

años, fué nombrado catedrático de esta asignatura en la Universidad.

La vastísima extensión que tiene esta ciencia, la gran erudición del catedrático y el reducido número de conferencias que en cada curso podía dar, le hicieron comprender la imposibilidad de establecer en el curso académico ni siquiera un resumen de las tan fecundas teorías. Además, no era Echegaray hombre que pudiera pasar de corrido sobre las cosas, sin penetrar en su más íntima esencia, y, con el buen sentido que acompañaba a su talento, decidió dedicar cada curso a una rama de la Física matemática, y aun varios cursos a alguna de ellas, escribiendo después, por él mismo, el desarrollo de sus conferencias.

Con un entusiasmo rarísimo a su edad, y con un optimismo admirable, pensaba acometer la enorme empresa de escribir una *Enciclopedia de Física matemática*, y seguramente lo hubiera logrado si diez años antes hubiera podido comenzar.

Como Echegaray cimentaba siempre en terreno firme, dedicó gran importancia a la parte filosófica de las teorías, y en ello invertía una gran parte del curso, que siempre era escaso en tiempo, para el programa trazado.

En los diez cursos que explicó en esta cátedra sólo pudo abarcar las teorías de la Elasticidad, los torbellinos y parte de la teoría de los gases; pero es que para llegar a Electricidad y magnetismo, que, a pesar de su deseo, no pudo desarrollar, había que ir "armado de todas armas", como él decía con singular gracejo, y en esa preparación invirtió una gran parte del tiempo, dedicando, primero, un curso de gran amenidad sobre el concepto de la Física matemática y sus relaciones con la experimental, y, después, varias conferencias de iniciación puramente matemática, en la que desarrolló la teoría potencial, las ecuaciones canónicas de Hamilton y las generales de

Lagrange y la teoría vectorial. Y aun le quedaron rezagados, por no haber podido encajarlos en ningún curso, el principio de Dirichlet y los polinomios de Legendre y la teoría de cuaternios y cálculo simbólico.

Al principio de cada curso repetía los conceptos fundamentales del anterior, y, atribuyendo el autor a pesadez senil esta insistencia, se criticaba a sí mismo. Pero no era así, pues cada vez que repetía un concepto presentaba de tal modo sus facetas y su fecundidad que, lejos de producir cansancio, daba mayor relieve e interés al asunto.

Aun tratándose de una cátedra de gran altura científica, siempre daba a sus explicaciones y posteriores publicaciones el carácter de simpatía que fué su característica más personal. Siempre recordaremos, con este motivo, aquella recepción de la Academia de Ciencias, una de las últimas a que asistió, en la que hizo su ingreso el sabio catedrático Sr. Cabrera. Había elegido el nuevo académico, como tema de su discurso —magnífico, como suyo—, "Las ecuaciones del éter", y, como era de esperar, hizo una disertación de tal altura, que muy pocos podían seguir el hilo del discurso. Echegaray, que era dueño transitorio de la casa, se creyó obligado a hacer los honores amenizando la fiesta, y, fijando su atención en los teoremas de Green y de Stockes, que tanta relación tenían con el tema del Sr. Cabrera, hizo tan brillante explicación material de estos teoremas, asimilando la divergencia y el flujo al aumento de caudal y paso de las monedas a través de una caja de caudales, que el público indocumentado de aquella recepción se agitó, participando de las vibraciones del éter. ¡Podrían no comprender el alcance técnico de los teoremas, pero, ¡indudablemente, sintieron la emoción de su grandeza!

