

# Textos inéditos de Francisco Murillo Herrera



CARLOS PETIT  
Universidad de Huelva

RESUMEN: Se estudian las oposiciones realizadas por Francisco Murillo a plazas de auxiliar y cátedras de Arte.

PALABRAS CLAVE: Francisco Murillo Herrera, Teoría de la Literatura y de las Artes, Universidad de Sevilla

ABSTRACT: The public competitions for posts of assistants and chairs of arts made by Francisco Murillo are under consideration

KEY WORDS: Francisco Murillo Herrera, Theory of Literature and Arts, University of Sevilla

En el curso 1899-1900 tenemos al joven Murillo como doctorando en Madrid. La justamente llamada Universidad Central, única entre todas las demás, ejercía desde 1845 el monopolio en la concesión del grado académico más elevado; el único que permitía el acceso a las cátedras universitarias<sup>1</sup>. Había varias especiales para cubrir el año extraordinario de estudios que los aspirantes al profesorado debían de realizar en la Corte; en lo que tocaba a Filosofía y Letras, tras la reforma introducida por R.D. de 30 de agosto, 1895, las cátedras en cuestión eran las de Estética (Murillo obtuvo «sobresaliente»), Historia de la Filosofía («notable»), Historia Crítica de la Literatura española («sobresaliente») y Sánscrito («bueno»): aquéllas en que el futuro profesor hispalense –por entonces domiciliado en la calle de Recoletos nº 2, 4do.– se matriculó el 18 de septiembre, 1899. Superados con éxito discreto los exámenes a comienzos de junio, pasó unos días después a realizar los ejercicios del grado mediante la exposición y defensa de una tesis sobre *Tratado de Alcántara (1479). Históricamente considerado*. Y, en efecto, el 30 de junio «reunidos los Jueces que suscriben» –bajo la presidencia de Antonio González Garbín y con el conocido arqueólogo Rodrigo Amador de los Ríos,

---

1. Hace unos años reconstruí el régimen jurídico del doctorado, una aparente pequeñez que, sin embargo, albergaba un amplio diseño político-administrativo: Carlos Petit, «La Administración y el Doctorado. Centralidad de Madrid», en *Anuario de Historia del Derecho Español* 67 (1997), 593-614. También, Manuel Martínez Neira, «Notas sobre la naturaleza del doctorado en el primer liberalismo», en *Facultades y Grados (X Congreso internacional de universidades hispánicas, 2007)* II, Valencia, Universidad, 2010, 73-84.

auxiliar en la facultad madrileña, como secretario— «el aspirante ha verificado la lectura de su discurso y después de las observaciones hechas por los Jueces y contestadas por él, ha obtenido la calificación de Sobresaliente».

Son noticias que conserva por fortuna el expediente abierto en la Central<sup>2</sup>. La tesis se fecha y firma en Madrid, a 22 de junio, 1900, pero tuvo que comenzarse a lo largo del año del doctorado; un conjunto nutrido de 115 cuartillas apaisadas manuscritas —como por entonces aún era costumbre<sup>3</sup>— con el visto bueno de un par de miembros del tribunal, recorrido del tono declamatorio de lo que, situado todavía bajo el modelo del discurso académico para la investidura de las insignias doctorales, comenzaba por entonces a concebirse como resultado de una labor personal de investigación. En realidad, la universidad española había descubierto la *ciencia* como uno de sus cometidos institucionales hacía apenas veinte años, lo que nos sirve como cautela para no exigir un rigor científico a escritos que respondieron, nada más, a propósitos diferentes. Expresado con otras palabras, este manuscrito del joven Murillo sobre el *Tratado de Alcántara* no resulta ‘malo’ por la completa carencia de notas (mas en el texto se intercalan citas de autoridad: Federico de Castro, Modesto Lafuente, Diego Clemencín... y los cronistas del periodo), la ausencia de índices y epígrafes, sus cláusulas retóricas («muere Roma, la soberbia Roma, la ciudad que llevó sus águilas triunfantes por el mundo», leemos en p. [2]), el acarreo de preceptos... con todo compatible con la falta de análisis y estudio de los documentos originales (cf. p. [6])<sup>4</sup>. Se trataba simplemente de elaborar una disertación que acreditase dotes oratorias, esto es, capacidad de comunicar un argumento con alguna elegancia, por más que, a la altura de 1900, el modelo científico del doctorado que ya cuajaba en las aulas requería reservar a las tesis una extensión incompatible con la vieja exposición verbal: de modo significativo —también esto era costumbre— Murillo solicitó la dispensa del acto de investidura (10 de julio, 1900), contentándose con abonar los (crecidísimos) derechos de expedición del título.

- 
2. Archivo Histórico Nacional, Universidades, leg. 6704, expte. 19. En una consulta anterior de estos mismos documentos, ya fuera por inexplicable omisión, ya por haberse incluido posteriormente entre ellos, no tuve ocasión de examinar la tesis de Francisco Murillo. Me advirtió amablemente de la existencia allí de una copia el Dr. Harvey L. Sharrer (Universidad de California, Santa Bárbara), a quien agradezco su interés.
  3. Debemos información y cuidado de estos viejos materiales a la bibliotecaria Aurora Miguel Alonso; cf. *Los estudios de doctorado y el inicio de la tesis doctoral en España, 1847-1900*, Madrid, Universidad Carlos III – Instituto Antonio de Nebrija, 2003.
  4. «Traté de buscarlo», confiesa ahí Murillo, «y no encontrándolo íntegro decidí recomponer sus dispersos elementos y hacer objeto de este trabajo, la resolución de dos cuestiones importantísimas: la referente á la propiedad de las Islas Canarias y la relativa a la justicia ó injusticia de los Reyes Católicos al tomar posesión del Trono». Pero un ejemplar del que mejor conocemos como tratado de Alcáçovas se conserva en el Arquivo da Torre do Tombo (Lisboa) (gav. 16, maço 6, nº 16); en el Archivo General de Simancas, Registro general del sello, III-1480, 302 está el pregón del tratado.

Tras la experiencia del doctorado y con su flamante auxiliaría interina en la facultad de Letras –dos hechos que tuvieron lugar, como sabemos<sup>5</sup>, al arrancar el nuevo siglo– el joven Francisco Murillo emprendió la esperada carrera de firma y realización de oposiciones. El bajo grado de especialización de los aspirantes a cátedras y la nula o la escasa relevancia de la obra escrita al momento de proveerlas<sup>6</sup> permitía que la ambición de un joven estudioso se cifrara en la obtención de una plaza cualquiera: en el caso que nos ocupa, lo mismo podía ser «Teoría de la Literatura y de las Artes» (Madrid, Barcelona, Granada y Salamanca, firmadas el 28 de febrero, 1901), que «Literatura Latina» (Salamanca, 28 de septiembre, 1901), «Historia Universal Moderna y Contemporánea» (Sevilla, 27 de octubre, 1902), «Lengua Árabe» (Universidad Central, 27 de octubre, 1902), «Lengua y Literatura españolas» (Santiago, 12 de octubre, 1903), «Historia Universal Antigua y Media» (Sevilla, 12 de octubre, 1903; 27 de septiembre, 1904; Zaragoza, 24 de octubre, 1903 y Valencia, 17 de diciembre, 1903), «Geografía política y descriptiva» (Sevilla, 2 de octubre, 1905) o, en fin, nuevamente «Teoría de la Literatura y de las Artes» (Granada y Zaragoza, mismo 2 de octubre, a las que se agregó luego la cátedra sevillana que Murillo obtuvo y desempeñó durante toda su vida). En realidad, la carrera del auxiliar –con cuerpo propio y escalafón desde 1902, oposiciones a grupos de materias conjuntas y competencia docente en las materias del grupo<sup>7</sup>– exigía cubrir los huecos producidos por enfermedades, viajes o vacantes; resultaba así obligado impartir varios programas y, por ende, era posible concurrir, con fundadas esperanzas de éxito, a las cátedras pertinentes.

Pintoresca cosa, las *reñidas oposiciones* del cambio de siglo. Con aquellos turnos de concursantes en lucha (real decreto cit., art. 16), que la propia Administración consideraba «vestigios de los siglos medios, herencia de la España militar y escolástica»

5 Carlos Petit, «Francisco Murillo Herrera (1878-1951). Catedrático de Arte», en *Archivo Hispalense* 96, nº. 291-293 (2013), 363-384.

6. Las oposiciones del momento se regían por el real decreto de 11 de agosto, 1901. Como siempre, aunque con más ejercicios, se combinaban teóricos y prácticos, en su mayoría orales y algunos con contradicción de los aspirantes, sorteados en turnos de «trincas» o «bincas» para refutar las intervenciones de los colegas. Tenía importancia el cuestionario que el tribunal fijaba al comienzo de las pruebas, pues de allí salían a suertes los dos temas que debían responder por escrito, sin consultar materiales, todos los presentados (primer ejercicio) y las cinco preguntas, también sorteadas, que cada uno de los opositores tenían que responder oralmente y *ex abrupto* (segundo ejercicio). Los prácticos (cuarta prueba) quedaban igualmente a criterio del tribunal; hemos de comprobar que fueron particularmente largos y complejos en las cátedras de «Teoría de la literatura y de las artes». La gran aportación ‘científica’ del reglamento de 1901 consistió en el llamado «trabajo de firma», un estudio inédito sobre materia de la cátedra que debía entregarse, como el programa razonado de la asignatura, cuando se firmaba la plaza. Cf. ahora Manuel Martínez Neira, *La regulación de las oposiciones a cátedras universitarias, 1845-1931*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2014, en particular pp. 114 ss.

7. Por ejemplo, el primero de los estudios comunes a las tres secciones en que se dividió la facultad de Letras (estudios filosóficos, literarios e históricos) incluía «Lengua y Literatura españolas», «Lógica fundamental» e «Historia de España»; el segundo grupo, «Lengua y Literatura latinas», «Teoría de la Literatura y de las Artes» e «Historia Universal». Se trata del plan de 1900, aprobado mediante real decreto de 20 de julio (*Gaceta del 22*).

(real decreto de 27 de julio, 1900); «una especie de pleito, que, en el mejor de los casos, solo prueba inteligencia y conocimiento, pero jamás espíritu científico, dotes de enseñanza, vocación»<sup>8</sup>, larga serie de pruebas remedo del *concours* francés que los universitarios más comprometidos consideraban algo ridículas enfrentadas a la habilitación alemana: «los... ejercicios de que consta [una oposición]... ¿dan, ni pueden dar, según es costumbre verificarlos, idea de un profesor? Por otra parte, el opositor a cátedras ¿dónde y cómo se ha preparado para profesar una ciencia? ¿Qué instituto, qué centro experimental tenemos nosotros para formar profesores?... [S]e presenta ante el tribunal (más o menos competente) habiéndose preparado atosigado por la obsesión del plazo fatal para presentar un programa, a veces calcado en cualquier libro de texto: y se presenta a aquella cátedra, y a otra, y a otra (desde la de derecho natural, a las de derecho procesal, romano, canónico, etc.). Porque lo esencial es ser catedrático, para alcanzar *una posición segura*; lo de menos es todo lo demás». Y todavía: «depende de la suerte, del azar, el éxito de los aspirantes... lo que a veces desluzca tanto (por ejemplo, no contestar a una pregunta sin importancia), nada vale en rigor»<sup>9</sup>.

