y al hablar del «teatro de magia» escribe: «El existencialismo, la literatura fundada en postulados «neorrealistas», y, en general, todo el frente cultural «social-realista» han descargado sus pistolas en la sien de la 'cabeza a pájaros' de la magia, de la evasión culpable y de la suicida y complaciente sonrisa. Estamos en la lucha. El público burgués —es decir, el público— pide magia, evasión y ensueño. La ciudad alegre y confiada confía la mayoría de sus teatros a la farsa despreocupada y sentimental, mientras hay hambre, miseria y se afinan los cuchillos. Mientras se ensayan nuevas categorías de bombardeo. Mientras el proletariado pide en todo el mundo —sin esperanza— aumento de salario y los presupuestos para el armamento de las naciones y el equipamiento de los ejércitos crecen...» (12).

Ignoro si el crítico de «El Español» es partidario de esa tendencia social-realista, aunque hay bastantes rasgos en su crítica que así parecen testimoniarlo. Si he citado a Sastre fue por remontarme a las fuentes teóricas (en España) de ese social-realismo. En todo caso he intentado exponer que, independientemente de ese social-realismo, es también posible conseguir un teatro de calidad y de altura... a pesar de que no huela a estiércol ni a podredumbre ni a miseria. «La barca sin pescador» a diferencia de lo que opina el Sr. V., me parece un buen ejemplo. En literatura, como en política, no todo queda resuelto con los programas teóricos, ni tampoco, claro está, con las mejores intenciones. En dos tendencias tan dispares como el social-realismo y un teatro en que la realidad se entrecruza armónicamente con la ilusión y la fantasía poética, como el de Casona, pueden lograrse los mayores aciertos o los fracasos más ruidosos. Todo depende, en última instancia... del autor de la obra.

Como el Sr. V., al hacer esta crítica dura y acre de «La barca sin pescador», deja indemne la persona de Casona, «por la cual nutro

(11) Obra citada, pág. 71.
(12) Obra citada, pág. 155.

una gran admiración». según confiesa, distinguiendo así inteligentemente entre hombre y obra criticada, no quiero detenerme a comentar el hecho de que esa realidad que huele a estiércol, a podredumbre, a miseria, no le es en absoluto desconocida a Alejandro Casona. Como es sabido, nació en Besullo, un pueblecito en el que, como en tantos otros de la sierra asturiana, las vacas se pasean libremente por las calles y plaza sin estorbar para nada la paz tranquila de la aldea; permaneció tres años en una apartada escuela del Valle de Arán (Les) dedicándose allí, aparte sus actividades estrictamente profesionales, a tareas de tipo social, humano, fundando por la comarca que tenía a su cargo comedores, roperos, Bibliotecas escolares...; durante cinco años dirigió el «Teatro del pueblo» del Patronato de Misiones Pedagógicas, que recorría los pueblos de España «regalando a aquella pobre gente olvidada un poco de recreo y bienestar espiritual» (13). Él mismo dice de esa andadura: «Durante los cinco años en que tuve la fortuna de dirigir aquella muchachada estudiante, más de trescientos pueblos —en aspa desde Sanabria a la Mancha y desde Aragón a Extremadura, con su centro en la paramera castellana— nos vieron llegar a sus ejidos, sus plazas o sus porches, levantar nuestros bártulos al aire libre y representar el sazonado repertorio ante el feliz asombro de la aldea. *Si alguna obra bella puedo enorgullecerme de haber hecho en mi vida, fue aquella; si algo serio he aprendido sobre pueblo y teatro, fue allí donde lo aprendí*» (14). Casona llevó a cabo también una misión pedagógico-social en Sanabria (Zamora) con la ayuda desinteresada de unos estudiantes, visitando los pueblos de San Martín de Castañeda, Ribadelago, Galende y Vigo. La memoria en la que se describen pormenorizada y modestamente los trabajos realizados (15), por su sencillez, por la eficacia que revela, por la elocuencia de los hechos, por la generosidad y el idealismo que sobresalen en cada una de sus líneas —hasta en las más prosaicas y numéricas— me conmovió profundamente. Quizá sea yo hipersensible, puede ser; pe-

(13) Entrevista con Lolo de la Torriente. "Excelsior", México D. F., 2 de junio de 1937.

(14) Nota preliminar al "Retablo jovial". O. C. de A. C. Editorial Aguilar. t. I. México 1954, pág. 1.166.

(15) Comprendida en el "Resumen de trabajos realizados en el año 1934". Madrid. S. Aguirre, impresor, 1935. (Puede consultarse en la Biblioteca del Instituto de Pedagogía S. José de Calasanz del C. S. I. C. en Madrid).

ro, dicho sea de paso, pienso, a pesar de todo, que me parece más útil y más fecunda, por más auténtica, esa simple memoria que muchos discursos y proclamas a juventudes que no son más que retórica vacía y fárrago. Y si mi opinión tuviera algún valor, aconsejaría desde aquí a los jóvenes universitarios españoles que la leyeran con detenimiento. Quizá encuentren allí alguna fecunda sugerencia en función de su amor a la gente y a las cosas de la España eterna; quizá vean allí el germen de una valiosa tarea posible, social, humana y española.

Casona, como se ve, no ignora la realidad. Si, a pesar de ello, compone el teatro que le caracteriza, en la frontera entre lo real y lo imaginario, es por *superación* de esa realidad en un esfuerzo de elaboración intelectual. Quizá no sea ajeno al pensamiento de Casona el que ese teatro suyo, con el triunfo de los valores positivos sobre los negativos, como ya apunté antes, con ese aliento constructivo y radicalmente sano que le distingue, con ese aire atrayente, simpático, con la profunda bondad de su más íntimo mensaje espiritual (16), quizá piense Casona, insisto, en regalarnos «un poco de recreo y bienestar espiritual» y en ser fecundo socialmente a su manera, porque «¿no cree que sembrar una inquietud o una ilusión sea una labor tan digna por lo menos como sembrar trigo?» (17). Y, ¿no es también posible llegar «a la caridad por el camino de la poesía?» (18).

Al ocuparse de uno de los personajes que aparecen en la comedia de Casona, el Sr. V. dice lo siguiente: «¿Por qué presentar al diablo como un perfecto imbécil? ¿Pero es que el diablo no existe o es ese tonto al que es tan fácil engañar y al que seguramente Dios echó de su lado no por soberbio sino por idiota? Personificar al diablo es ya peligroso... Estas personificaciones del diablo están muy bien para las escuelas, a fin de que a los niños no les asuste demasiado la figura del diablo ni se sientan tentados a contraer amistad con él, porque a nadie le gusta tener amigos imbéciles; pero cuando se trata

(16) De los valores espirituales del teatro de Casona se ha ocupado con comprensión e inteligencia el P. Bilbao Aristegui en "Orbis Catholicus", números 8-9. Barcelona, agosto-septbre. 1961.