Alfonso PEÑA BCELUF

## Echegaray, dramaturgo

Para medir imparcialmente la importancia de Echegaray como dramaturgo hay que tener en cuenta, inevitablemente, los entusiasmos que suscitó en su tiempo, pero cuidando bien de no apoyarse en ellos. Un público, en una época determinada, cuando se produce con unanimidad de fervor, siempre tiene una razón explicable, pero ella no es nunca la razón suficiente para que las obras suscitadoras de un entusiasmo momentáneo tengan potencia de porvenir; ni cuando las obras duran y son eternas, con la eternidad accesible a nuestros pobres ojos humanos, duran por las causas que auparon sus primeros saltos hacia el futuro. El *Quijote* es el ejemplo más claro de este último caso, si ejemplo hiciera falta para razonar algo tan natural como es que el único manantial de eternidad de una obra artística es su posibilidad de incorporación a los hombres en circunstancias varias de lugar y de tiempo. Y si los centenarios han de ser algo más que la traslación, durante unos días, desde un cementerio de olvido a las columnas de los periódicos y a los recintos de las Academias, de una lápida fría de borrosas letras: antes que de unos

aplausos perecederos hay que ocuparse del espíritu que el muerto nos legó y del empleo que dimos a su caudal de emoción.

Echegaray se incorpora a la dramática española en plena madurez. Sin embargo, la lectura de sus *Recuerdos* nos permite seguir, paso a paso, las etapas que le conducen a su primer estreno. Ya de estudiante es un lector formidable de obras de matemáticas y de novelas españolas y extranjeras. Por asistir al estreno de la primera obra de Ayala —*El hombre de Estado*— se escapa un día de la Escuela, y sabiendo, como sabemos por él mismo, su rígida disciplina en aquellos tiempos y su ejemplarísimo comportamiento como alumno, es fácil suponer la cantidad de entusiasmo necesario para lanzarse a tan heroica escapatoria en busca de localidad. Asiste después a todos los estrenos de Ayala, y ve completo el repertorio de Romea, Latorre, Valero, Arjona, Guzmán, Calvo, Matilde Díez y Teodora Lamadrid.

Cumplida esta época preparatoria, por decirlo así, de su vocación dramática, escribe su primer drama, *La cortesana*, que Arjona rechaza y no fué nunca es-

trenado. Como consecuencia de sus lecturas de entonces, la obra estaba poderosamente influida por *La dama de las camelias*, de Dumas.

En su segunda tentativa dramática Echegaray intenta adaptarse al gusto del público poco afecto a las cosas francesas, y, combinando su temperamento con sus lecturas —ahora inglesas, y principalmente de Shakespeare—, procura enlazar los procedimientos del gran artista inglés con los de nuestros clásicos del Siglo de Oro. Según declara el mismo Echegaray, se inspiró principalmente, para escribir este drama, en *Hamlet* y en algunas escenas del prólogo de *Macbeth*. Si el anterior no llegó a la escena, éste aún quedó más lejos, pues ni siquiera tuvo título.

La carrera triunfal de Echegaray como dramaturgo se inicia con *El libro talonario*, escrita en París (1873), entreteniéndolo el ocio forzoso de la emigración, y estrenada en 1874, siendo ministro de Hacienda, y bajo el seudónimo anagramático de *Jorge Hayaseca*, para guardar un secreto, quebrantado muy pronto después del éxito, pero suficiente para poner de manifiesto la delicadeza ingénita en Echegaray, no queriendo lograr el estreno de su obra a la sombra de un nombre ya de gran fama en política.

El mismo año estrena *La esposa del vengador*, con éxito clamoroso, que le arma caballero de la dramaturgia española de su tiempo.

Sería ocioso mencionar sus obras dramáticas posteriores, que llenan treinta años de la historia de nuestro teatro, y de las cuales unas triunfan por modo definitivo, con entusiasmo clamoroso, como *En el seno de la muerte*, *O locura o santidad* y *El gran galeoto*, mientras otras, las menos, se protestan ruidosamente o se salvan, después de gran lucha, por la situación final o por el respeto hacia la figura de su autor, que en pleno siglo XX estrena obras y, en ancianidad fecunda, trata de implantar en España el teatro simbólico, de clara imitación ibseniana, con *El loco dios*, y aun se incorpora al tipo de comedia moderna con *A fuerza de arrastrarse* (1905), su última obra de empuje, a lo que creemos.