Aquellas viejas ceremonias de acceso a las cátedras eran lo que eran, pero era lo que había<sup>10</sup>. En una rara conjunción de casualidad burocrática e inclinación personal las primeras que firmó Murillo fueron las convocadas en turno libre por real orden de 29 de diciembre, 1900 (*Gaceta* del 30) a las cátedras de «Teoría de la Literatura y de las Artes» vacantes en Madrid, Barcelona, Granada y Salamanca<sup>11</sup>. El trámite se desarrolló entre el 22 de enero, 1902, día de constitución del tribunal, y el 18 de mayo del mismo año, cuando se elevó propuesta de los candidatos triunfantes. Presidió Antonio Sánchez Moguel, publicista y consejero de Instrucción Pública, y actuaron como jueces el ilustre arabista Leopoldo Eguilaz; José Giles Rubio, catedrático de Literatura en la Universidad de Valencia; el pintor Manuel Arroyo, profesor de «Teoría e Historia del Arte» en la Escuela Superior de Madrid; el musicólogo catalán Felipe Pedrell, maestro de Manuel de Falla y catedrático de «Historia y Filosofía de la Música» en el Conservatorio de Música y Declamación; Hermenegildo Giner de los Ríos, profesor de instituto

8. Son juicios de Giner, en María Nieves Gómez García, *Educación y pedagogía en el pensamiento de Giner de los Ríos*, Sevilla, Universidad, 1983, p. 121.

9. Adolfo [González] Posada, *La enseñanza del Derecho en las Universidades. Estado actual de la misma y proyectos de reformas*, Oviedo, Impta. de Revista de las Provincias, 1889, pp. 30-31.

10. Muchos años después, con el amigo y copositor Elías Tormo y Monzó en Instrucción Pública, la exposición de una real orden de 5 de abril, 1930, entendía que «[e]ntre las naciones de mayor cultura de Europa y América no es precisamente la oposición la puerta de ingreso a las Cátedras. Pero entre nosotros es precisa y obligada con todos sus defectos, supuesto el antecedente de los escarmientos ante los casos de arbitrariedad y es resultado de los ascensos, desde el Profesorado auxiliar, por la vía tarda y nada seleccionadora de la prescripción, por los que se llaman administrativamente años de servicio», en Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (AHUS) 3570 («borradores de actas de claustros ordinarios, 1922-1931»).

11. El expediente obra en Archivo General de la Administración (AGA) 32/7390, de donde proceden los datos que ofrezco a continuación.

y de la Institución Libre de Enseñanza, autor de obras notables; y Cayo Ortega Mayor (entró como suplente de Manuel B. Cossío), catedrático de Bibliología en Madrid. A ellos les tocó fijar (días 1 a 3 de febrero) el temario para la práctica de los primeros ejercicios que, dada la amplitud de la nueva asignatura, se desplegó en tres partes, con 57 cuestiones de «Teoría general de la literatura y de las artes», 72 más de «Teoría de los géneros literarios» y otras 71 de «Teoría especial de la Música, Pintura, Escultura y Arquitectura». Tantos y tan novedosos temas (doscientos en total, con cuestiones como «8º.- Fundamento de la emoción estética», «114º.- El estilo de las obras oratorias y didácticas», «154º.- La perspectiva en la Pintura; sus clases», «191º.- Medios de que dispone la arquitectura para la expresión de lo bello y lo sublime. Comprobación por los monumentos») que la mayoría de los opositores –pero no Murillo– solicitó en vano que se aplazara el primer ejercicio, previsto para el 17 de febrero<sup>12</sup>. No faltó alguna retirada inaugural entre los diecinueve opositores (González García) ni quien, alegando cortedad de vista, pidió la ayuda de un escribiente (Llabrés y Quintana).

Para la prueba escrita se sortearon los temas 69 («La Poesía popular como fuente de inspiración de la poesía artística») y 160 («La Pintura de inspiración y la pintura copia fiel de la realidad. Importancia social y artística de cada una»). El 21 de febrero leyó sus ensayos Murillo Herrera, de cuya calidad podrá juzgar el lector consultando la transcripción que cierra estas páginas.

El segundo ejercicio conoció otras deserciones (González Ruiz, 3 de marzo; Llabrés, 6 de marzo). Consistía en la respuesta oral, por una hora como máximo, de cinco puntos del temario inaugural (art. 19, reglamento de 1901). Según orden alfabético Murillo intervino el día 7 (a las 15:40 h.), tocándole lo siguiente, que pondría sin duda a prueba sus conocimientos musicales:

- «3º: La Estética y la Psicología Experimental».
- «48º: Naturaleza de la palabra».
- «134º: Transformación del canto homófono en música polífona (causas teóricas que la operaron); evolución de la música polífona hacia la armonía moderna é influencia de la música popular en esta evolución».
- «135º: Los instrumentos de música en la poesía; usos y costumbres de la Antigüedad clásica y la Edad Media. Clasificación y división de los mismos en nuestros días».
- «138º: Formas musicales derivadas de la idealización de la canción y la danza».

Para el tercer ejercicio –una lección del propio programa, escogida por el opositor entre tres sorteadas (art. 20)– Murillo, que actuó el 24 de marzo, expuso la nº 8:

12. El art. 22 del reglamento ordenaba su realización en el término de ocho días desde la publicación de la lista de temas.

«Concepto de la arquitectura.- Ley de la evolución.- Carácter general.- Lo bello en la arquitectura: cualidades indispensables.- Lo sublime: condiciones que exige.- ¿Puede este arte representar lo cómico?.- Del Arquitecto: principios que debe tener en cuenta al construir su obra». Otra vez intervino por la tarde (a las 16.05 h.), disertando hasta las 17.07 h. La índole de la prueba y el silencio de las actas impide conocer los particulares de esa larga lección, pero sabemos, al menos, por la lista de los materiales usados en el encierro, que se sirvió de autores no demasiado recientes y por lo común franceses: Blanc (*Grammaire des arts du dessin*), Emerson (*El hombre y su mundo*), Véron (*L'esthétique*), Marguéry (*L'oeuvre d'art et l'évolution*), Lévêque (*La science du beau*)... con alguna concesión al tribunal: Hermenegildo Giner (*Estética y teoría del arte*).

La cuarta prueba tenía índole práctica y su contenido dependía por entero del tribunal. Siguiendo sus precedentes –el temario del comienzo incluía varios programas yuxtapuestos– se acordó que constara de tres partes, dedicados sucesivamente a la literatura, las artes visuales (pintura, escultura, arquitectura) y la música. El reglamento en vigor establecía además que cada candidato fuese atacado por otros; Murillo formó trinca con Juan Delgado Centeno y Adolfo Bonilla San Martín. Ninguno sacó plaza, pero Bonilla, polifacético intelectual que alcanzó cierta notoriedad, ganó poco después cátedras de Derecho Mercantil en Valencia y de Historia de la Filosofía en Madrid.

La parte literaria del práctico consistió en responder al tema (previa preparación de dos horas) «Qué doctrinas se deducen del estudio de Quintana, Leopardi y Víctor Hugo para la teoría de la lírica moderna. Juicio del opositor acerca de este punto»; al ser una prueba escrita, conservamos el ensayo o «juicio del opositor» que Francisco Murillo compuso y leyó públicamente, por espacio de 10 minutos, el día 7 de abril (15 h.). Dos días después, convocados en el salón de sesiones de la Academia de San Fernando, los opositores disertaron oralmente, por cinco minutos en cada caso, sobre las tres piezas artísticas que eligió el tribunal: «El Cristo de la Luz de Toledo, según la lámina de los Monumentos Arquitectónicos de España», «Estatua de Sófocles que existe en la Academia de San Fernando (copia en yeso de la de San Juan de Letrán)» y «El Cristo de Alonso Cano de la Academia» mencionada. Finalmente, la tercera parte se celebró el 13 en el Conservatorio de Música y Declamación. Con alguien de la talla de Pedrell en el tribunal sus colegas confiaron a su competencia el contenido de la prueba: «¿Qué doctrinas se deducen del estudio de los monumentos musicales de los siglos medios, tales como las Cantigas, serranillas, villancicos, etc. para la teoría de la música popular? Juicio del opositor sobre este punto, después de la audición de dichos monumentos», y en efecto, el mismo juez, sentado al *armonium*, interpretó la cantiga nº 256 de Alfonso X en *modus blandus* y un canto popular asturiano, en el mismo *modus*, a confrontar con la anterior cantiga, en tanto la nº 28, ejecutada en *modus jucundus*, debía comparese «con el canto popular en mismo modo, que inserta Salinas en sus *De música libri septem*, p. 306»; se añadieron tres villancicos: uno religioso de Juan del Encina, nº 299 del Cancionero publicado por Asenjo Barbieri; otro profano del mismo autor, nº 378 del

Cancionero; finalmente, el villancico último de la égloga de Del Encina («carnal fuera, carnal fuera»), nº 35 de la obra mencionada. En una sala contigua el tribunal dio la palabra a los opositores, cada uno durante cinco minutos. En el recuerdo que quedó de esas agueridas pruebas, «para las que se exigían conocimientos que, hasta la fecha, ningún Doctor en Filosofía y Letras poseía oficialmente», persistió con admiración la dura cuestión musical, «consistente en el estudio crítico de una villanesca del siglo XV, que uno de los jueces, después de cantar la letra, con voz un tanto bronca, aunque entonada, tocó en el órgano ante los asombrados opositores, que mirando con los ojos muy abiertos al juez cantor y organista, no sabían a punto fijo por dónde ni cómo iban a salir de aquella solfa histórica y de aquel paso sainetesco»<sup>13</sup>.

Difíciles pruebas, ciertamente. La formación musical de Murillo –habría seguido la carrera de piano, según recuerdos de su sobrino<sup>14</sup>– le permitiría levantar cabeza en esa terrible ordalía, que todavía prolongaron otros dos ejercicios. El quinto consistía en la presentación y defensa, tras las intervenciones de los compañeros de trinca, del llamado «trabajo de firma»: un manuscrito obra de Murillo –de contenido bastante elemental– sobre «acústica estética», que le sirvió con pocos cambios en otras oposiciones<sup>15</sup>. La última prueba exigía una explicación razonada del programa de la asignatura<sup>16</sup>. Murillo habló los días 16 de abril (de 11:05 a 11:40 h., con debate sucesivo) y 2 de mayo (de 15:30 a 16:15 h.; Delgado trincó por 10 minutos, contestado por Murillo otros 10; Bonilla llegó a la media hora, refutando Murillo sus críticas durante 25 minutos).

La votación se celebró en el salón de Grados de la facultad de Derecho, el 16 de mayo. Obtuvieron plaza Ovejero, Jordán de Urriés, Tormo y Nombela; para el tercer puesto Murillo obtuvo los votos de Giner de los Ríos y de Arroyo, quedando colocado como firme candidato para la siguiente oposición<sup>17</sup>. Los ecos que conservamos de

13. Cf. Julio Puyol, «Adolfo Bonilla y San Martín. Su vida y sus obras», en *Revista de Ciencias Jurídicas y Sociales* 9 (1926), [425]-684, p. 440.

14. María José del Castillo Utrilla, «Don Francisco Murillo Herrera», en *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, 2 (1989), 267-278, p. 268; cf. también p. 269, con una pretendida trinca sobre una cuestión musical que habría zanjado Murillo tocando al piano la pieza («posiblemente de Mozart»). Nada consta de la divertida anécdota, referida además por Del Castillo a la obtención de una cátedra que sólo sacó Murillo años más tarde.