(17) Mauricio en "Los árboles mueren de pie", acto 1.º. O. C. de A. C. t. I. Ed. Aguilar. México 1954, pág. 839.

(18) Mauricio, en la misma obra y edición, pág. 837.

de hacer teatro para mayores no se puede personalizar al diablo en la figura de un «pobre diablo».

En primer lugar, las personificaciones del diablo a lo largo de la historia del teatro no se han hecho únicamente para los niños de las escuelas, como es obvio. Sin ánimo de agotar los nombres quiero citar, por lo menos, los de algunos dramaturgos de relieve que, ya antes de Casona, utilizaron también la libertad artística para corporeizar el espíritu del mal. Entre ellos están Lope de Vega, Calderón, Mira de Amescua, Moreto, Ruiz de Alarcón, Goethe, Marlowe, Ghelderode... cada cual a su manera. El tema del diablo en los diferentes géneros literarios es tan frecuente y tiene tanta sugestión e interés que Max Milner lo ha investigado a fondo a través de la literatura francesa y aun limitándose a los años 1772-1861 ha tenido materia suficiente para llenar dos gruesos volúmenes. En lo concerniente al aspecto concreto de las personificaciones del diablo en el género teatral, se pueden encontrar allí una buena cantidad de ejemplos (19). Casualmente Alenjandro Casona conoce bastante bien el asunto y podría darnos una buena lección científica a muchos de nosotros porque ya lo investigó cuidadosamente en un trabajo presentado en la Escuela Superior del Magisterio de Madrid como final de estudios: «El Diablo en la literatura y el arte» (1926) y lo desarrolló igualmente en una conferencia pronunciada en Oviedo, en el Ateneo Popular: «Vida y milagros del Diablo».

En la crítica se califica al diablo nada menos que de «perfecto imbécil» porque Ricardo Jordán le escamotea al final la victoria. Pero no debemos olvidar que el arrepentimiento (del que me ocuparé a continuación) y el amor han cambiado radicalmente el alma (y no sólo el alma, sino la vida entera) del protagonista, convirtiéndole en «otro» hablando en riguroso sentido moral. Cierto es que aquí todo el cambio parece depender de la razón y de la voluntad humana, sin que aparezca «die Liebe von oben» como en el caso del Faust de Goehte y de las restantes piezas dramáticas sobre el mismo tema, en las que el protagonista consigue en el último momento salvar su alma. Pero el hecho es que la transformación espiritual se produce y en la lucha final —que yo tengo por hábil, ingeniosa y ortodoxa— entre

(19) Librairie José Corti. Paris, 1960.

Ricardo y el Diablo, lo fundamental para inclinar el platillo de la balanza es el amor de Estela y el arrepentimiento del ex-financiero, pues, como dice Cipriano en «El mágico prodigioso» al rescatar su alma de las garras del diablo

> ...como virtudes no tengo
> pero debió de suplirlas
> todas mi arrepentimiento (20).

Por lo demás, el diablo ha sido representado de las formas más diversas en el transcurso de la historia del teatro. Y si Casona, a humanizarlo, le imprime unos rasgos humorísticos y un aspecto que casi diríamos cotidiano, al presentárnoslo con sus pequeños defectos, no pierde por ello, a pesar de las apariencias, un ápice de su inalienable carácter sobrenatural: quiere conseguir a todo trance el alma de Ricardo y no repara en medios, utilizando para ello todas las artimañas. Otros comediógrafos ya intuyeron también esa misma posibilidad al personificar al diablo, exagerándola incluso en ciertos rasgos. Así, por ejemplo, el Angelio de la obra de Mira de Amescua «es un Mefistófeles con puntos de socarrón y matón, que habla de mujeres hermosas y alaba la grandeza de París y los jardines de Valencia» (21) sin que ni por ello ni por su derrota al término de la obra —que suele repetirse, por lo demás, en la mayoría de las principales obras dramáticas españolas que nos presentan «el pacto con el diablo»— sepa yo hasta ahora que los críticos lo hayan calificado de «perfecto imbécil» o de «idiota»: esos calificativos no me parecen ni acertados ni correctos. Esa forma de personificar al diablo será más o menos discutible; pero lo que considero con franqueza inaceptable por lo difícil de llevar con éxito al teatro es el programa que el crítico de «El Español» expone: «Es necesario decirles (a los espectadores) la verdad; es necesario ponerles ante los ojos el espectáculo de las terribles penas a que se exponen los que se dejan tentar por él; es obligatorio advertirles en serio que el diablo está al acecho, y que los pactos, tácitos, que se conciertan con él no pueden ser quemados a última hora por la mano de la mujer que amamos y cuyo amor nos re-

(20) Escena final del primer fragmento. Edición de A. Morel-Fatio. Heilbronn. Henninger Frères, 1877.

(21) Según comenta A. Valbuena en su Hist. de la Lit. Espñ., 2.ª ed., t. II. Edit. G. Gili. Barcelona, 1946. Pág. 143.

dime... por las buenas; hay que decirles que el diablo reclamará su parte irrecusablemente y que las ocasiones de contraer pactos con tan peligroso sujeto son mútiples...». Todo eso está muy bien; pero yo no creo sinceramente que la gente vaya al teatro a oír esos «avisos morales». Tengo la impresión de que, cuando quiere oirlos «de verdad», no se dirige al teatro sino... a la Iglesia. Y eso sí: para recitarlo desde un púlpito constituye, sin duda alguna, un buen programa, pero no para exponerlo en una comedia teatral. Si llevamos ese procedimiento que el crítico preconiza a sus máximas consecuencias, llegaríamos, sin esforzarnos demasiado, a suprimir el teatro, matando todo lo que tiene de espectáculo, de poesía, de fantasía, de distracción, y, en definitiva, de arte.

Hacia el final de su crítica, el Sr. V. afirma lo siguiente: «Ricardo Jordán no se arrepiente de su crimen ni por un momento. Se queda tan ancho al saber que el hombre al que creía haber matado por un acto de voluntad fue asesinado por otro. Ni por un instante le vemos dispuesto a pedir perdón y no comprendemos cómo podrá vivir con la mujer del hombre al que durante tantos años creía haber asesinado y al lado de la cual le han llevado los remordimientos de conciencia, sin que estos remordimientos vuelvan a asaltarle».

Me parece que en las líneas precedentes hay algunas afirmaciones inexactas: p. ej., la que asegura que «ni por un instante le vemos dispuesto a pedir perdón» o la de que «no se arrepiente de su crimen ni por un momento». Para verlo, nada más apropiado y claro que acudir al propio texto de la obra y someterlo a examen. En ella, acto 3.º, hay una escena entre Ricardo y Estela en que se dice lo que sigue:

Ricardo.—...Vine desde lejos para decirle una cosa; sólo una... Y cada vez que iba a decirla, un nudo de miedo y de vergüenza me apretaba la garganta.