Bosquejado, con esos cuatro rasgos, el itinerario dramático de Echegaray, cabe preguntarse la posición e importancia de este teatro en su tiempo, sus raíces nacionales y la influencia que haya podido ejercer en el arte posterior.

Unánimemente se define a Echegaray como romántico; no compartimos esta opinión o, por lo menos, consideramos preciso acercarnos a ella con múltiples reservas mentales. Ciertamente hay en él una formación romántica centrípeta que le entra por los ojos y por los oídos en su primera edad. A lo largo de su carrera dramática conserva la técnica del romanticismo y el amor a la violencia, pero en él lo romántico es una vestidura más que una piel necesaria e inevitable. Hay que advertir que algo de eso ocurre a casi todos nuestros románticos de la pasada centuria. Larra es una excepción, y, a pesar de ello, ¿se piensa mucho en Larra como romántico? Nuestros caballeros románticos del siglo XIX, salvo en la época juvenil, en que la actitud romántica es un imperativo categórico, algo así como un sarampión de la adolescencia, variaban de criterio con facilidad y reaccionaban —en el mismo instante en que les era posible— en un sentido vulgar y corriente, o, lo que es lo mismo, antirromántico.

Pero, aun descontando esa que pudiéramos llamar

insuficiencia romántica de nuestro siglo XIX, perfectamente comprobada hasta en las revoluciones —con ascensos pactados para en caso de triunfo y con la Libertad representada siempre como matrona de grandes ubres—, si examinamos con cierto cuidado las obras meramente representativas del romanticismo, las de Rivas, García Gutiérrez y Zorrilla, sentimos una impresión de ingenuidad, una frescura como de manantial, que no nos dan las obras de Echegaray, siempre más trabajadas y casi siempre con la picadu-



ra de la inteligencia formando la envoltura de la pasión, presta a estallar, no de otra manera que los insectos picando en los robles, al depositar sus huevos, forman para su abrigo la pompa geométrica de los agallones, y, enquistados en ellos, esperan, durante el invierno, la triunfal irrupción de la primavera para volar.

*Don Álvaro*, *El Trovador*, *Don Juan Tenorio* son obras que surgen o pueden haber surgido de un corazón abierto a todas las fantasías —"hermosura que le brotó del alma al pobre soldado de veinte años", dice *Clarín* hablando del drama de García Gutiérrez— de un sueño verdadero, es decir, improvisado. Echegaray, en cambio, nos da un poco la sensación de un hombre que aprendió a soñar con pie forzado, como si hubiera logrado realizar aquella nuestra ilusión de los años niños: soñar en algo determinado —en este caso, placentero y sonriente—, pensando en ello fuertemente antes de que el sueño nos rodeara con su abrazo, siempre doloroso al comienzo, por no saber si terminaba en el proyecto de color de rosa, o en una larga, casi eterna, sima de negruras y horrores.

Quizá la frialdad del romanticismo en los dramas de Echegaray, aparte de la explicación temperamental y de medio ambiente —época, familia, Escuela de Caminos, matrimonio precoz—, tenga otra, fundada en los clásicos españoles que le influenciaron. Echegaray injerta su teatro en el árbol de Calderón, animador, como él, de una época espiritualmente indigna, inflamado de puntos de honra que se cristalizan en magníficos silogismos barrocos, y apenas se acuerda de Lope, que es nuestro gran romántico, si se nos permite dar fuerza retroactiva a un vocablo moderno; romántico en sus obras y en su vida, de muchacho y de viejo, cuando corría los caminos bajo el claro cielo de España, huyendo de los justicias del

rey —justicias sonrientes y pícaros, facilitones de fugas— por seductor y maldiciente, y cuando, en plena senectud, bajo su capa de familiar del Santo Oficio, se le quemaba el corazón en aquella su magnífica sensualidad inextinguible.