15. El art. 6 del real decreto ordenaba que «[e]l día que el opositor deba presentarse para dar comienzo a los ejercicios, entregará al Tribunal un trabajo de investigación ó doctrinal propio, y el programa de la asignatura, requisito sin el cual no podrá ser admitido á los mismos». Enseguida ofreceré una somera descripción de este trabajo.

16. Tanto el trabajo de firma como el programa de Murillo no se están en el expediente. Sin duda fueron retirados para futuras ocasiones, y, en efecto, figuran entre los papeles de la cátedra de 1907.

17. Sobre ésta ofrece alguna información Elías Tormo Monzó, *Memorias a mis nietos*, inédito que consulto en el Archivo personal de Elías Tormo (Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense), pp. 183 ss, donde menciona las «malas artes» del ministro del ramo, conde de Romanones, al hurtarle el primer puesto y así la cátedra vacante en Madrid; sobre todo, pp. 203 ss («Mis batallonas segundas oposiciones, ganadas»).

aquellos sucesos hablan de conflictos y amores propios despechados. Al menos, los del futuro catedrático Adolfo Bonilla y San Martín, el contrincante de Murillo. Según un «Apéndice II» inserto en su *Arte simbólico. Estudio de una teoría de las formas artística* (Madrid 1902; en realidad era el programa razonado que presentó a las cátedras), «la narración de lo ocurrido en estas memorables oposiciones podría formar un sabroso é instructivo capítulo de la *Historia de las ideas regeneradoras en España*», con noticia de «cierta protesta unida á las actas del Tribunal y firmada por el más ilustre de sus individuos», esto es, el recordado Leopoldo de Eguilaz. El «Apéndice» se cerraba con una carta (Madrid, 17 de mayo, 1902) suscrita por varios ilustres asistentes a la votación, donde se denuncia «la candidatura cerrada» –apoyada por una mayoría de jueces– en consuelo de Bonilla, que obtuvo algún voto (del recordado Eguilaz, pero también de Hermenegildo Giner de los Ríos y del pintor Arroyo); este Bonilla habría sido, en opinión de sus amigos, el mejor entre los opositores: «ha logrado V. el lugar más airoso en esa lucha»<sup>18</sup>.

Francisco Murillo, de vuelta a Sevilla, pudo por lo menos optar a una auxiliaría vacante en su propia universidad<sup>19</sup>. Había solicitado participar en el concurso mediante instancia de 24 de septiembre, 1903, a la que adjuntó como «trabajo de firma» aquel inédito de «Acústica estética. Del sonido y del ritmo» que aireó en las cátedras de 1902. Nombres luego conocidos, como el historiador José Deleito y Piñuela (1879-1957) y Claudio Sanz Arizmendi (1879-1919), cuya cátedra de Arqueología acumuló Murillo según sabemos, le disputaron la plaza; también opositó Luis Montoto, hijo del homónimo literato y folklorista.

El tribunal se nombró por real orden de 1 de febrero, 1904, a propuesta del Consejo de Instrucción Pública. Presidía aquel José Giles que le había juzgado en 1902, trasladado ahora a Sevilla, con Joaquín Hazañas, Feliciano Candau, Francisco Pagés, Anselmo L. García Ruiz, Francisco Barján y José de Castro; en otras palabras, el claustro de la pequeña facultad de Letras casi al completo<sup>20</sup> y, por tanto, los mismos que habían admitido a Murillo de interino y le venían confiando las enseñanzas. Bastaría tal circunstancia para augurar un buen resultado, que efectivamente llegó, en generosa votación unánime a su favor, el 6 de mayo, 1904.

El expediente sólo conserva los escritos correspondientes al primer ejercicio, esto es, la respuesta a los dos temas sorteados «entre los ciento o mas comprendidos en el cuestionario» fijado por los jueces (art. 18, reglamento de 1901) para desarrollo sin materiales, durante cuatro horas. Tocaron los números 32 («Herrera y la escuela

18. Consulto esa publicación en el expediente de Adolfo Bonilla, AGA 31/1504. El resultado de la votación, puntualiza Puyol (cit. n. 13), p. 440, «no dejó de sorprender a los que presenciaron los ejercicios, porque daban por seguro que Bonilla había de ser uno de los cuatro catedráticos».

19. AGA 32/7389.

20. Giles era titular de Lengua y Literatura españolas; Hazañas y Candau, de Historia Universal; Barján, de Hebreo; Castro, de Metafísica.



sevillana. Su importancia») y 100 («Los bárbaros.- Geografía y etnografía de la Europa central, antes de la invasión»). Las respuestas de Murillo (3 de mayo, 1904) van en apéndice; el lector comprobará si lo desea hasta qué punto se trata de unos textos desesperados, además de mal escritos.

La oportunidad de saltar a la cátedra le llegó con la segunda convocatoria a plazas de «Teoría de la literatura y de las artes» (real orden de 30 de julio, 1905, *Gaceta* de 9 de agosto) en las Universidades de Granada y Zaragoza, a las que se unió más tarde Sevilla (real orden de 9 de marzo, 1906). En esta ocasión dominaron el tribunal los filólogos, con Eugenio Sellés (periodista y literato, académico de la Real Española) como presidente y los vocales Prudencio Mudarra (catedrático de «Lengua y Literatura españolas» en la Universidad Central), Andrés Ovejero (opositor triunfante de 1902, ahora con cátedra en Madrid), Julio Nombela (que también venció entonces, catedrático en Salamanca), Armando Cotarelo (catedrático de «Lengua y Literatura españolas», Universidad de Santiago de Compostela), Antonio González Garbín (experto en lenguas clásicas, catedrático de la Universidad Central) y Marcelo Macías (profesor de instituto, doctor en Filosofía y Letras y autor de obras científicas «como persona competente»)<sup>21</sup>. Las cátedras en oposición no eran pocas, pero bajó además el número de opositores: sólo seis firmantes, de los que Murillo y Domingo Miral, fracasado en esta ocasión aunque consiguiera luego cátedra de «Teoría» en Zaragoza, terminaron los ejercicios. Duraron poco más de un mes, entre el 26 de enero, fecha de constitución del tribunal, y el 1 de marzo, 1907.

El expediente de esta oposición<sup>22</sup> contiene el trabajo de firma y el programa de lecciones de Murillo. El primero («Cuestiones de acústica estética») se extiende en medio centenar de cuartillas, más varios encartes de notaciones musicales. Escrito a mano con pocas referencias, se basa en las investigaciones del físico y fisiólogo alemán Hermann Helmholtz (1821-1894), cuyo tratado *Die Lehre von Tonempfindung* (1863) circulaba en francés desde 1868. «La importancia que para el estudio de la Teoría de la Literatura y de las Artes tiene el conocimiento científico del ritmo y el de las gamas, ha dado origen á este trabajo», advertía el opositor, «en el cual después de expresar los elementos más simples del sonido, se expone el concepto del ritmo y por último el de las escalas musicales». A pesar de su sencillez, en la línea del sabio alemán se propone ahí cruzar la física del sonido con la vida y las sensaciones humanas.

El programa docente presentaba 90 lecciones. Improcedente ahora reproducirlas, conviene al menos describir su sistema: a unos «Preliminares» (lec. 1ª) seguían partes de «Metafísica estética» (lec. 2ª), «Física estética» (lec. 3ª), «Psicología estética» (lec.

21. Según era habitual hubo un baile de renunciadas (Sánchez Moguel, otra vez nombrado presidente) y nombramientos (pasó a la presidencia del tribunal Sellés y fue nombrado titular el suplente González Garbín), con los consiguientes retrasos de la oposición: cf. reales órdenes de 23 de diciembre, 1905, 16 de enero y 28 de marzo, 1906.

22. AGA 32/7394.

4ª) y la larga parte final, auténtico nervio del curso, de «Filosofía del Arte» (lec. 5ª a 90ª), dividida a su vez en varias secciones: «Del arte en general» (lec. 5ª), «Artes ópticas» (arquitectura, lec. 6ª a 22ª; escultura, lec. 23ª a 33ª; pintura, lec. 34ª a 50ª) y «Artes acústicas» (música, lecc. 51ª a 61ª; literatura, lec. 62ª a 90ª); se diría que el influjo del citado Helmholtz se proyectaba sobre esta clasificación sensorial de las bellas artes. Tratándose de las plásticas Murillo procedía desde los aspectos generales (por ejemplo, materiales escultóricos o técnicas de construcción) a los propiamente histórico-artísticos (como serían los «estilos» arquitectónicos –de los egipcios a «los últimos siglos»– o las «escuelas» de pintura). Se apartaba desde luego del temario (192 cuestiones) elaborado por el tribunal para los primeros ejercicios, que no pretendía tener un orden articulado: cosas como «4º.- Ideario de Santo Tomás sobre la belleza y el Arte», «64º.- Poesía épico-erudita», «118º.- Teoría del dibujo», «153º.- Rafael de Urbino», «178º.- La cerámica», «192º.- Las excursiones artísticas. Su valor educativo».

La presentación tuvo lugar el 9 de febrero y concurrieron tres opositores. Dos días después fueron citados para el primer ejercicio, echándose a suertes (prueba escrita) los temas 125 y 188: la arquitectura egipcia y la música post-wagneriana. Murillo leyó sus textos, abajo transcritos, durante 35 minutos el día 13 de febrero, junto a Domingo Miral; el tercer opositor, Eloy Navarro, lo hizo al día siguiente. Para el ejercicio de preguntas con respuesta oral se excusó Navarro, que dejó la oposición; el 16 de febrero intervino Murillo, tocándole en suerte cuestiones más bien teóricas y literarias:

- «13º.- Idea acerca de la acción social del arte».
- «68º.- Orígenes del género novelístico».
- «82º.- La fábula».
- «90º.- La comedia latina».
- «101º.- La oratoria académica. La lección y la conferencia».

Habló durante 55 minutos y debió hacerlo bien, pues al votar la admisión a los demás ejercicios Murillo se llevó seis votos, por cuatro para Miral.

«Arquitectura gótica.- Los orígenes.- Sus caracteres: las dimensiones, los pilares, el arco, el arbotante, la bóveda, los muros y los vanos, la decoración.- Los vidrios góticos y los tres estilos.- Sus principales monumentos: Nuestra Señora de París y la Catedral de Burgos» rezan los epígrafes de la lección de programa que hubo de exponer Murillo. Se pasó algo de la hora (75 minutos de disertación) y utilizó, entre otras autoridades, a Ruskin, *Las siete antorchas de la arquitectura*; Hegel, *Estética*; Valladar, *Historia del arte*; Corroyer, *L'Architecture gothique*; [Jean] Rondelet, *Théorie de la construction*; Viollet-le-Duc, *Diccionario de Arquitectura*... Empleó también una «colección de láminas sobre el arte ojival y fotografías de la bóveda de la mezquita de Córdoba» y otra más sobre «La catedral de Milán».