Estela.—Si ha de ser triste, no la diga. Es mejor despedirse así, como amigos leales.

Ricardo.—No puedo callar más. Necesito decirlo y que usted me oiga. Por mucho que nos duela a los dos, tiene que oirme.

Estela.—(Con miedo instintivo) Hable.

Ricardo.—Se trata de la muerte de Peter (Estela desvía los ojos). Usted me lo dijo el primer día; aquella muerhermana y su hijo están entre los dos!

te no la quiso Dios. Pues bien, tenía razón, Estela. Fue un hombre el que lo hizo. ¡Y ese hombre está aquí!

Estela.—(Reacciona angustiada) ¿Cómo la ha descubierto? ¡Yo no he acusado a nadie! ¡No puedo acusarlo! ¡Y si lo hiciera otro, yo diría mil veces que es mentira! Aunque haya destrozado mi vida tiene que ser así... ¡Porque mi hermana y su hijo están entre los los!

Ricardo.—¿Pero de quién está hablando?

Estela.—¡De Cristián!

Ricardo.—¿Sospecha de él?

Estela.—Ojalá no fuera más que una sospecha. ¡Pero no! Yo le conocí desde esa ventana su zamarra de cuero. Yo mismo borré a la madrugada la huella de sus botas. Me he mordido las manos callando, noche a noche, mientras el alma se me rompía a gritos. ¿Y ahora quiere usted deshacer mi obra? Por ese niño, Ricardo, ¡cállese!

Ricardo.—¡Ahora menos que nunca! Sabiendo lo que piensa, sería yo el último de los cobardes si me callara un momento más. (La toma de las manos). ¡Estela!... (22).

(En este momento entra sollozando Frida, hermana de Estela y esposa de Cristián, a anunciarle el accidente probablemente mortal que acaba de tener su marido).

Creo que esta escena revela con bastante claridad que Jordán está dispuesto a hacer la confesión de su delito, del crimen que cree haber cometido realmente, a solicitar el perdón de la mujer de la víctima y a aceptar noblemente las consecuenias subsiguientes: ¿No es testimonio y prueba todo ello del remordimiento, del arrepentimiento que siente y de la necesidad de obtener el perdón que le devuelva a su alma la paz y la perdida tranquilidad de conciencia? ¿Por qué motivo y con qué finalidad ha ido al pueblecito marinero sino para purificarse del sentimiento de culpabilidad que le embarga? Esa escena, aunque interrumpida sagazmente por el autor por motivos de téc-

(22) O. C. de A. C., t. I, ed. Aguilar. México, 1954, pág. 680 y ss.

nica teatral y para mantenerse dentro de los límites que se ha fijado en su comedia, empalma y tiene una continuación ideal en la escena (narrada) entre el moribundo Cristián, que confiesa haber provocado realmente la muerte de Anderson, y Estela que, al fin, le perdona. Esa es la verdad de los *hechos*. Y con el mismo derecho que el Sr. V. afirma de Cristián que es «el asesino real, o mejor sería decir (aunque Casona no lo diga), el brazo ejecutor de la voluntad de Ricardo Jordán», puede invertirse el argumento en ciento ochenta grados sosteniendo, más dentro del espíritu y de la letra de la obra, que el Caballero de negro ha querido realizar un buen negocio aprovechando el asesinato real que Cristián ha cometido para, *'a posteriori'*, engañar a Jordán con esa falaz artimaña. Así me parece que se deduce inequívocamente de las palabras del diablo: «Tus manos no mataron porque Cristián se te adelantó un segundo» (23). Naturalmente no quiere decirse con ello que Ricardo quede exento de culpa. Que quiso matar, que tuvo intención y voluntad resuelta de matar es indiscutible. Lo que yo quería poner de manifiesto es lo que ocurrió *en la realidad*. Veamos ahora lo que sucede en el terreno de la voluntad y de la moral y tratemos de interpretar el sentido del pacto con el diablo. Me parece que aquí (volviendo a unas líneas más arriba) encontramos, además, una nueva prueba del arrepentimiento del protagonista. En la escena del 3er. acto entre él y el diablo, Jordán «salva su alma» para decirlo en pocas palabras. ¿Cómo podemos explicarnos eso? La *culpa* —el haber querido y deseado cometer el crimen— ha sido borrada por el arrepentimiento. Resultado: en el alma de Ricardo se produce una radical regeneración moral, una sana y buena transformación de conciencia. El antiguo, el culpable, el transgresor de la ley moral se nos presenta ahora, después de esa crisis bienhechora, como un hombre nuevo, como otro, hablando en estricto sentido moral, ya que su conciencia está ahora limpia y purificada. Así, a la vez, se cumple el contrato firmado y se produce la regeneración interior del ex-hombre de negocios. Con ello Casona resuelve esa cuestión, a mi parecer, correctamente, tanto desde el punto de vista lógico como desde el de la moral más ortodoxa. Véase el siguiente diálogo:

(23) Obra, edición y tomo citados antes, pág. 685.

Ricardo.—...La mejor manera de liquidar un contrato es cumplirlo. He prometido matar y mataré.

Caballero de Negro.—(Le mira sorprendido). ¿A quién?

Ricardo.—Al mismo que firmó ese papel. ¿Recuerdas el día que llegaste a mi despacho? Allí encontraste a un cobarde dispuesto a cualquier crimen con tal de no presenciarlo. Un cómodo traficante del sudor ajeno. Un hombre capaz de arrojar al mar cosechas enteras sin pensar en el hambre de los que las producen. Contra ése estoy luchando desde que llegué aquí; contra ése lucharé ya toda mi vida. Y el día que no quede en mi alma ni un solo rastro de lo que fui, ese día Ricardo Jordán habrá matado a Ricardo Jordán. ¡Sin sangre! (El diablo baja la cabeza confuso). ¡Ya estamos los dos en el mundo de la voluntad! ¿No lo esperabas, verdad...? (24).

Dicho brevemente, Ricardo Jordán, al que el Sr. V. acusa con harto rigor de «miserable», ha cometido un delito de intención, un delito moral, con su acto volitivo; pero su inesperado y salvador cumplimiento del contrato, frustrando así las esperanzas del diablo, es *también* un acto de voluntad. Si con la voluntad infringió la ley moral, con la voluntad se redime. Porque estamos en el terreno de lo moral, bien claro se dice repetidas veces en la comedia. Y en ese terreno, *lo que cuenta son las intenciones.* ¿No es eso, pues, perfectamente lícito?