Mencionado el entronque de Echegaray con un sector de nuestro teatro clásico —el calderoniano—, parece natural acusemos sus analogías y diferencias.

Salta a la vista una analogía con todo el teatro clásico, un rasgo de familia que patentiza la impronta de la raza. Algunos críticos han reprochado a las obras de Echegaray la rigidez de sus contornos y las han comparado a esqueletos ingenierilmente calculados. Otras veces esta observación, lejos de tener un carácter peyorativo, viene dictada por labios que indudablemente tratan de enaltecer la figura de Echegaray acentuando ese rasgo técnico, como ocurrió en el discurso pronunciado en nuestra Escuela por don Fernando de los Ríos el día que festejamos el centenario. A nuestro juicio, la profesión del autor, enmascarando su fisonomía espiritual, ha engañado en este punto a los juzgadores. ¿No serán así sus dramas por ser Echegaray un hombre de teatro profundamente español? Sin tiempo para desarrollar esta sugestión, para mí interesantísima, reproduzo un juicio de Meredith: "La comedia española clásica se distingue, generalmente, por lo preciso de sus contornos, como si fuera de esqueleto; por lo rápido de sus movimientos, como si fuera de títere. La comedia española puede representarse como un baile, y el recuerdo que deja su lectura se define con algo así como el agitado arrastrar de muchos pies."

Esta sensación exactísima, vista por los ojos nuevos en experiencia española de Meredith, está en consonancia con la vida española durante el período clásico —y un poco de siempre desde los tiempos más antiguos hasta los días que hoy corren—, vida de muchos pies arrastrándose, de aquí para allá, sin norma ni objeto.

Y esa misma rigidez de contornos y rapidez de actitudes es una de las características más acusadas del teatro de Echegaray, demostrando una comunidad de raza con los clásicos y no una imitación, ni irradiaciones de un cerebro polarizado hacia la técnica.

Pasando a las diferencias, en el teatro clásico todo es azar y nada es lógica; en el de Echegaray, profundamente fatalista, hasta el azar se disfraza de lógica. ¿Quién no ha oído elogiar, como ejemplo de la moralidad del pueblo español, las comedias de nuestro Siglo de Oro? Y ¿quién que recuerde la crítica de los enemigos de Echegaray puede olvidar que sus dramas fueron tildados de inmorales? Y, sin embargo, la verdad se encuentra cambiando el contenido de estos lugares comunes. Los dramas de Echegaray son morales, aterradoramente morales, y nuestras comedias clásicas —salvo excepciones que confirman la regla— son profundamente inmorales, y con razón decía Tieknor, el gran historiador de nuestra literatura, al enjuiciar su porvenir: "El antiguo drama no resucitará, porque ni aun en España podría la sociedad tolerar hoy día su desenvoltura y excesos." Estas palabras, envenenadas por ese "aun", adverbio infamante, pero justo, que clava un ciudadano de un país civilizado y libre sobre el corazón en medio día de nuestro siglo XIX, se escriben en 1849. Dos años antes ha llegado Echegaray a Madrid. Durante los veinticinco que tarda en incubar su teatro in-

jiere todos esos excesos clásicos, y conserva, al escribir, su inusitada violencia; pero, hombre de realidades, purifica los excesos en un crisol de moral y oculta en sus resplandores las miserias del medio en que respira. Como Calderón, no como Lope. Lope vive todavía en una España grande. Ciertamente que es ya una España ficticia, presta a quebrarse; pero él no lo sabe, ni lo presiente, como quizá lo presiente Cervantes en aquel temblor de melancolía que riza los últimos capítulos del *Quijote*. Lope ha nacido bajo Felipe II, el más español de los reyes, el de más temple de rey entre los españoles; ha visto moverse el rosario entre las fofas manos conventuales de Felipe III; ha conocido y ha sido amigo de aquel Felipe IV joven, apasionado por las artes en general y enamorado de las teatrales. Al morir Lope, España, la gran España, estaba aparentemente completa, y la noble y vieja piel de toro del patrio solar no había sufrido el desgarrón de Portugal, ni la grieta que se abre pronto, para nunca cerrarse, en Cataluña.