Para los prácticos se aprobaron los tres cuestionarios de rigor (literatura, pintura y escultura, arquitectura y música). Del primero se examinaron el 22 de febrero, cuando les tocó en suerte, entre los siete puntos posibles, «El sí de las niñas de Moratín»: apenas un cuarto de hora, con otro para ordenar ideas. En la segunda parte de la prueba, realizada con uso de proyecciones, los opositores tenían que describir de viva voz y durante cinco de minutos (con otros tantos de reflexión) dos entre veinticinco vistas de escultura y lo mismo de pintura; Murillo intervino el 25 de febrero sobre «La Virgen y el Niño de Miguel Ángel» y «El Atleta del Vaticano»; sus pinturas fueron «Un ángel, el Niño Jesús y la Virgen, de Lippi» y «Nacimiento del Mesías, de Murillo». Y para la última parte de los prácticos, realizada el 26 de febrero, el tribunal propuso trece proyecciones de arquitectura y siete argumentos musicales, eligiendo tres por sorteo: al sevillano tocaron las imágenes nnº 11, correspondiente al «Palacio de Vendramin, de Venecia» y 13, «Interior de la mezquita de Hasan [sic], en el Cairo»; en música tuvo que hablar del tema 4º: «Wagner. Los maestros cantores». Curiosa coincidencia, pues el compositor había fallecido (1883) precisamente en el palacio veneciano Lorendan-Vendramin. La suerte de la oposición estaba echada desde que Domingo Miral devolvió su papeleta de música («Saint-Saëns. Danza macabra») alegando, según consta con alguna admiración en el acta, «que no había visto esta ópera».

Ya en solitario, el 27 de febrero realizó Murillo el quinto ejercicio: no pecó de largo al exponer su escrito sobre acústica (media hora, con quince minutos de trinca por parte de Miral, refutado durante igual tiempo); tampoco se extendió demasiado –solo veinte minutos– al explicar el 28 su programa de la asignatura, con parecidos tiempos de refutación. Todo estaba hecho: siguió enseguida la votación, logrando Francisco Murillo el apoyo unánime del tribunal; Miral, con solo tres votos, no llegó a reunir los necesarios para la provisión.

El 1º de marzo, 1907, el opositor triunfante eligió la cátedra de Sevilla. Sus trabajos en la misma, así como la progresiva puesta en marcha del mejor instrumental para la práctica de la enseñanza y la investigación bajo forma de un *Laboratorio de Arte*, merecen consideración separada<sup>23</sup>.

23. Carlos Petit, «Francisco Murillo Herrera (1875-1951). De la cátedra al Laboratorio», en *Laboratorio de Arte* 26 (2014), 301-314.

AGA 32/7390

Oposiciones a la cátedra de «Teoría de la literatura y de las artes», Universidades de Madrid, Barcelona, Salamanca y Granada.

Primer ejercicio (febrero, 1902)

TEMA 69. LA POESÍA POPULAR COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN DE LA POESÍA ARTÍSTICA

Una de las cuestiones más importantes por lo mismo que han sido objeto de debate entre los escritores es la referente á la clase social en que nace la poesía. Se ha sostenido por algunos que el exceso del desarrollo de las facultades intelectuales con las clases elevadas motiva una poesía que carece de sentimiento y por tanto que no tiene la clase social más elevada aptitud para la prosa más que para desenvolver el sentimiento poético que reside según ellos en las clases populares, aunque Hegel no lo manifieste expresamente en su obra «Filosofía de las Artes» que Benard titula Curso de Estética, es lo cierto que se desprende de la lectura de su obra la afirmación antes expuesta, así no vacila en afirmar que esta halla arte refiriéndose á la poesía que coloca con el círculo de la romántica, nace de la agrupación de los individuos para formar un pueblo unido por intereses comunes casi siempre religiosos y es mas se afirma en esta aserción cuando dice que la poesía sobre todo la épica se ha formado por la reunión de composiciones pequeñas que recogida por algún artista formaron la epopeya, y no contento con suponer verdadera esta absurda apuesta a la naturaleza de la obra poética que entre sus cualidades ha de contar la unidad, aparte que el epigrama y otras composiciones cortas nada tienen que ver con el desarrollo épico; no contento con suponer este absurdo presenta como lógica deducción el aserto de que la poesía es obra llamada a desaparecer.

Estas conclusiones á que lleva á Hegel su Filosofía obedecen sin duda á creer que el desarrollo intelectual y reflexivo excluye el sentimiento, como si el genio y el talento no abarcaran todo el hombre en el conjunto de sus facultades.

Es cierto que el pueblo, considerándolo en sus capas inferiores, no poseen la educación y cultura suficiente para el cultivo de la poesía, pero es indudable que las facultades del poeta, pueden darse lo mismo en la clase superior que en la inferior que forman una determinada nación; la conclusión en este punto que podemos decir sin temor a equivocarnos, siguiendo la opinión de un sabio Catedrático de esta universidad es que el pueblo no hay poeta pero en él hay poetas.

De lo escrito se deduce el hecho indudable de que la poesía se encuentra en el pueblo, que existe una poesía popular que hay que estudiar, porque ella es la fuente de toda poesía.

Basta considerar que cuando no existía la escritura, poderoso vehículo de la civilización, el único medio de conservarse era la tradición oral que se perpetuaba en el pueblo sin embargo no todos los géneros poéticos podía desarrollarse por este medio verbal en el pueblo.

La poesía épica solo siendo de cortas dimensiones podía conservarse y sin dudas la lírica por su carácter relativamente diminuto era muy fácil guardarla en la memoria; y algunos romances se distinguen á simple vista en los Romanceros de su carácter popular y transmitidos oralmente solo por sus cortas dimensiones.

Indudablemente esta poesía popular había de influir en la artística, máxime cuando al advenimiento de la escritura se coleccionan estas composiciones cortas, colecciones que si bien no tienen un propósito marcadamente literario habían de servir de fuente de inspiración á los

poetas, así vemos que se forman esa Literatura paremiológica con todo cuidado, por escritores que no quieren dejar de perder los gérmenes poéticos que se conocían en el pueblo, cuyos fueron los refranes y adagios que se reunieron ya por los romanos, con el nombre de «Adagia Latina» y anteriormente en Grecia con el nombre de Πάροιος, colecciones de las cuales no faltan en nuestra patria, pudiendo citar como ejemplos que enaltecen nuestra patria á Hernán Nuñez que reunió muchas, gastando bastante dinero en esta colección pues es sabido que pagaba los refranes con arreglo á una tarifa, mereciendo no solo por esto, sino por otros muchos trabajos grandes elogios el escritor citado, que fue llamado comendador griego por haber explicado la Lengua Griega en la Universidad de Alcalá; en estos trabajos de conservación de la Literatura popular, en la forma que vemos narrar no hay que olvidar al Marqués de Santillana, que formó la obra «Refranes que dicen las viejas detrás del hogar» y tampoco debemos olvidar á Fray Juan Diego de Lara que con el título de «Filosofía vulgar» reunió infinidad de refranes y esto significa de una manera clara y evidente que los hombres cultos, los grandes artistas no olvidaban que una gran fuente para poesía artística y había de dar grandes resultados, es sin duda la poesía que en distintas formas procede del pueblo.

No debemos pasar adelante sin consignar que mucho de lo que se hizo en el sentido anteriormente manifestado se debe a nuestra patria; sin embargo no nos ha parecido bien el nombre de «Filosofía vulgar» que á los trabajos antes citados dio nuestro Fray Juan Diego de Lara y como si el lenguaje propio careciera de palabras nos fuimos á buscar un nombre inglés, sin duda teniendo en cuenta que Inglaterra había trabajado en este sentido en el siglo XV, cosa que parece sarcástica y que revela ese afán de extranjerismo que hoy padecemos, tratando de arraigar cuando [sic] de malo hay en lo ajeno, sin duda para engastar una joya más en la corona de la que no nos pertenece.

En Portugal también se hicieron trabajos de popularización de los romances, coplas y otras composiciones populares, con el título muy gráfico de romances de *cordel* por la forma en que se venden estos pliegos.

La leyenda también nos demuestra la certeza de nuestra influencia en la poesía artística y esto no en nuestros tiempos únicamente, sino desde la más remota antigüedad, para convencernos de ello basta fijarnos en lo que sucedía en Grecia; todo ese magnífico teatro que representa Esquilo, Sófocles y Eurípides en la tragedia, estaba inspirado en la leyenda popular, en la que todos conocían, pues vivía de la savia del pueblo.

Sófocles [or] e[jemplo] compuso su Edipo Rey y seguramente que su fábula, la que aparece en la obra no le pertenece toda y sí halagaba al pueblo, si aplaudían era indudablemente porque veía allí el espectador lo que oía diariamente, si bien idealizado y alimentado con el espíritu del más grande de los trágicos griegos.

La leyenda es la siguiente:

Habiendo sabido Layo teniendo á su mujer en cinta que el hijo que naciera había dispuesto el oráculo se casaría con su madre Yocasta y mataría a su padre, decide librarse de tan bárbaros crímenes cometiendo otro no menos repugnante en efecto manda a un pastor lo lleve fuera de la ciudad y lo mate, pero cuando iba á cometer el crimen transigió la humanidad con el deber y se contentó con atarlo por los pies de donde le viene el nombre de Edipo (pies hinchados) pero compadecido el pastor en unión de Forbas, mayoral de los ganados de Polibio, acuerdan llevarlo á Corinto donde los reyes de esta región le acogieron como á hijo.

Deseoso Edipo de saber sobre su porvenir consulta el oráculo que le responde sería asesino de su padre y se casaría con su madre.

Teniendo Edipo por sus padres á los reyes de Corintio decide marcharse del reino, encuentra después de mucho andar en su camino un carro donde iba un anciano con sus escuderos, Edipo es pisado por una de las ruedas sobre viene la discusión y Edipo mata al conductor de vehículo, el asesino era Edipo, la víctima Laio, se había cumplido pues la 1ª parte del oráculo.

Más tarde Edipo llega a Tebas, una gran peste reinaba entonces á causa de que nadie podía descifrar el enigma que proponía la esfinge a saber: que animal andaba por la mañana a cuatro pies, por el medio día á 2 y por la tarde á 3, Edipo lo resuelve y como premio se le otorga lo prometido á saber la mano de la reina Yocasta; se había cumplido pues la 2ª parte del oráculo, el terrible incesto.

Si ahora examinamos la tragedia de Sófocles, veremos que comienza ya por el prólogo, el que piden los habitantes de la ciudad se hagan cesar la peste que los diezma y termina haciéndose saltar Edipo los ojos por las Furias cuando tiene el pleno convencimiento de que se ha cumplido en él el oráculo. Después de esto dicho no podemos negar que el trágico conocía la leyenda y por tanto que había tomado como fuente la poesía popular, que en Grecia, pueblo artista por excelencia, tuvo gran desarrollo.

Es indudable pues que desde los tiempos más remotos la poesía popular va á servir de base á nuestro desarrollo histórico artístico y basta para convencernos más de ello la consideración de que no sólo Sófocles tienen [sic] en cuenta esta leyenda popular, porque Séneca, Corneille, Martínez de la Rosa siguen desarrollando la leyenda en distintas formas lo cual prueba la manifestación hecha.

Basta fijarse en nuestra patria en lo que representa Lope de Vega, que es el encargado de inspirarse en la poesía popular para llevarla al teatro y poner en escena los sentimientos y poesía populares fundidos en el molde portentoso de su genio.

No sirve decir que el estado social en que nos encontramos ha determinado un conocimiento prosaico en las clases populares que ya no atienden más que al interés; nosotros podemos hacer decir al poeta con el filósofo americano Emerson «di esta en mi y ello saldrá», por más que se hagan grandes máquinas, por más que se pueblen los campos de fábricas diversas, por más que humo envuelva los árboles, todo, absolutamente todo, serán corceles en donde cabalgue el pensamiento del artista.