¿Y por qué le parece incomprensible, por otra parte, al crítico madrileño, que Jordán pueda vivir en adelante «con la mujer del hombre que durante tantos años creía haber asesinado»? En primer lugar, él no fue el asesino *real* del marido de Estela, y en segundo lugar, a ella le debe la fuerza que le ha impulsado a esa poderosa regeneración moral; ella es la causa de que inicie esa segunda etapa en su vida o «segunda vida» moral y, además, hay entre los dos «un pequeño detalle» que no hay que olvidar: el amor. Ese pequeño detalle, que hace, p. ej., que el Cid se case con Jimena, a pesar de haber dado

(24) Obra, edic. y tomo citados, pág. 687.

muerte en duelo singular al padre de ella (en Corneille y en nuestro Guillén de Castro).

Para terminar, sólo quiero añadir que no he pretendido descubrir nada nuevo al redactar estas líneas; simplemente, he creído oportuno decir lo que antecede.

Tanto «La barca sin pescador» como las restantes obras de Casona más representativas de su trayectoria dramática, podrán no tener la aprobación ni disfrutar de la complacencia de ciertos críticos y de ciertas tendencias teatrales del momento. Es explicable. Pero quizá convenga recordar que a pesar del tiempo transcurrido desde que se estrenaron, es un hecho que se siguen representando una y otra vez y no sólo en España. Yo me atrevo a pensar que ello ocurre justamente a causa de los valores firmes y sustantivos que esas obras entrañan, tanto en el aspecto teatral como en el literario, valores que han reconocido ya críticos muy exigentes y que tengo la confianza de que no quedarán aniquilados ahora ante los duros juicios que expresa en su crítica el Sr. Velloso.

J. RODRÍGUEZ RICHART

BIBLIOGRAFIA

DEMERSON, Georges: *Une vie espagnole sous le signe de la France. D. Juan Meléndez Valdés.* (1754-1817). Klincksieck, 1961, un volume in 8.° (XV, + 665 p.; appendices, bibliographie, index des personnes citées.)

Longtemps négligé par la critique, le XVIIIème siècle espagnol a suscité, ces dernières années. un certain nombre de solides études générales ou d'excellentes monographies. La thèse de M. Georges Demerson apporte à l'oeuvre entreprise une contribution de première importance.

Lorsque parut, en 1785. le premier tome des poésies de Juan Meléndez Valdés ce fut, dans toute l'Espagne, un concert d'éloges; quatre éditions furent bien vite épuisées et, parlant de l'accueil que le public réserva à son maître, Quintana pouvait écrire plus tard: "...Todos se arrancaban el libro de las manos, todos aprendieron sus versos, todos lo aplaudían a porfía...". Bientôt, pourtant, celui qui avait été salué comme le *Restaurateur de la poésie espagnole* devait faire l'objet d'une désaffection qui, jusqu'à ces derniers jours, ne s'était guère démentie, malgré le mausolée qu'au début de ce siècle les autorités officielles lui élevèrent à Madrid. Cet oubli explique sans doute en partie les lacunes importantes que comportait sa biographie malgré la *Noticia histórica y literaria de Meléndez Valdés,* de Quintana, malgré quelques études fragmentaires comme celle de Alarcos (Emilio), Colford, Munsuri, Rodríguez Moñino, ou les détails que l'on pouvait glaner ici et là dans des études générales comme celle de M. le Recteur Jean Sarrailh. C'est pourquoi nous devons savoir gré à M. Demerson de s'être livré à cette patiente et passionnante reconstitution de la biographie du doux *Batilo.* Voici maintenant définitivement éclaircis les principaux problèmes que posait la vie de Juan Melnéndez Valdés, notamment le tragique épisode d'Oviedo (mai -août 1808), le rôle politique qu'il joua sous Joseph I.

Sur les circonstances dans lesquelles il fut exilé à Zamora et la position prise par Godoy dans cette affaire, nous retiendrons l'hypothèse provisoirement avancée, en attendant la publication du dossier relatif au procès de Meléndez, entre les mains, nous dit-on, de don Antonio Rodríguez Moñino: "...Il est très difficile de tirer au clair le rôle joué par Godoy dans cette ténébreuse histoire; il n'est pas impossible que sa position ait évolué au cours du "procès". Croyant d'abord à la culpabilité du poète, il a laissé faire Caballero; par la suite, convaincu de l'innocence de l'exilé, il prit défense de celui qu'il appelle "l'immortel Meléndez" et qui tant de fois l'avait célébré dans ses vers..." (p. 233).

Nous ne connaissions pratiquement rien des dernières années de la vie de Meléndez Valdés mais, s'il est vrai que les recherches de M. Demerson ne l'ont pas entièrement satisfait, nous pouvons désormais suivre l'exilé, de façon à peu près certaine, de Condom à Toulouse, Nîmes, Alais, Balaruc les Bains, Montpellier.

On retiendra tout particulièrement le soin avec lequel l'auteur s'est attaché à replacer Meléndez dans sa famille et dans son foyer, la précision avec laquelle il a étudié les années de formation du *Cygne du Tormès*; nous avons sur ce point lu avec le plus vif intérêt, l'inventaire dressé de sa bibliothèque et les conclusions qui en sont dégagées. Mais le plus grand mérite de cet ouvrage est sans doute de nous avoir présenté, documents à l'appui, un visage généralement peu connu de Meléndez Valdés: que ce soit à l'Université de Salamanque où il occupe la chaire d'humanités ou dans ses différentes charges à Saragosse, Valladolid, Madrid, on le voit en effet faire preuve du plus lucide esprit critique, constater les faiblesses des vieilles institutions ou souligner les défauts des lois qu'il est chargé d'appliquer. Après avoir lu M. Demerson on partage l'intérêt qu'il nous dit avoir éprouvé pour ce philosophe qui "s'il était mieux connu mériterait, croyons nous, d'être placé aux côtes d'un Jovellanos et souvent sur le même pied que lui".

Soulignons enfin que, si le problème des rapports entre la France et l'Espagne à la fin du XVIIIème siècle et au début du XIXème est constamment évoqué, M. Demerson, dans cette étude symboliquement dédiée à la compréhension et à l'amitié franco-espagnole, s'est davantage préoccupé, semble-t-il, de l'*homme* dont il essaie de nous restituer avec lucidité et sympathie les différentes facettes, que du problème de l'*afrancesamiento*.

Étude solide et précieux instrument de travail, cette monographie est à classer parmi les meilleurs travaux parus ces dernières années et touchant à l'histoire de la Littérature Espagnole.—EDMOND CROS.

MONTIEL, Isidoro: *Historia de la Universidad de Sigüenza*. Maracaibo, Talleres Gráficos de la Editorial Universitaria, 1963, 2 vols., 22,5 cms.

En las postrimerías del siglo pasado, y en el tomo II del Homenaje que lo más granado de la erudición de España y de fuera de la península consagró a la gran figura de Menéndez Pelayo, publicó don Francisco Rodríguez Marín un notable estudio (*Cervantes y la Universidad de Osuna*), en el cual incluyó una nómina o relación de las personas que, sobresalientes por algún concepto, habían cursado en las aulas de la vieja Universidad andaluza.