Todavía en 1624 se rinde Breda, dando motivo a Velázquez para eternizar la última sonrisa triunfal de España en los labios de Spínola, y un año antes de morir Lope, en 1635, el mismo Velázquez pinta, con una suavidad de mano incomparable —con pinceles henchidos de un optimismo que toda la nación compartía—, bajo una encina y frente al fondo plateado del Guadarrama, la cándida figura de Baltasar Carlos, un príncipe que pudo ser un gran rey, y que sin duda lo era en la esperanza de Lope y de sus contemporáneos.

Calderón ya no podía dudar del porvenir de España, aunque su vida se deslizó feliz; Calderón es el dramaturgo de Carlos II el Hechizado. Ya no vive aquel príncipe del goleto de ante y del cuello de encaje que Velázquez pintara. Y España, sin Portugal y con la herida de Cataluña enconada, camina rápidamente a su derrumbamiento. Para un lector de Calderón ignorante de la época en que crea, ¿cómo suponer que aquella España de sus obras, tan alta, tan ama del mundo, es la España del último Austria? Y si pasamos a nuestro Echegaray por este puente de generosa similitud, ¿cómo adivinar escribe en la España de la Restauración y de la Regencia, tan pequeña por dentro y por fuera? En uno y en otro caso, salvando las distancias de los tiempos, entonces de decadencia fulminante, ahora de resignación y apocamiento, el dramaturgo canta, sin darse cuenta de ello, para limpiar el aire que le rodea, y aquel honor, que era como un dios ansioso de sacrificios humanos, y aquellas pasiones, enardecidas y desmesuradas, son simplemente reflejos de la púrpura que cubre una carroña.

\* \* \*

Para poder fijar la importancia del teatro de Echegaray en su tiempo es útil —a la vez que curioso y sugestivo— asomarse a las colecciones de los periódicos de entonces, y hojear algunos libros, más amarillos ya que los del siglo XVI, sobre vida, literatura y costumbres de sus contemporáneos. Se han ocupado de Echegaray —apenas hace falta decirlo— los mejores espíritus de su época. Y, entre ellos, es naturalísimo nos dirijamos, en primer lugar, a *Clarín*, uno de los pocos escritores —la frase es de *Azorín*— a

los cuales vuelve la atención de los doctos como en una mansa oleada de amor.

*Clarín* empieza a publicar sus *Folletos literarios* en 1886. Era, como podía suponerse, un gran aficionado al teatro. En su lejana y lluviosa ciudad —la *Vetusta*, que ambienta el análisis implacable de *La Regenta*— soñaba con sus futuras impresiones de Madrid, con aquellos sus viajes, sabiamente espaciados para llegar bien templado en deseos. Habla muchas veces, en esos *Folletos*, del teatro en España y de Echegaray. En 1886 realiza uno de esos viajes; va de teatro en teatro: todos son desiertos; en los teatros grandes no había público, ni actores, ni comedias. “No podía haber menos”, dice Alas, con aquella su sonrisa crispada, que le nacía en los lentes y, corriendo por el negro cordoncito, se le cuajaba en la boca, un poco amarga, con la perenne preocupación de ocultar la dulzura de su gran corazón.

La batalla en torno a la figura de Echegaray se agudizaba. *Clarín* defiende al dramaturgo y al público que le ensalza, frente a Cañete y algunos literatos:

“... el público, que muchas veces aplaude lo malo, también suele entusiasmarse con lo bueno, y nadie primero que él adivinó el ingenio de Echegaray y se lo premió con aplausos...”