El pueblo siempre espera el hombre que lo cante y lo eleve, el no no [sic] es poeta, pero de él ó fuera de él saldrá siempre el hombre que lo cante, el hombre que le aumente la personalidad, que sea su verdadero tutor.

No debe asustar al poeta los adelantos que la ciencia introduzca en el pueblo, siempre podrá ir en la vanguardia de los descubrimientos cantando á su pueblo siempre apoyándose en la realidad irá derecho al ideal que adivina y después de alcanzado, cuando la ciencia venga analizando tejiendo su «pariente necesario» como dice Mario Pilo en su estética integral, también cantará el descubrimiento; mil veces la poesía puede universalizarse y cuando el genio de [sic] consigue el descubrimiento de la imprenta vendrá siempre un Quintana que la cante.

Inspírese pues la poesía en el pueblo, elija esa corriente naturalista que la lleva a la locura y el artista siguiendo el ambiente popular habrá realizado su fin.

AGA 32/7390

Oposiciones a la cátedra de «Teoría de la literatura y de las artes», Universidades de Madrid, Barcelona, Salamanca y Granada

Primer ejercicio (febrero, 1902)

## TEMA 160. LA PINTURA DE INSPIRACIÓN Y LA PINTURA COPIA FIEL DE LA REALIDAD. IMPORTANCIA SOCIAL Y ARTÍSTICA DE CADA UNA

De la definición de la pintura que da Blanc, diciendo que es el «arte de manifestar nuestras ideas por medio de todas las realidades de la naturaleza, representadas en una superficie plana, mediante la forma y el color», se deduce que dos elementos pr[incip]al[e]s entran en la concepción pictórica, las ideas y lo real, es decir como dirían los filósofos el *yo* y el *no yo*, ambas componiéndose forman con el medio sensible que le es propio, el arte pictórico. Pero esta fusión no siempre se ha realizado de una manera perfecta, este maridaje ha quedado disuelto muchas veces, presentándose ora la realidad como elemento pr[incip]al, ora la idealidad sobrepujando á todo.

Ejemplo de esto lo tenemos en muchos artistas. La Historia cuenta que estando un día Prudhon sentado á la mesa del prefecto M. Frochot, le expresa éste el deseo de que hiciera un cuadro para la Sala de Audiencia; el artista pronuncia los siguientes versos de Horacio

Raro antecedentem scelestum  
Deservir pede poena claudo

É inmediatamente con sólo este fondo de poesía, el artista va á presentar á la justicia no claudicante, sino atravesando con rápido vuelo la escena en que lata y acompañada de la venganza divina, persiguiendo al crimen; en esta composición el artista nada ha visto, la realidad nada la había presentado, la verdadera representación estaba en su genio. Nicolás Poussin nos dá también muestras de esta pintura de improvisación, representándonos lo sublime, fenómeno extremo en Pintura. En una región agreste y alegre, cantada por los poetas, la Arcadia, pasean alegremente sus amores tres pastores, de pronto uno de ellos se para delante de una tumba y descubre una inscripción medio borrada que dice: *Et in Arcadia ego*, y yo también vivía en la Arcadia; con estas palabras, que parecen una voz salida de la tumba, una mujer entristecida apoya negligentemente el brazo en su amante, otro apoyado en la tumba mira atento la inscripción que un tercero le señala y todo está terminado por un paisaje profundo que parece en sus últimos límites acercarse al mar, para acentuar lo sombrío del cuadro. Aquí en esta escena que nos pinta Poussin lo sublime no está en la realidad, ni siquiera en el cuadro como afirma Charles Blanc, está en la mente del poeta, en su inspiración.

El famoso claroscuro Rembrandt, de la escuela holandesa, nos hace ver también la pintura de inspiración en el cuadro de los «Peregrinos de Emaús»; la cara de asombro que ponen los comensales cuando han visto desaparecer á Jesucristo de la mesa y representado sólo por una vivísima luz, es también uno de los cuadros de sublimidad que ha conseguido el pintor, no por la copia de realidad sino por su genio, por la inspiración de que está dotado.

Llevados de su inspiración existen genios importantes, el más colosal de todos es sin duda alguna Bartolomé Esteban Murillo, que aunque algunos lo consideran, pr[incip]almente los po-

sitivistas, como pintor de la decadencia, es el gran maestro de la escuela sevillana. El S. Antonio, la Sta. Isabel de Hungría, la Piedad, la Concepción de tamaño colosal del Louvre y del Museo Provincial de Sevilla, nos muestra[n] hasta qué punto puede elevarse un pintor llevado de su inspiración.

Al examinar la pintura copia fiel de la realidad observaremos que ésta en su verdadero sentido no significa un pleonasma de la naturaleza; si así fuera la fotografía sería la gran obra de arte y sin embargo ni siquiera es la copia fiel de la realidad, si suponemos una rosa fotografiada, por mucha que sea su perfección, cuando menos ha perdido el olor; en la naturaleza estará sin diccionario donde se encuentran todas las palabras, pero no está allí su elocuencia, ésta se encuentra en el alma del pintor.

Para comprender los efectos que produce la teoría de la imitación exagerada basta recordar una fábula de Fedro en la que se nos dice: que existía un hombre que imitaba admirablemente el grito de un ave, con lo cual obtenía infinidad de aplausos y gran provecho, queriendo obtener aquellos mismos resultados otro individuo trató de hacerlo mejor, llevando debajo de su manto el ave á quien hace gritar, pero con gran sorpresa suya se vio silbado; en este espiritual apólogo se compendia la falsedad de los que rebajan el arte de la Pintura hasta hacerla copia exactísima de la naturaleza.

Sin embargo de lo expuesto no por eso condenamos la pintura que tiene por objeto la realidad, la naturaleza tiene bellezas que se pueden y deben transportar al lienzo, ya que ésta representa al hombre, principal actor del drama que representa no solo aislado ni inmóvil, sino rodeado de la naturaleza que lo envuelve y le sirve de teatro, es la naturaleza la esfera de actividad del hombre, el sitio en que se desplazan sus energías; por algo posee este arte el color, que es el símbolo de la variedad del universo.

Esa vida del Universo, la multitud de circunstancias y accidentes que en él existen, deben representarse en la pintura, sin más que tomar lo esencial de ello; olvidar todos los accidentes que pudieran afeár el cuadro y hacerlo todo en suma como procede Velázquez en sus obras, que le han dado el nombre de Pintor de la verdad, frases que tiene la estatua que Sevilla no ha mucho le ha levantado. Las Meninas, el Príncipe Baltasar Carlos, los Borrachos, su mismo Cristo en la cruz nos revelan cómo el artista vivía con la naturaleza que le rodeaba, de afición á esta realidad son los retratos, como el del Conde-Duque de Olivares, Pablillos, el Bobo de Coria y otros donde nos retrata todos los tipos más populares.

Como escuela realista podemos citar la escuela que fundó Adan van Noor [sic] y que lleva el nombre de Flamenca, siendo su pr[incip]al representante Rubens, que en sus cuadros, entre otros muchos las «Tres Gracias» nos refleja cómo es verdad la frase de que tenía este pintor la carne en su paleta; basta fijarse en la manera de señalarse los músculos, lo señalado del bíceps, que opone resistencia á la presión que se le hace.

También encontramos cuadros en que se reúnen los dos elementos: inspiración y realidad. Murillo, y este es uno de los argumentos más notables que podemos emplear contra aquellos que le aplican la frase ya dicha á Alfonso el Sabio, de que se fue al cielo y olvidó la tierra, Murillo en su «Sto. Tomás de Villanueva», la obra que él consideraba mejor, á la beatitud del santo juntamente añade el niño tiñoso, la pordiosera, el pobre y otros personajes tomados de la vida de la realidad.



En la Anunciación, este pintor á quien llaman de la decadencia, sin duda porque como dice el sabio Catedrático D. Federico de Castro, procura que no aparezca la línea y hace que las superficies se continúen, apareciendo las figuras como envueltas muchas veces por el fondo de gloria que emplea.

No podemos olvidar que la pintura de inspiración ha ido siempre unida á la religión y que á ella ha debido pr[incip]almente su desarrollo, y es por la relación íntima que existe entre la religión y el arte, que ha hecho multitud de veces que vayan acompañadas.

Cierto que la Religión cristiana ha dado origen á grandes maestros, pero no debemos olvidar que tiene la Pintura otros asuntos donde inspirarse. Sin embargo, no por eso debe sostenerse que á la religión no debe el arte multitud de grandes creaciones, además como dice Viardot en sus Maravillas de la Pintura, el fondo religioso de la pintura podría perderse pero siempre quedará en ella un fondo poético, fuente inagotable para la realización de grandes obras.

La Pintura de inspiración ha servido de medio [de] transporte á la Religión desde la más remota antigüedad, muchas de las pinturas aún en el período más embrionario han servido para dar á conocer las civilizaciones, la escritura geroglífica [sic] de los egipcios p[or] e[jemplo] ha sido verdaderamente iconográfica.

La Iglesia cristiana debe también á la Pintura, la mayoría de su culto se verifica por este medio.

La Pintura fiel copia de la realidad con la multitud de escenas de la vida que toma, lleva una importante misión sociológica, educando con la manifestación de cuanto en la Naturaleza existe de bello. Siendo ella, ó mejor dicho sus formas derivado adorno de nuestra existencia, en la multitud de muebles que satisfacen nuestras necesidades.

Si consideramos la importancia artística de cada uno de los miembros de esta división que hemos hecho de la Pintura, veremos en la de inspiración enseñándonos á buscal [sic] el ideal á todo aún en las escenas que parecen menos importantes.

Poussin, paseándose un día por las riberas del Tíber, vé a un niño acabado de salir del agua que es envuelto en sus ropas y acariciado por su madre, sólo con esto el Pintor creyó ver á Moisés saliendo del Egipto conduciendo á su pueblo, es decir, que acostumbrado el artista á ir de la realidad que contempla á la belleza divina, realiza su gran obra.

Lo mismo hace Leonardo da Vinci de la escuela florentina, elevándose, quizás de tipos vulgares que contemplaba en Roma, á la gran idealidad de su cuadro magnífico la «Cena».

Copiando la realidad el artista no se hace egoísta, vé allí las formas realizadas por la Divinidad, y se enseña á su señor con las quimeras de su genio solamente, yendo por tanto á lo anti-natural y como tal antiartístico; el hombre no solo es espíritu, la materia entra en su formación y como todo lo que se atribuye á una cosa participa de la naturaleza, la pintura que es del hombre al hombre debe reflejar, adecuándose á su naturaleza compuesta.

Madrid 17 Febrero de 1902  
Francisco Murillo (rubricado)

AGA 32/7390

Oposiciones a la cátedra de «Teoría de la literatura y de las artes», Universidades de Madrid, Barcelona, Salamanca y Granada

Cuarto ejercicio (abril, 1902)

**¿QUÉ DOCTRINAS SE DEDUCEN DEL ESTUDIO DE QUINTANA, LEOPARDI Y VÍCTOR HUGO PARA LA DOCTRINA DE LA LÍRICA MODERNA? JUICIO DEL OPOSITOR SOBRE ESTE PUNTO.**

La lírica, manifestación afectiva del hombre, distinguiéndose de otros géneros literarios en que suele encontrarse en ellos una expresión mostrativa, revela más que ninguno otro la personalidad humana, por consiguiente las condiciones de los autores líricos se reflejan de una manera directa o inmediata, de donde se colige la importancia que en el proceso evolutivo literario tengan los autores líricos.