También el Dr. I. M. en tres capítulos (XV, XVI y XVII) del tomo I de su *Historia de la Universidad de Sigüenza*, que bellamente impreso por los Talleres Gráficos de la Universidad del Zulia, acaba de salir a luz, ha reunido un inapreciable caudal de noticias biográficas. Figura en el XV la relación selec-

cionada de los individuos más insignes que vistieron la beca del Colegio-Universidad de Sigüenza, desde su fundación por don Juan López Medina en 1485, con el nombre de Colegio Grande de San Antonio de Portaceli, hasta su definitiva supresión en 1837, relación que se inicia con Juan Ginés de Sepúlveda, contradictor de Melchor Cano (y de fray Bartolomé de las Casas, con quien se enredó en famosísima polémica, añadimos nosotros), y termina con Alfonso Bernal, no sin mencionar, por vía de nota, el nombre ilustre de Bernardo de Balbuena, de quien en relación con la Universidad seguntina no halló Montiel más noticia que la que consignó José Rojas Garcidueñas de haber obtenido el futuro obispo de Puerto Rico, en el curso de 1607 —según el testimonio de documentos y cronistas— el título de doctor en Teología, dato probablemente exacto, pues si bien el mencionado erudito mexicano no hace concreta indicación de cuáles sean los documentos a que alude, sabemos que el autor del *El Bernardo* se matriculó en la Universidad de Sigüenza en 1603, ya que así consta en la inscripción correspondiente, dada a conocer por Jorge Ignacio Rubio Mañé en el artículo *Bernardo de Balbuena y su "Grandeza mexicana"*, publicado en el *Boletín del Archivo General de la Nación* (México), serie I, número 1 (enero-marzo de 1960), pp. 87-100.

El capítulo XVI contiene una lista de los catedráticos más célebres del Colegio-Universidad que nos ocupa. Para cada uno de ellos se consignan los datos biográficos esenciales. Señalemos la presencia en esta nómina de don Pedro Guerrero de Logroño, que pudo figurar asimismo en la de los colegiales, pues lo fue de Sigüenza, y de los más distinguidos, con noticias puntuales que ahora pueden compararse con las alegadas por Antonio Marín Ocete (*Datos para la biografía del arzobispo don Pedro Guerrero de Logroño* (1500-1576), en *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina* (Murcia, 1961-1962), pp. 539-551. De este personaje exaltado a la archidiócesis de Granada en 1547, y notable por su actuación en el Concilio de Trento, vuelve a tratar el Dr. I. M. en el capítulo XVII de su *Historia,* consagrado a la "Relación cronológica de catedráticos del Colegio-Universidad de Sigüenza: siglos XV, XVI, XVII, XVIII y XIX". Atesoran estas páginas un caudal inapreciable de noticias, relativas en particular al período 1558-1881, hábilmente extraídas de los libros de provisiones de cátedras.

Forman parte estos libros de una serie de 67 volúmenes, que sumados a un conjunto de 22 legajos, hoy conservados en la sección de Universidades del Archivo Histórico Nacional de Madrid, comprenden toda la documentación perteneciente a la de Sigüenza. El Dr. I. M., poniendo a contribución esos fondos documentales, ha construido íntegramente la vida de una vieja Universidad española, que se inicia en las postrimerías del siglo XV y se extingue en la primera mitad de la pasada centuria.

Lo publicado con anterioridad a la obra que comentamos apenas si se reducía a monografías diminutas e incompletas, por lo cual le fueron necesarias al autor de esta *Historia* muchas jornadas de incansable y tesonero esfuerzo para dar cima a su difícil tarea. Y no sólo han entrado en el cuadro que de su investigación se trazó nuestro docto compañero los fondos arriba citados,

sino otros varios, custodiados en Sigüenza, en el Archivo de Simancas, cerca de Valladolid, y en el de Indias, de Sevilla, este último en lo concerniente a las biografías de catedráticos, colegiales y graduados de la Universidad que pasaron a tierras de América. A lo que hay que añadir la consulta de una copiosa bibliografía, ora de carácter general, ora más concretamente relacionada con el pasado de varias universidades de España y de Hispanoamérica: Alcalá de Henares, Barcelona, Cervera, Granada, Salamanca, Valencia, Valladolid, Zaragoza, México, San Marcos de Lima y Santo Domingo.

El resultado de tan considerable esfuerzo han sido los dos volúmenes de esta *Historia*, de 595 y 337 páginas, respectivamente. En el primero hallará el lector además de las valiosas aportaciones ya aludidas, cabales y documentales noticias acerca de los precedentes de la Universidad de Sigüenza: constituciones y régimen interno del Colegio Grande de San Antonio de Portaceli, datos biográficos de su fundador y admisión en él de los colegiales. Y ya con referencia a la Universidad propiamente dicha, cuanto hay que saber acerca de creación, cancelarios, patronos, rectores, colegiales, catedráticos, vida académica, hacienda, biblioteca, archivo y vicisitudes acaecidas entre los siglos XVII y XIX, con más de un índice analítico, indispensable para el manejo de una obra tan rica en datos de primera mano, una serie de láminas bien escogidas, y la bibliografía utilizada por el autor. El tomo segundo contiene una importante selección de 40 documentos justificativos.

Pongamos de relieve con el prologuista el modo generoso y ejemplar con que un centro docente de tan bien ganado prestigio como la Universidad del Zulia ha hecho posible la divulgación de la obra que torpemente hemos intentado reseñar en estas líneas, y digamos, para terminar, que la *Historia de la Universidad de Sigüenza* del Dr. I. M., por la distribución clara y metódica de su contenido, por la índole exacta y precisa de sus noticias y por la naturaleza misma de las fuentes utilizadas, está, a no dudarlo, llamada a prestar a los investigadores de la historia de la cultura española e hispanoamericana eminentes servicios.—AGUSTÍN MILLARES CARLO.

BOHIGAS, Pedro: *El libro español* (*Ensayo histórico*). Bercelona. Editorial Gustavo Gili, S. A. [Sociedad Alianza de Artes Gráficas (S. A. D. A. G.) 1962]. III, 342 pp.+1 hoj., 19 cms.

Con la advertencia de que su "libro es un resumen y que aun así dista de ser completo", P. B., del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios, actualmente Conservador de la Sección de Manuscritos y Reserva de la Biblioteca Central de Barcelona, acaba de publicar una interesante monografía que, a pesar de su brevedad, no le impide tratar cumplidamente los problemas capitales de la materia. El autor, en su prólogo, advierte además que la presente obra es el anticipo de otra concebida con más amplitud, ya que "en la historia del libro en España —dice— queda todavía muchísimo campo por explorar".