Alguien debió quejarse del rigor de las gentes con Tamayo y del mimo con que trataban a Echegaray. Y Alas, tan bondadoso para los escritores de su tiempo, en cuanto superaban un poco la gárrula vulgaridad ambiente, replica:

“Si Tamayo hiciese otro *Drama nuevo*... No hay justicia en decir que a Echegaray se le perdona todo, y a Tamayo, o cualquier otro autor que no fuese liberal, no se le perdonaría nada. A Tamayo se le ha perdonado que en ese drama suponga que en tiempo de Shakespeare trabajaban las mujeres en las tablas, cuando, en realidad, eran mancebos los que hacían los papeles femeninos.

Si Echegaray hubiera convertido en una Alicia sentimental y casquivana a un púber tan masculino como su padre, ¡qué de cosas le hubiera dicho Cañete, pongo por crítico!”

*Clarín* habla en este viaje con Echegaray en el saloncillo de un teatro —acaba de estrenarse *De mala raza*— y le expone francamente su opinión sobre la defectuosa arquitectura de algunos de sus dramas. Echegaray, lejos de molestarse, habla de sus propias obras como si fueran de otro, reconoce sus defectos y le ayuda a señalar los puntos vulnerables de la composición.

El crítico se conmueve ante la bondad de Echegaray, extraordinaria y excepcional entre los literatos españoles, cuyo común denominador es la envidia al compañero y el odio al que pretende discutirles. “Echegaray —dice *Clarín* maravillado— es el artista menos vanidoso de España y el más enamorado de su arte.”

En otro *Folleto* —de 1890—, dedicado a Rafael Calvo y su tiempo, *Clarín* enlaza la figura de Echegaray con la de sus intérpretes favoritos, dos actores geniales que influenciaron al dramaturgo y le imponen un género apropiado a sus condiciones artísticas.

Las primeras obras importantes de Echegaray, *La esposa del vengador*, *En el puño de la espada*, *O locura o santidad*, son obras para Vico; más tarde, *En el seno de la muerte*, *Mar sin orillas*, *Haroldo el nor-*

*mando*, son para Rafael Calvo, el actor más extraordinario, quizá, de la escena española. Por feliz y temporal coincidencia, *La muerte en los labios* se estrena trabajando los dos grandes artistas.

Alas anota que entre Echegaray, Calvo y Vico le han hecho gozar verdaderos placeres espirituales, de pura estética y de un género tan nacional como puede ser el capeo a la limón de *Lagartijo* y *Guerrita*. Un extranjero puede, según *Clarín*, entender y gustar la comedia *Consuelo*, de Ayala, igual o mejor que un



español; pero los desafíos y los escalamientos y las baladronadas enfáticas y armoniosas no pueden entenderlas como nosotros.

*Clarín* parece preferir el Echegaray de Calvo al de Vico:

“Uno es el Echegaray de los dramas románticos, poéticos, legendarios, casi siempre en verso, llenos de visiones y de *escalofríos* o temblores: el Echegaray que nunca suele gustar al público *inteligente*, al de las *imverosimilitudes*; el Echegaray que tampoco solía gustar a Revilla; el de *Mar sin orillas*, digno de Shakespeare a pedazos; el de *En el seno de la muerte*: este es el Echegaray de Calvo. Para este Echegaray había nacido Rafael, como había nacido para los versos divinos de nuestros poetas antiguos. Así como unido a Vico nos ha refrescado *Don José*, en otra clase de dramas, con ráfagas de genio, así, unido a Calvo, nos ha hecho vislumbrar lo que pudo haber sido, lo que podrá ser un teatro español idealista en que el genio nacional despierte con sus cualidades nativas, sin olvidar las enseñanzas y las exigencias del tiempo.”