Tomando las obras de nuestro gran Quintana, observamos caracteres propios geniales que no se observan en lo que precede ni en lo que sigue; es éste defensor de nuestras libertades, admirablemente expuestas en su discurso inaugural de la Universidad, un hombre verdaderamente erudito, conoce perfectamente los clásicos y nos afirma en esta asección la brillante mitología que campea en sus obras, de tal modo que es imposible sacar fruto de sus obras si se olvida toda la rica herencia de Roma y anteriormente de Grecia, por eso sus admirables odas serán siempre fondo permanente para resucitar los elementos de la clásica antigüedad.

De estas ligeras observaciones deducimos que no es solo el subjetivismo lo que se manifiesta en los autores líricos. Quintana es la negación más brillante de los que tal afirman; es el escritor que con gran riqueza de erudición vive en su tiempo, refleja todos los adelantos que se hicieron, el entusiasmo que despertaron alienta á las generaciones á que trabajen siempre por la pureza de las verdades que constantemente afirmaba; siendo verdadero estandarte de su tiempo que trae, tras de sí, todo lo que admirablemente se produjo en los tiempos antiguos.

Con Quintana se observa que no es el poeta lírico el artista que encerrándose dentro de sí, vive su propia vida sin participar para nada de los que le rodea; basta leer su Oda á la Imprenta y veremos cómo está sujeto á la revuelta de ideas de su tiempo y queriendo siempre ver á su pueblo ganado completamente por la libertad, procura demostrarle lo que vale y significa el descubrimiento de la imprenta, verdadero baluarte de los derechos del hombre, escena de donde pueden desplazarse todos los matices del pensamiento y del sentimiento sin trabas de ninguna especie. Para hacer toda esta obra colosal necesitaba reflexión y ese espíritu reflexivo es lo que resalta en sus obras, produciéndose con ello que se pueda ser lírico y erudito, que no son anti-téticos ambos términos, de donde se colige que sólo con mucha reserva podemos decir que la inteligencia domina en lo épico y el sentimiento en lo lírico.

Si de España pasamos á Italia, vemos en los tiempos modernos desarrollarse lo lírico con el gran Leopardi; hombre no muy apreciado si se compara á lo que Italia le debe, de él se dice que dio las bases para la formación de la Unidad italiana; sus trabajos por las Universidades de la nación latina, fueron de gran importancia como lo hizo Quintana entre nosotros; y sin embargo se observa el curioso y extraño fenómeno de que las Universidades de Italia levantan una estatua á Garibaldi, en vez de á Leopardi. Manifestador el lírico italiano del ambiente que se respiraba en su nación; débele la Historia de su patria grandes beneficios y si Manzoni nos describe de

modo admirable en su novela histórica «I promessi sposi» (que pongo en italiano por no tener traducción propia en nuestra lengua) nos expresa todas las costumbres del pueblecito que nos describe, observándose cierta semejanza con nuestros mejores de Galicia; Leopardi nos manifiesta que también la lírica puede tener asuntos históricos que el artista ha de idealizar, pero que serán siempre fiel reflejo de la sociedad en que vivía el poeta.

Si pasamos á Víctor Hugo, pocos escritores, en verdad habrán fluctuado entre más opuestas tendencias; escritores de Estética existen, Gujan es uno de ellos, que lo conceptúan como un embrión del decadentismo, queriendo ver en él las reminiscencias de un futuro Imbrex Valois, sin embargo en Víctor Hugo sus manifestaciones sociales son de importancia suma, probaríalo solamente el hecho de la multitud de veladas que se verifican en honor de este hombre insigne; que lo veamos algunas veces fuertemente apasionado por una idea, esas son tendencias que se ven en sus novelas y que en nada lo hacen desmerecer; el autor de obras literarias se ve precisado ley fatal de su constitución á manifestar lo que más anhela, aquello por cuya consecución se afana. Los Miserables son prueba fehaciente de ello, pero si al historiador le toleramos que se manifieste su tendencia y así lo observamos desde Tácito ó Mommsen, no debemos poner obstáculos para que el poeta lírico desenvuelva sus sentimientos.

En el sentido expuesto, yo creo que pueden aunarse los tres escritores y formar una tríada que manifieste una mera tendencia en la lírica moderna. Yo creo que Quintana no eclipsa á Leopardi, ni éste ofusca á Víctor Hugo, sino que Víctor Hugo, Leopardi y Quintana son tres genios que manifiestan la tendencia nueva social, que no quieren vivir aislados, que rompen los moldes clásicos en que se desenvolvía antes la lírica, que enseñan de un modo claro y manifiesto no es fácil encerrar al artista en reglas estrechas y mezquinas, no me refiero á las reglas fundamentales. Que existen dos modos de describir el mundo que nos rodea, uno diciéndonos y narrándonos el asunto de que se trata, y otro que es este mismo mundo por la impresión que produce en nosotros. Más claro que la primavera puede describirse diciéndonos todos los fenómenos en que ella se desenvuelve ó hablando de los efectos que esta produce en nosotros; esta última manifestación es lo que representa los escritores citados, de ahí que nos retratan el mundo de lo externo en relación con el interno, de ahí ese profundo poder psicológico que posee la lírica moderna que cuando rebaja algo de la sociedad humana no lo hace como la mezquina y bastarda satisfacción de odios personales nacidos al calor de bien ajeno, es otra cosa es el artista que en medio de la sociedad, conviviendo con ella, trata de dirigirla por camino seguro para que efectúe sus ideales. Esta es la verdadera senda del elemento lírico, de ninguna manera el desequilibrio egoísta de algunos escritores modernos que, enfermos de sentimientos, buscan en el caos la satisfacción muchas veces, casi siempre retrato fiel de esa atmósfera de *precariedad* en que parece ahogarse el hombre moderno y que trajo esa *línea de látigo*, manifestación del bacinete humano en las artes plásticas, y lo repugnante en Literatura.

Queremos que las manifestaciones lírico-amorosas de los poetas modernos sean la manifestación del amor humano y esto no hay que buscarlo ni en el bazar de prostitución que en la historia nos ha ofrecido la Provenza, ni en los ideales platónicos el hombre no es sólo un extremo, son dos partes integrantes que deben presentarse siempre fundados en adecuación perfecta. Por esto creo que dejando aparte doctrinas propias de la depravación de Rousseau, se convenzan los artistas que la manifestación social se impone, que es necesario el altruismo en lo lírico si queremos que la composición que de tal se precie sea viviente y no planta exótica que muera apenas terminen los cuidados del jardinero.

La manifestación lírica de Quintana, Leopardi y Víctor Hugo es social; social debe ser la lírica moderna.

Madrid 2 de Abril de 1902  
Francisco Murillo (rubricado)

\*\*\*

AGA 32/07389

OPOSICIONES A AUXILIARÍA, UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
Primer ejercicio (mayo, 1904)

### TEMA 32. HERRERA Y LA ESCUELA SEVILLANA. SU IMPORTANCIA

La doctrina seguida por algunos escritores [es] la de que no pueden [sic] admitirse la clasificación literaria por escuelas, fundándose para ello en que las condiciones geográficas de un país y los demás elementos estáticos que se encuentran en toda manifestación literaria no tienen tanta fuerza que no puedan cambiarse por el genio; de esta opinión es el Sr. Sánchez de Castro que en su obra de *Literatura General y Española* niega la existencia de escuelas poéticas.

Existe también quien afirma lo contrario y en verdad que las bases en que hacen descansar su afirmación son todas ellas de índole solamente efectista, pues que se detienen los que así opinan en la constitución más o menos agreste ó riente de la comarca en que tratan de colocar una «escuela poética».

El Sr. Menéndez Pelayo afirma que la base de clasificación de la poesía en escuelas es el procedimiento artístico seguido y la doctrina estética sustentada cuando se dan unidos los procedimientos y los principios estéticos en una región cualquiera y los literatos siguen esa norma, entonces existe una verdadera escuela, no son pues motivos de conveniencia ó de paisanaje, como afirma el docto crítico, los que forman la «escuela».

Si nosotros aplicamos esta doctrina á la «Escuela sevillana» es indiscutible que, conforme con lo sostenido por el Sr. Menéndez, que existe la Escuela mencionada en el tema, y con tanta energía se acusa en la *Literatura española* que no hay antes de Herrera ningún[o] que sentando principios propios de estética literaria, ataque tanto á los preceptistas clásicos, enmendando y analizando deliberadamente al escritor Garcilaso [sic] de la Vega; son las «Anotaciones de Herrera al Garcilaso» un trabajo de análisis literario capaz con sus principios de formar una «escuela»; si á las citadas «Anotaciones» unimos el Discurso de Francisco de Medina que figura á la cabeza de las obras de Garcilaso [sic], comprobaremos que este verdadero análisis gramatical sobre los principios estéticos habrán [sic] de hacer prosélitos, aun prescindiendo de la aplicación que tenían en la práctica en manos del genio de Herrera, que comporta con Rioja la grandeza de nuestra escuela.

Dividen los escritores la escuela sevillana en tres períodos, en el primero se comprende á Medina, Mal Lara y otros escritores; en el 2º, colocan á Herrera, y el 3º lo comienzan con Jáuregui.

De carácter *oriental* se han dicho que son nuestras composiciones poéticas, por la gran brillantez de la forma y en esta relación se les han opuesto las obras literarias de la Escuela salmantina, á quien califican de *clásica*; sin que nosotros neguemos la exhuberancia [sic] de forma con que revisten sus pensamientos los escritores de ésta región, no puede negársele que se ven sometidos á la corriente g[ene]ral del Renacimiento; precisamente la obra del maestro que supo representar el inquieto pensamiento de la E[dad] M[edia] italiana, poniéndose bajo la protección de Virgilio en los primeros tercios de su viaje, es considerada aquí antes que en otra parte por el «*Desir* de las siete virtudes» de Micer Francisco Imperial. Lo que ocurre es que la brillante imaginación que informa á la escuela poética la llevaron [sic] pronto á su decadencia, de tal modo que algunos escritores no señalan como modelo único de culteranismo á Góngora y Argote, mencionan á la vez á Fernando de Herrera y nuestra escuela; llevados de su genio faltaron á la forma en alguna ocasión, creando frases y escribiendo transposiciones violentas, lo cual no obsta para que trate por eso de dársele un carácter oriental con exclusión del elemento clásico. Sábese de Fernando de Herrera que toda su vida estuvo trabajado por una secreta y ardiente pasión hacia D<sup>a</sup> Leonor de Milán, condesa de Gelves, á la que llama en sus versos Heliodora, Luz, Lumbre etc.; este amor debió ser completamente platónico, ya que por otra parte el estado de una y otro así lo exigían [sic].

Tiene Herrera odas admirables, como la que dedica á D. Juan de Austria y á la Batalla de Lepanto; siendo su composición á la «Guerra de Chipre» también muy conocida. Suyos son los versos

Cantemos al Señor que en la llanura  
Venció del ancho mar el trance fiero.

Notables son otros escritores, como Pacheco, Rodrigo Caro y Rioja, éste se ha hecho célebre por su composición que empieza

Pura, encendida rosa.

No deja de tener importancia Pedro de Quirós, que se distingue por sus madrigales, siendo digno de citarse el que dedica á la «Tórtola»

Tórtola amante que en el roble moras  
Endechando en arrullos quejas tantas  
Mucho alivias tus males si es que lloras  
Y pocas son tus penas si es que cantas.  
Si de la que enamoras el desdén te desvía  
No durará el desdén que tu porfía  
Esté un pecho de pluma conquistando  
¿Y podrá un pecho de pluma no ser blando?  
¡Ay de la pena mía en que medroso y triste estoy llorando,  
Y enternecer procuro pecho de mármol cuanto blanco duro.