Este valioso manual, adalid de un trabajo más amplio que prepara el autor, ha sido publicado con motivo de la celebración del XVI Congreso Internacional de Editores que tuvo lugar en Barcelona en mayo de 1962. La edición fue llevada a cabo por don Gustavo Gili Esteve, brillante continuador de la gran empresa editorial que lleva su nombre, y quien, aprovechando la ocasión del citado congreso, ideó la publicación de una obra de conjunto que presentara el panorama transcendente y universal del libro español a través de la historia. Y esta es, en efecto, la característica más señalada y el mejor acierto de la obra que comentamos. El autor, esbozando un esudio comparativo, trata de presentar un enfoque paralelo del libro español englobado con el libro europeo, para así poder aquilatar un conjunto de valores universales de todas clases, no sólo en lo que se asemeja, sino en lo que se diferencia de aquel. Por eso, cuando el autor describe el libro español ya sea a través de la Edad Media, en la plenitud del Renacimiento, en las imprentas del Barroco o en las características del Romanticismo, lo hace dando a conocer cómo en España se siguió el movimiento general europeo encuadrado en ese marco de características y modalidades especiales que dieran a lo español, por ejemplo, el elemento mozárabe de los primeros tiempos de la Reconquista o la vitalidad tradicional de la producción bibliográfica española en los siglos XVI y XVII. Interesante en este aspecto es el capítulo III, en donde, al hablar del libro español de la baja Edad Media, trata también del principio del comercio de libros con oportuna alusión a la ley sobre la *pecia,* tan generalizada en Europa, y cuya reglamentación hispana, conocida con el nombre castellano de *cuaderno,* aparece en el código de las *Siete Partidas* (*Part.* II, *tit.* 31, *ley* 11). No menos acertadas son también las consideraciones sobre el libro en la época moderna, que se centra, sobre todo, en el libro romántico y en el nuevo alcance social y cultural que, por el triunfo de la Revolución francesa, llega al nuevo Estado, organizando la enseñanza del pueblo, secularizando las universidades, y en consecuencia, poniendo al libro en condiciones de servir a las necesidades de la ciencia. No pondera los valores literarios, bibliográficos o tipográficos de las obras maestras allí tratadas con la medida pura y exclusivista de un nacionalismo cerrado, sino que las estudia a través de ese carácter universal que las convierte en sujeto de adopción por parte de todos los países civilizados. Y es que la belleza y el arte, en este caso referidos también al libro, a la imprenta y a las bibliotecas, no tienen más carta de naturaleza que la del Universo Mundo.

La concentración de pensamiento y la densidad de conceptos con que acostumbra Don P. B. a redactar sus escritos, aparecen manifiestas en los trece interesantes capítulos que componen la obra. El texto, impreso en bellos caracteres tipográcos, se muestra atrayente y fácil de lectura en un conjunto armonioso de trescientas cincuenta páginas. Una adecuada selección de magníficas reproducciones, tomadas de importantes piezas maestras, ilustran profusamente su contenido. Llama la atención el grabado en color reproducido en la sobrecubierta, que representa una miniatura perteneciente al *Liber feu-*

dorum major, del Archivo de la Corona de Aragón, compilado por el notario Ramón de Caldes a fines del siglo XII. En él aparece el citado compilador, en traje eclesiástico, ofreciendo unos pergaminos a Alfonso II de Aragón. De entre los incluidos en el texto es curioso destacar aquel de la Fig. 30, inserto en la *Ethica* de Aristóteles (Zaragoza, 1492), el cual, procedente de los originales alemanes utilizados por los Hurus en los incunables españoles, reaparece también en el *Fasciculus temporum* de Rolewink (1480), en el *Salustio* traducido por Francisco Vidal de Noya (1493), en las traducciones castellanas del *Directorium humanae vitae...*, de Juan de Capua con el título de *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo,* y en otros varios libros que no es del caso consignar aquí.

Al estudio temático, que se desarrolla de acuerdo con un riguroso método histórico y sociológico, acompaña una bibliografía correspondiente, inserta al final de cada capítulo, la cual, como ya advierte el autor, no es exhaustiva, sino deliberadamente selectiva. A pesar de su brevedad y de los modestos alcances que su autor quiso fijarle, la presente obra consigue plenamente su propósito y constituye un elemento de imprescindible consulta para aquellos estudiosos que deseen obtener una idea de conjunto sobre lo que ha sido el libro en España. Como en todo lo de P. B., la información y la sagacidad se vierten en un estilo claro, denso y vital que, plasmado ahora en ese alarde tipográfico pulcro y cuidadoso que le da la Editorial Gustavo Gili, de Barcelona, hace de su lectura un auténtico goce de la inteligencia. Es lástima que un libro de tamaño interés no vaya acompañado de un índice analítico, que permitiría hacerlo más útil y accesible para el trabajo de la investigación histórica.—ISIDORO MONTIEL.

MILLARES CARLO, Agustín: *Tres estudios biobibliográficos.* I. *Juan López de Palacios Rubios.* II. *Antonio de León Pinelo y su Epítome.* III. *El cronista Gil González Dávila y sus obras.*—Maracaibo, Venezuela.—Universidad del Zulia, Facultad de Humanidades y Educación. [Tipografía Moderna, Valencia (España)]. 1961. 215 pp. + 1 hoj. con 22 ilustrs.

El presente libro constituye una interesante y valiosa publicación que, en el campo de los estudios bibliográficos, permite conocer a fondo y con mayor propiedad la total y espléndida obra de tres escritores españoles cuya aportación a la cultura hispanoamericana ha sido enorme. Decimos españoles, porque, según las documentadas noticias suministradas en esta obra, aparece claro que Antonio de León Pinelo también lo era, a pesar de que importantes estudios de otros investigadores dejan indeciso el lugar de su nacimiento. No es este lugar a propósito para proceder a un cotejo de los estudios de Almeyda, Medina, Lohmann, Porras Barrenechea, Lewis Hanke, Raul A. Molina, Millares Carlo y otros, con el fin de dilucidar la mejor información en torno a la patria del primer bibliógrafo del Nuevo Mundo. La discusión sobre la patria de Pinelo (Valladolid según unos, Lisboa según otros), trae a primer plano

la reviviscencia de muy antiguas polémicas en que los eruditos no llegan todavía a ponerse de acuerdo por la falta de documentos decisivos que zanjen los puntos en estudio. No obstante, los importantes estudios que han contribuido a esclarecer su personalidad de escritor erudito y documentado, el profesor Millares Carlo dice que "aún queda indeciso el lugar de su nacimiento, probablemente Valladolid, y la fecha del mismo".