Dentro de esta misma escuela literaria se dá á la vez la manifestación artístico-pictórica, así lo dicen los nombres de Francisco Pacheco y Jáuregui.

Sevilla 3 Mayo 1904  
F. Murillo (rubricado)

El secretario del Tribunal  
Dr. Feliciano Candau

\*\*\*

AGA 32/7389

OPOSICIONES A AUXILIARÍA, UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
Primer ejercicio (mayo, 1904)

**TEMA 100. LOS BÁRBAROS. GEOGRAFÍA Y ETNOGRAFÍA DE LA EUROPA CENTRAL ANTES DE LA INVASIÓN**

En el año 476 ocurre la invasión de los bárbaros, que cayendo sobre el Imperio romano de Occidente, aniquilan á éste como fenómeno social y político, ya que para Bertolini, en su «Historia política de Roma», esto fue lo que representó Roma en medio de todos los pueblos que la precedieron y siguieron, y decimos esto porq[ue] á pesar de los bárbaros, las instituciones y la cultura romana sigue informando á la nacionalidad que se sientan sobre las ruinas del Imperio de tal modo que como afirma D. Fernando de Castro las palabras *inerte* y *ruina* no pueden aplicarse todavía á Roma.

Estos pueblos bárbaros trajeron á la civilización antigua un elemento individual que en unión del social existente determinaron con la existencia de los dos elementos nuevo equilibrio á la humanidad, viniendo á confirmar esta afirmación los nuevos centros de cultura que se levantan á poco de la destrucción del Imperio de Occidente; sucedió con los bárbaros al caer sobre Roma, lo que pasa, como dice el citado Sr. Castro, con un fuego cuando se está apagando, que si se le arroja nuevo combustible parece como que se ahoga y va á desaparecer completamente, pero cuando pasan los primeros momentos vuelve á parecer la llama y la luz; los bárbaros continua[mente] fueron el combustible nuevo arrojado á Roma que parecía en medio de la corrupción, por eso al principio de la invasión todo es oscuridad, el humo fatiga y no deja ver nada, todo es confusión, pero pasado los primeros momentos la Historia nos dice y explica cómo se levanta la E[dad] M[edia] con el nuevo ingerto [sic] que recibe antigua aquella lengua pasa, si bien modificándose, viniendo á ser la lengua del pueblo niño la vulgar la que sirve para la formación de las lenguas romances.

Estos bárbaros son los que con el nombre de godos, ostrogodos, visigodos, lombardos etc. que toman estas diversas denominaciones por razones étnicas, ya que tienen un origen común y si por razones geográficas y cronológicas, son los que vemos después desarrollando en los sitios en que se establecen centros de cultura, la misma procedencia étnica tienen los suevos, vándalos y alanos, que vemos nosotros establecidos en nuestra patria, los suevos en Galicia, los vándalos en la Bética y los alanos en la Lusitania, tienen estos pueblos en un principio carácter sedentario,

y promueven entre ellos guerras con frecuencia, así vemos nosotros que en tiempos de Rechila y Rechiario los suevos logran quedarse de [sic] la Bética arrojando á los vándalos.

Vése ya la unión de las dos civilizaciones romana y goda en tiempo de Ataulfo, que por por [sic] el matrimonio con Gala Placidia, hermana del Emperador Honorio, se verifica el consorcio de ambas culturas cómo dice el Sr. Orodea en su obra Historia de España.

La parte de Europa que limitan [sic] al N[orte], los montes Balkanes ó *Hemus* de la geografía clásica, los Alpes en sus distintas denominaciones de Julios, Cárnicos, Rhéticos, Penínicos, Griegos, Cottiénnicos y Marítimos, y los Pirineos, es lo que se llama Europa del mediodía, de aquí pués arranca la Europa central; según Moeller en su H[istoria] Universal, tres razas poblaban la Europa central antes de la invasión: los *celtas*, los *eslavos* y la raza germánica. De la existencia de esos pueblos, se tienen pocos testimonios históricos, la fuente que la Historia utiliza para su conocimiento pri[ncipal]mente es la prueba, la mayoría de estas razas aparecen mejor conocidas en sus emigraciones, motivadas por luchas entre sí; este desconocimiento se explica teniendo en cuenta que los pueblos griego y romano no estuvieron en contacto con ellos en un principio.

Los escritores griegos nada nos dicen por no haberles conocido y los romanos no se interesaron mucho, señalándose sus fronteras por este sitio hasta el Rhin; en los celtas comprende Moeller los *Kinris*, los *celtas* propiamente dichos y los *galos*; a los *celtas* empujados por los *galos* se debe la formación de nuestros pueblos, ya que en unión de los iberos formaron en nuestra patria la confederación celtibérica, parece deducirse que sin embargo al darse hoy como un hecho la venida de los iberos á nuestra patria por el Africa deb[i]eron estar en algún contacto con los celtas antes de [tachado: nuestro] su llegada á la Iberia; así se explica cómo los iberos que se establecieron en el Sur y Oeste de España, y los celtas atravesando los Pirineos en el N[orte] y E[ste], pudieran éstos dos grupos que dividen á la península por su situación en dos triángulos llegaron á unirse sin lucha de ninguna especie en el centro de España; de otro modo hubiera sido más difícil la fusión de dos razas distintas.

[Tachado: Representan los celtas por su cultura] Los celtas creían en la continuidad de la personalidad humana después de la muerte, creían en la metempsicosis, su culto era el druídico, había sacerdotes [tachado: que se llamaban] y sacerdotisas, los primeros eran eunucos; el culto se celebraba en los bosques; creían que su espíritu eternamente el mismo iba á buscar otro cuerpo, por eso como dice un escritor estaban libres del peor de los terrores, del terror de la muerte. El erudito arqueólogo D. Aureliano Fernández Guerra y Orbe no vacila en afirmar que son monumentos que acreditan el estado de cultura de los celtas, los *círculos druídicos*, los *racelos*, los *Delubros*, los *recintos sagrados*; á estos se han atribuido la Cueva de Menga en Antequera, otros descubrimientos en Dilar (Granda).

También se han creído célticas las monedas que tienen en el anverso un cerdo en ademán de pisotear la lanza.

Sevilla 3 de Mayo 1904

F. Murillo (rubricado)

El secretario del Tribunal

Dr. Feliciano Candau

AGA 32/7394

Oposiciones a la cátedra de «Teoría de la literatura y de las artes»

Universidades de Granada, Zaragoza y Sevilla.

Primer ejercicio (febrero, 1907)

### TEMA 123. LA ARQUITECTURA EGIPCIA

Es el pueblo egipcio, por el cual se abre la Historia Universal, el 1º que nos manifiesta una arquitectura sujeta a proporción, por eso no debe extrañar encontrar ya en Perrot y Chipiez la palabra *orden* para designar la armonía del arte de construir entre los habitantes del territorio fertilizado por el Nilo; en efecto, el *orden lotiforme* obedece a leyes de proporción innegables.

Caracteriza a este sistema arquitectónico el sistema constructivo fundamental de dintel, y por lo que respecta al soporte el pilar y la columna, ésta evolución de aquélla [sic].

Dedúcese del sistema constructivo empleado las ideas que esta arquitectura ha expresado, ideas que se adaptan al modo de ser de los hombres que le dieron nacimiento; las grandes *platabandas* egipcias manifiestan las ideas de calma, de paz y tranquilidad, nos ofrece [sic] la elocuencia del reposo, están sus líneas horizontales en el valor expresivo que poseen en armonía con la impresión que nos producen las grandes líneas que vemos en el globo terrestre; la línea tranquila del mar, el paralelismo de las estratificaciones de la roca y así como esta clase del reino inorgánico nos manifiesta que se han escapado del trastorno de la revolución geológica, del mismo modo la arquitectura egipcia nos ofrece el sueño de todas las pasiones, la ausencia de toda libertad, la negación del pueblo egipcio como personalidad para ser absorbido en la concepción panteística; el poder y la fuerza material sobre aquel pueblo se revelan constantemente al contemplar los grandes dinteles, se recuerdan los brazos de un pueblo que sujeto a la omnímoda voluntad del Faraón, se vio precisado a remover grandes piedras de las canteras para ponerlas sobre los soportes.

La ley de la gravedad preside en lo espiritual como en lo material de aquel pueblo, que no llegó a afirmar su personalidad más que en el reposo de la muerte, que vivió sujeto a la energía de la materia, que siguió las leyes fatales de la naturaleza; a las grandes montañas que revelaban la fuerza de la tierra opuso las pirámides, pero obsérvese que en sus tres grandes tumbas, la de Cheops, Chefren y Mencaurra o Micerinos, ha obtenido un efecto distinto al que producen las montañas que imitaban: éstas aplanan el espíritu del hombre por el poder que desplazan, aquéllas levantan el espíritu del espectador, porque si bien es verdad que con sus grandes masas y sus bruscos contrastes nos expresan una fuerza superior a la del hombre, manifiestan el poder colectivo del hombre; por un lado nos aplanan, por otro nos elevan como dice Blanc.

La ley de la gravedad dirige todos sus actos, sigue siempre las leyes de la naturaleza, todas las tardes se pone el sol detrás de la cordillera libia, en esta colocaron sus tumbas, todas las mañanas sale el sol tras la cordillera arábiga, hacia allí mirarán sus muerto[s], como si esperasen que el sol vivificador les trajese el principio de vida, y como este pueblo no afirma sus ideas ni su manera de ser más que simbólicamente, el misterio rodea sus monumentos que extienden en el sentido de la latitud y de la profundidad, la dimensión en altura no caracteriza esta arquitectura, misteriosa hasta por el jero[glifo] que va [a] incrustarse en la piedra. Es cierto que las



pirámides tienen mucha altura, pero esta se ha hecho únicamente para asegurar la conservación del cadáver, y a ello conduce aquella masa, que no la motivó un principio de energía individual dirigiéndose al cielo, antes al contrario fue el principio del reposo y tranquilidad del difunto lo que dictó la construcción *piramidal*, de ningún modo otra causa; el pueblo egipcio vivió siempre para pensar en la muerte.

Veamos ahora detenidamente su arquitectura.

*El pilar.* Este soporte aislado tiene base que no es más que un sencillo plinto, lo que forma el fuste o caña es estriado con acanaladuras tangentes, lo que ha hecho a algunos escritores considerar como proto-dórico este pilar del cual debieron tomarlo los griegos.

*La columna.* Se ofrece ésta con plinto cuadrado y base, esta formada por las hojas de palmetas invertidas, el fuste es estriado o liso, ordinariamente el liso sin estrías es el más general, y tiene una sensible disminución desde el minoscapo al sumocapo.

El capitel tiene tres formas; está tomado de la palmera y sobre él está un ábaco cuadrado que por su desarrollo propende al cubo, es decir, que en su dimensión de altura está más desarrollado que el ábaco clásico.

La forma de capitel corriente está tomada de la flora y es la flor de loto, que ha dado nombre a esta arquitectura; presenta dos formas: una cerrada la flor y truncada, sobre la cual va el ábaco; esta es la forma más inquietante para el espíritu, no cumple la ley estético-arquitectónica de solidez aparente, parece que va a romperse. La variedad más empleada, en cambio, ofrece el cumplimiento de las leyes de la estética en orden a la solidez; es esta la flor de loto abierta, y sobre ella, pero buscando el diámetro del fuste, se coloca el ábaco; así las presiones que se ejercen van al diámetro del fuste, que las conduce al basamento.