Libro útil y de gran importancia para los trabajos de investigación son estos *Tres Estudios Biobibliográficos* del sabio profesor Dr. Agustín Millares Carlo. Aunque ellos fueron editados anteriormente, como monografías separadas, formando parte de otras publicaciones, el lector podrá advertir que en el presente libro ellos vienen remozados con nuevas rectificaciones y un gran número de bibliografía y grabados. Como otras de las muchas publicaciones del profesor Millares Carlo, este libro representa un incansable esfuerzo y dedicación para el cotejo de los datos reunidos y la formación de índices, de esos excelentes índices con que siempre redondea el Dr. Millares sus trabajos, indispensables por otro lado a toda obra moderna.

El volumen se abre con una dedicatoria a Antonio Rodríguez-Moñino, distinguido catedrático y bibliógrafo español, quien en estos estudios está considerado como uno de los más destacados investigadores. Viene a continuación un *Nota Preliminar,* en la que el autor honradamente confiesa y da a conocer las obras en las que anteriormente fueron publicados estos *Tres Estudios Biobibliográficos,* ya como monografías separadas o ya como prólogo, formando parte de un libro. A pesar de ello, ya hemos indicado, que éstos, como fruto de ininterrumpidas investigaciones, vienen ahora renovados con algunos datos, y con un gran aumento de bibliografía y grabados que consideramos de interés.

La obra está dividida en tres partes, según puede entenderse por el título. La primera trata de Juan López de Palacios Rubios. Tras una breve noticia biográfica del mismo, el autor entra de lleno en la exposición bibliográfica de sus obras, empezando por describir las ediciones que de la *Opera Varia,* de Palacios Rubios, se publicaron. Dentro de cada rúbrica o cédula bibliográfica, aparece dispuesto el material por orden cronológico, destacando los textos por su nítida tipografía y la ordenada precisión catalográfica con que se describen los libros manejados por el autor. Si este es el primer mérito de este libro digno de elogios, mayor aún si cabe, es el de la ordenación de todo ese material en un desarrollo inteligible y orgánico. La mayoría de las rúbricas se completan con una serie de notas indicadoras de las bibliotecas o repositorios en donde pueden encontrarse ejemplares de los libros descritos, como asimismo de citas de obras en donde éstos se mencionan o han sido publicados. Entre las varias láminas y grabados que ilustran esta primera parte, llama la atención aquella que reproduce, en espléndida orla renacentista, la portada del libro titulado *Glosemata...,* o comentario a las famosas Leyes de Toro por el insigne López de Palacios Rubios, impreso en Salamanca a 3 de abril de 1542, libro famoso del que existen ejemplares en varias Bibliotecas y al que el distinguido catedrático universitario, Dr. Eloy Bullón, dio especial

cita, con facs. de la portada, en su documentado estudio sobre ...*El doctor Palacios Rubios y sus obras* (Madrid, 1927). De especial interés para los estudios americanistas es el manuscrito (único ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional, de Madrid), titulado *Libellus de Insulis Oceanis,* citado en el apartado VIII y del que se reproduce en lámina el fol. 53. El profesor Millares, que en esto de la Paleografía es único, dice que "es copia del original hecha en el siglo XVI por dos manos: la de un calígrafo profesional, que trabajaba para fray Bartolomé de las Casas y practicaba una escritura itálica, y la del célebre dominico, que escribió los fols. 59-75, ambos inclusive, así como las apostillas o notas marginales de todo el manuscrito...". En el contenido del manuscrito se discuten ciertas cuestiones difíciles respecto a la gobernación de las tierras americanas nuevamente descubiertas y que el doctor Palacios Rubios junto con el célebre dominico, Matías de Paz, autores del mismo, trataron de dilucidar, para "que este negocio de indios no se ignore para condenación de tanta ánima, y se sepa cómo aquellos indios son hombres y libres, y no se dé más lugar al demonio que ciegue a los que no quieren ver".

La segunda parte de la obra trata de *Antonio de León Pinelo y su Epítome.* Es este un trabajo que anteriormente salió a luz, como prólogo a la edición facsímile de *El Epítome de León Pinelo, primera bibliografía del Nuevo Mundo* (Washington D. C., Pan American Union, 1958). León de Pinelo, erudito que parece encarnar en su curiosidad ecuménica el espíritu del Siglo de Oro a que pertenece por la fecha de su nacimiento, aparece redivivo y actual en esta publicación. Empieza el estudio con unas *Breves Notas Bibliográficas* sobre Antonio de León Pinelo, listando en ellas unas treinta y cuatro fichas de obras, con comentarios, que señalan los principales estudios y aportaciones sobre la vida y obra del primer bibliógrafo del Nuevo Mundo. Ahora bien, debo señalar a manera de simple apostilla crítica, la siguiente omisión: Romero, M. G.: *El Nuevo Reino de Granada en "El Paraíso en el Nuevo Mundo"*, de Antonio de León Pinelo. (Rev. cultural y bibliográfica, Bogotá, 2, (3): 136-146, abr. 1959). Ello no merma en nada el valor de la obra, ya que, indiscutiblemente, la labor crítica ejecutada permite retoques y avances a que siempre está sujeto todo trabajo histórico y mucho más bibliográfico.

Viene a continuación una sucinta y documentada *Noticia biográfica* del mismo, en la que el autor de este estudio, Dr. Millares Carlo, después de pronunciarse por Valladolid, como probable lugar de nacimiento de Pinelo, describe, con citas eruditas y documentales, las varias incidencias de la vida del mismo. Al hablar de *El Epítome,* obra a que se contrae este segundo estudio, el profesor Millares Carlo hace un detenido análisis crítico y exhaustivo, que convierte su obra en un valioso y útil instrumento de consulta histórica y bibliográfica. Naturalmente, se echa de ver que *El Epítome,* como obra desde el punto de vista práctico y utilitario (bibliografía de consulta) carece ya totalmente de aplicación, puesto que las bibliografías que van sucediendo a la de Pinelo son más fidedignas y de mejor manejo. No obstante, se mencionan en él un sinnúmero de obras perdidas y de manuscritos inéditos, lo que hace que su consulta sea obligada para investigadores y especialistas.

Elogios merece también el estudio mesurado y justo que el Dr. Millares Carlo dedica a *El Cronista Gil González Dávila y sus obras.* Este apareció también publicado con anterioridad al frente de la reproducción, también en facsímile, del *Teatro eclesiástico de las Indias Occidentales,* de Gil González Dávila, que forma parte de la "Colección de grandes Crónicas" publicada en México por la editorial "Academia Literaria". Su tema central es ése, y como los dos anteriores, su contenido se distribuye en tres partes: una noticia biográfica del autor, documentada con numerosas citas eruditas que le dan riqueza y amenidad; la bibliografía de sus obras, que comprende una relación detallada de las distintas ediciones por las que han pasado las mismas; la exposición de algunos documentos relativos a la vida del Cronista, y un Apéndice, describiendo el: *Teatro eclesiástico de la Santa Iglesia de Venezuela y vidas de sus Obispos,* texto con su correspondiente portada que figura en el libro titulado *Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias Occidentales* (Madrid, 1649), tomo I, pp. 297-304.

Termina el libro con un utilísimo índice analítico, y su texto, variado y distinto, se ameniza con la justa ubicación de más de veintidós ilustraciones de gran belleza. La publicación, dispuesta y costeada por la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad del Zulia, ha sido realizada con un alarde tipográfico pulcro y cuidadoso, que complementa además el agrado con que se lee esta obra de concepción madura y rico contenido.—ISIDORO MONTIEL. Universidad del Zulia.

GÓMEZ PÉREZ, José: *Guía de los Archivos de Estado italianos.* Madrid [Góngora, S. L.] 1961. 352 pp., 22 cms.

Hasta ahora, que sepamos, no había en lengua española ningún repertorio o guía completa que diera a conocer en su totalidad los fondos documentales existentes en los Archivos de Estados italianos. Los investigadores hispano-parlantes de la historia universal, y en especial de la de España y países hispanoamericanos tenían que acudir a versiones en idiomas extranjeros, tales como aquella del profesor Carl Russell Fish, titulada *Guide to the material for American history in Roman and other Italian Archives* (Washington, Carnegie Institution, 1911), a catálogos sobre temas determinados como los de Julián Paz y Ricardo Magdaleno, del Archivo de Simancas, o a obras de especialidad única y transcendente como la del padre Pedro de Leturia, S. J., cuyo contenido *Relaciones entre la Santa Sede e Hispanoamérica* (Caracas, Sociedad Bolivariana de Venezuela, 1959-1960), unido íntimamente al problema político-religioso del Real Patronato ejercido por los Reyes de España en sus inmensos dominios coloniales de Indias, representa ya una fuente primerísima para cuantos deseen investigar de lleno en el campo revolucionario y emancipador de la América Hispana.

Don J. G. P., del Cuerpo de Archiveros y Conservador de la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, de Madrid, quien ya ha dado a la luz pública excelentes trabajos de esta clase (recuérdese, entre otros, el titulado *Manuscritos españoles en la Biblioteca Nacional Central de Roma, Catálogo* (Madrid, 1956), publica ahora la presente *Guía de los Archivos de Estado italianos,* cuya aparición era verdaderamente necesaria para los estudiosos investigadores de la historia española e hispanoamericana. Y añado también lo de hispanoamericana, aunque el autor parece no advertirlo en su obra, porque, según las series de fondos documentales relacionados en esta *Guía* y las fuentes o repertorios bibliográficos que se citan, aparte las investigaciones ya realizadas y las obras publicadas, aparece también claro el interés de los archivos italianos para Hispanoamérica. No es este lugar a propósito para proceder a un cotejo de los estudios de Fish, Densi Gentile, Revelli, Vigneras, Carrera Stampa, Del Paso y Troncoso..., y otros, con el fin de dilucidar la mejor información en torno a lo que afirmamos. Los documentos españoles del Archivo Vaticano, registrados, en partes, en los *Indices...* (Roma-Madrid, 1960), de Olarra Garmendia y María Luisa Larramendi, en *Los Despachos...* (Madrid, 1896), de Ricardo de Hinojosa, y en los trabajos de Ibarra, Serrano y Mansilla, son también profusamente citados en la susodicha obra del malogrado padre Leturia, S. J., lo cual trae a primer plano nuestra afirmación. Concretamente el Archivo de Estado, de Nápoles, contiene seis documentos originales relativos a Hernán Cortés, suscritos por el emperador Carlos V, que fueron trasladados en 1925 de México a Nápoles. Y para no ser más prolijo en citas de esta naturaleza, podemos añadir la mención del interesante artículo del Padre E. J. Burrus, S. J., *Research Opportunities in Italian Archives and Manuscript Collections for Students of Hispanic American History,* publicado en The Hispanic American Historical Review (vol. XXXIX, núm. 2, Duke University Press, Durham, North Carolina, U. S. A., 1959, pp. 428-463), en donde, aclarando con notas eruditas y bibliográficas, informa sobre los Archivos de Estado de Florencia, Turín, Venecia y Nápoles, como principales depósitos de documentos para la investigación sobre la historia hispanoamericana. Algo parecido había publicado ya el Padre Burrus, S. J., anteriormente (en 1955) y en la misma revista, en un estudio sobre los fondos documentales y fuente bibliográficas de los archivos españoles.

La presente *Guía* se inicia con una introducción, en la que el autor traza un resumen histórico de las relaciones habidas entre España e Italia. Empieza por Pedro III de Aragón, que, por su matrimonio con doña Constanza, hija de Manfredo de Sicilia, y la conquista de esta isla, es quien pone en juego la política mediterránea de la monarquía aragonesa. Desfilan, a continuación, Alfonso el Magnánimo, don Fadrique III, Pedro IV el Ceremonioso, Alfonso V, el Rey Católico, y la campaña de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, quien consuma triunfalmente la conquista del reino napolitano. Siguiendo en la exposición de este escenario histórico, hace destacar los hechos culminantes que se desarrollan en la política de Carlos I y Felipe II con

los diversos estados italianos, hasta llegar a los siglos XVII y XVIII, en que se inició la decadencia de la hegemonía española.

Tras un capítulo dedicado a esbozar el "concepto, historia y ordenación de los archivos", detalla luego la organización de los archivos italianos y las diversas leyes que los rigen, su cuantía documental y las pérdidas que sufrieron durante la última guerra. Una interesante y copiosa bibliografía general nos introduce en el apartado I, que trata del Archivo Vaticano. Para la descripción de las secciones en que está dividido y detalles de sus fondos e índices, nos ofrece el autor el esquema de Carlos Augusto Fink, quien se inspiró para su ordenación y clasificación en las orientaciones de Monseñor Angel Mercati. En el II y III describe el material documental, también por secciones, índices, volúmenes o legajos y fechas correspondientes, de todos los Archivos de Estados italianos y las diferentes secciones provinciales o locales en que éstos se hallan divididos. Considera de importancia excepcional los Archivos de Estado, de Nápoles, Palermo, Cagliari, Milán, Florencia y Venecia, porque en ellos la documentación referente a España es muy abundante. Dedica el IV al Archivo Central del Estado, en Roma, exponiendo, en breve síntesis descriptiva, enumerada por 26 títulos, los fondos y monedas que se guardan en los 185.333 volúmenes y carpetas de su depósito.

Completan estas densas y prolijas descripciones una bibliografía crítica y selectiva, anotada con acierto y precisión, y un detallado índice analítico que facilita su consulta. La obra se presenta así como una *Guía* útil y verdaderamente necesaria, que ha culminado en la paciente labor de concentrar y transmitir en lengua española todo el complejo y vasto dominio de un campo documental tan valioso para la investigación y el estudio de las relaciones hispano italianas.—ISIDORO MONTIEL.