Además del soporte aislado usaron el continuo o muro, de una gran solidez, y por si su espesor no fuera suficiente lo cortaron en talud, con lo que lograron ofrecer a la vista del espectador bases inmensas; con esto, y con la línea paralela a la tierra de su entablamento, nos ofrecen el carácter de inmovilidad del pueblo que produjo tales formas arquitectónicas.

El entablamento está coronado por una sencilla moldura de dos curvas, la cóncava en la parte superior y la convexa en la inferior; esta moldura está terminada por un sencillo listel; recibe el nombre de *cimaico* o *gola egipcia*; ordinariamente está adornada con palmetas.

En la decoración usaron la policromía, de colores fuertes y planos, la escultura y la escritura geroglífica [sic]; emplearon también la arquitectura decorativa con gran carácter monumental como lo formaban el pilono y los obeliscos que tienen base una disminución bastante sensible de abajo á arriba, y están coronados por el piramidién.

Los monumentos egipcios ofrecen considerable extensión en profundidad, ordinariamente los precede una calle ó ingreso que puede tener centenares de metros y que tiene á los lados esfinges, reciben el nombre de dromos; á esta entrada sigue un pilono\* con puerta que ofrecen ambos la forma apiramidada, el pilono por estar cortado en talud por los lados, la puerta por ofrecer las *jambas* inclinadas hacia dentro, siendo más estrechas por arriba que por la parte inferior; esta forma de vano es de un interés estético grande, por[ue] gracias á este engaño arquitectónico el vano á distancia aparece encuadrado; esto será un motivo más para afirmar la opinión de los que creen en la influencia de los egipcios sobre los griegos en la esfera artística;

---

\* Estos pilonos pueden multiplicarse y representar algo similar á los propíleos griegos.

sigue al pilono, que suele tener delante de sí dos obeliscos, una serie de patios que se suceden en gran número, para llegar al monumento propiamente dicho, compuesto de salas hipóstilas é hipetras, estas están descubiertas por el centro.

En armonía con la concepción panteística de este pueblo no podía faltar el cielo y el que verán en las salas hipetras lo imitaron en las salas cubiertas por medio del color azul intenso tachonado de estrellas doradas.

Emplearon para la decoración la figura humana y si en esta pintura hay ausencia de modelado y negación de la perspectiva, [tachado: para diferenciar los sexos] falta completa del estudio anatómico no diferenciando los sexos más que por el diferente color, hay en cambio en la minuciosidad del dibujo en las actitudes hieráticas de aquellos muros decorados una solemnidad atrayente obtenida por la repetición del movimiento. Las figuras se presentan de perfil y de frente al mismo tiempo; de perfil las extremidades inferiores, de frente el pecho y la cabeza presentada de perfil de frente, que en su forma fundamental es la almendra.

En esta pintura esencialmente decorativa, los egipcios nos han conservado sus costumbres, por la idea que tenían de que la conservación del *doble* dependía de rodear la momia del muerto de todas aquellas escenas que le habían servido de marco durante su vida; las pinturas representando la profesión del muerto, sus esclavos dedicados á las faenas ordinarias se ven en la decoración pictórica y hay tal simplicidad en las actitudes, tal sencillez en el empleo de colores puros que podemos afirmar que el [tachado: Oriente] Egipto con todo el Oriente ha dado la norma de la pintura decorativa moderna principalmente del arte del *cartel*.

Producto del simbolismo que caracteriza esta arquitectura, es su escultura de esfinges que reviste al edificio de condiciones vagas é inciertas; lleva razón Hegel cuando dice al hablar del arte simbólico que la idea no había encontrado su forma; todo es en esa escultura decorativa tranquilo como las hiladas de piedra del muro, de ahí el gran tamaño que suelen revestir sus imágenes, la forma arquitectónica que muestran, tratadas muy someramente; sirva de ejemplo la esfinge famosa que se encuentra al lado de la pirámide de Gizeh\*\*.

Desarrollaron en este pueblo la arquitectura funeraria, por el convencimiento que tenía de que la vida futura dependía de la conservación del cadáver, de aquí la disposición de sus tumbas. ¿Qué significa el *serdab* con el *corredor* y el pozo y en el final la cámara funeraria? No es otra cosa que la disposición suficiente para resguardar al muerto de cualquier ataque; lo mismo revelan las estatuillas funerarias que repetían sin cesar la imagen del muerto.

En los descubrimientos que se han hecho en la Gran Pirámide, se ha observado una curiosa disposición que describe y dibuja Perrot, en la cual puede verse los medios de que se valieron los egipcios para que nadie pudiese perturbar la tranquilidad del muerto; allí puede verse el ingenio para que el que osase entrar fuese á buscar, no la cámara funeraria, sino el Nilo sin que llegase á la cámara que tiene encima un despiece hecho.

Las ruinas de Luqсор y de Karnak nos han revelado esta arquitectura simbólica que dividen los historiadores en 3 períodos: menfita, tebano y saíta.

Esta arquitectura ha ofrecido como hemos podido ver las 2 formas de cubierta que ofrece la Grecia en una sola; la platabanda egipcia y el triángulo de la pirámide ofrecen y explican la

\*\* El individualismo de otras de su escultura es de un período más avanzado y lo icónico obedece á su doctrina acerca de la conservación del cuerpo, pero aquí no nos referimos á la escultura independiente[mente].

forma helénica que origina el frontón. En la corriente moderna y el llamado modernismo, vese la influencia arquitectónica egipcia.

Esta arquitectura supo [tachado: también] expresar la muerte de tal modo que en los tiempos modernos, en Stagliero, el cementerio de Génova, se reproduce la forma pura egipcia para la tumba y allí puede verse cómo es la forma predilecta de la muerte.

Madrid 11 Febrero 1907  
Francisco Murillo (rubricado)

\*\*\*

AGA 32/07394

Oposiciones a la cátedra de «Teoría de la literatura y de las artes», Universidades de Granada, Zaragoza y Sevilla.

Primer ejercicio (febrero, 1907)

#### TEMA 188. LA MÚSICA POST-WAGNERIANA

El gran genio de Ricardo Wagner había llevado la música á su mayor grado expresivo; de su orgánica concepción salió la orquesta potente, con una fuerza creadora extraordinaria; se había visto con Wagner que la música iba en ciertas concepciones más allá que la poesía; el canto en su tetralogía había cedido á la fuerza de la orquesta; no es de extrañar que el que llevó hasta sus últimos extremos la teoría del *leit-motiv*, haciéndolo personaje dramática [sic] haya hecho que toda la música posterior á su creación se haya visto influenciada por su genio.

En la imposibilidad de ir exponiendo los caracteres de cada uno de los que sufren la influencia del músico alemán, sería preciso pasar por todos los compositores que viven, sería preciso examinar á Brahms, á Mascagni en su última ópera *L'Amica* en donde la concepción wagneriana ha entrado de tal modo que en la ópera citada, antes del prefacio instrumental, deja al público que se solace en la contemplación de la escena. En la imposibilidad de ir determinando como el *cantabile* no origina ya la música, sino que es una composición completamente musical en su origen y en su forma externa de expresión, habiendo adquirido la armonía todos sus derechos. Voy á concretarme á ver la música post-wagneriana en un hombre que es encarnación de su país; en una nación que es la fiel representante de la melodía, me refiero á Verdi y á Italia. Verdi, por el camino de la melodía, había llegado á ser el héroe de su patria. *Il Trovatore*, *Traviata*, *Hernani*, habían confirmado su gloria y esto lo había hecho el ídolo de su pueblo; de su afecto en esta época por Wagner da idea la frase que copio de una carta que dirige desde París al conde de Arrivabene: « ho veduto a Tan[n]häuser, Wagner é matto », Wagner está loco, exclama José Verdi oyendo á Tan[n]häuser; no cabe mayor desprecio de la obra de un artista, parece que Italia no estaba dispuesta á tolerar la influencia alemana moderna; el más ilustre representante de su música lo ha dicho, la música de Wagner es la de un loco.

Después de esto parece increíble que Verdi llegase á aceptar nada de Wagner, y sin embargo aquel que como general en jefe vió tremolar la bandera de su gloria, se alistase como soldado en las filas del *loco* y con tanto ardor lo hace que no vacila en seguir el rumbo wagneriano,

aun[ue] le cueste caer herido en el campo de sus hazañas, hace D. Carlos, un fracaso, «La forza del destino» cae estrepitosamente y esta situación parecía natural que dejase ya el propósito de seguir á Alemania; sin embargo con una constancia y una virtud artística de que hay pocas pruebas, persiste en su actitud y atendiendo á un capricho del virrey de Egipto, pone música al *libretto* de Ghislanzoni, en el que había intervenido el egiptólogo Mariette y en esta ópera que se llama Aida, la música de Wagner ha triunfado; en el prefacio instrumental que precede á Aida y que sin más falta que la de poca unidad por quedar sueltos y sin unión el motivo de Ranfis y los sacerdotes y el de Aida; vense ya motivos característicos en los personajes que los delinear, la desdichada esclava etíope aparece con su motivo triste lánguido, que no abandonará á Aida nunca, á excepción de la escena en que descubre que es Amneris su rival, que entonces cuidadoso de la verdad dramática en el sentido wagneriano la hará variar de motivo en un cortísimo período, para dar pronto rienda suelta á su «pietà del mio soffrir», que sigue con constancia á Aida; el motivo fatal, triste que ahoga [tachado á Aida] el motivo de la esclava etíope es confirmación del criterio que sustento de Verdi wagneriano y [tachado: es] más alemán en todo este preludeo que se debe á Meyerbeer y á Wagner.

No cabe procedimiento más wagneriano que la modulación de su marcha; Verdi el músico de los ruidos abandonará en su *marcha* el triunfo del metal á quien tantas veces se entregó y para hacer su célebre marcha con muy pocas notas, con sólo el motivo *mi, la, si, mi, si, do* ha hecho, al modularlo por en armonía, saltando la distancia de una coma, un efecto mágico en los oyentes que se van insensible[mente] atraídos al nuevo tono que establece la 2ª banda de cornetas. Es la armonía que ha triunfado en toda su extensión, son los principios científicos elaborados por Wagner.

Cuando los milaneses aplaudían estrepitosamente á Verdi en el teatro de la Scala, como protesta al triunfo de Wagner en Nápoles, no sabían que aplaudían á Wagner y al triunfo de la música alemana sobre la italiana, de la armonía sobre la melodía.

Lo poco existente en nuestra patria, la única ópera que conozco con caracteres dramáticos, «Los Pirineos» del Sr. Pedrell, están inspirados en los procedimientos wagnerianos.

El caudal artístico de los Guerreros, Morales y Victorias no se ha desarrollado en nuestra patria y salvo la excepción en el párrafo anterior establecida, los procedimientos musicales y la orquesta permanecen adheridos al *cantabile* italiano, como podemos ver en nuestras zarzuelas; mientras la concepción no sea completamente musical, viva el músico en su propio medio y se separe de la canción lírica viviendo más bien en la concepción épico-musical que ha puesto á Alemania [tachado: en el centro] como la representante de la música contemporánea.

Madrid 11 Febrero 1907  
Francisco Murillo (rubricado)