Acabamos de ver a *Clarín* mencionando a Revilla. Manuel de la Revilla fué un crítico de finísimo instinto, injustamente olvidado en la actualidad. Revi-

lla es mejor crítico que Alas: más severo y más justo para los grandes autores; menos agrio para los pobres plumíferos de entonces, de los que, por otra parte, se ocupó muy poco. Para quien quiera conocer una síntesis de los valores literarios de la época que nos ocupa, la consulta de los artículos de Revilla es imprescindible. En cierto sentido, y aunque casi siempre lo haga sólo con alusiones, la revisión de valores de nuestro teatro clásico —después de las tentativas academizantes de Luzán y Marchena— puede decirse empieza con Revilla.

En líneas generales, también Revilla defiende a Echegaray, aunque especifica sus defectos, como al indicar que la Naturaleza, al darle el don del genio, le negó el instinto de lo cómico. "Los graciosos de Echegaray —dice—, como los de Calderón, no tienen gracia ninguna."

Como resumen de la opinión de Revilla sobre nuestro autor, citaremos un párrafo por demás elocuente:

"He aquí el aspecto singular de este genio de la Naturaleza: titán poderoso, que toca con la frente en las nubes y hunde los pies en el abismo; igualmente familiarizado con lo sublime y con lo absurdo, con lo misterioso y con lo bello. En todo extremado, y expuesto, por tanto, lo mismo a grandes caídas que a grandes victorias."

Vemos, pues, que Echegaray logró, durante mucho tiempo, dos cosas de difícil coexistencia: la primera, un público que supo ser para sus obras crítico inteligente; la segunda, mucho más rara aún, que los críticos le juzgaran con entusiasmo, generalmente reservado a los indoctos.

En el umbral de nuestra adolescencia, en 1905, cuando llega para Echegaray el espaldarazo europeo con el premio Nóbel —un poco tarde, como ocurre siempre con los valores españoles—, Echegaray estaba a punto de convertirse en un recuerdo. Quizá era más vilipendiado que hoy, y contra él levantábamos, los muchachos de entonces, la bandera del teatro de Benavente, sin comprender lo que este último debe a su antecesor, no sólo en cuanto a influencias sobre su "manera fría", en un sentido más pictórico y valiente, es decir, más español, sino también por la mo-

dificación del público frente a los espectáculos dramáticos, manifiestamente lograda por Echegaray. Él removi6 el estanque de aguas silenciosas que era la dramaturgia de su tiempo, promovió tempestades, hizo circular vientos de pasión que refrescaron la atmósfera de una época fofa y ñoña, posibilitando muchas cosas que sin él hubieran sido de larga y penosa realización. Y hasta los que, envueltos en la capa insustancial de nuestra mocedad, protestábamos cándidamente de aquella apoteosis, preparada, como era natural, sin nuestro permiso, apoyábamos, sin saberlo, la primera pasión recién nacida, en aquellos torbellinos de emoción que traían nuestros padres a sus grises hogares burgueses al volver de los estrenos de Echegaray, como llevan los marinos norteños, de vuelta de un crucero por tierras calientes, las frutas o los pájaros de gayos colores que han de alargar el recuerdo tratando de convertirlo en realidad durable.

Por ello, rememorando esos tiempos, en la rosa lejanía juvenil, no puedo menos de sonreír ante aquella chiquillada en que intervine, en anhelo —por ventura imposible de convertirse en acto— de manchar la armonía de un homenaje henchido de justicia y de cordialidad, en que las figuras, bajo el cielo maravilloso de Madrid, formaban una delicada estampa novecentista: una estampa con un viejecito al fondo.

Tomas GARCÍA-DIEGO  
Ingeniero de Caminos

(Dibujos de Comba, hacia 1880.)



## Economía política y política económica de D. José Echegaray

Quien inicia el estudio de la vida de D. José Echegaray forma, al pronto, el juicio de que en su vocación íntima, como en el monumento que perpetúa su memoria en el vestíbulo del Banco de España, no hay más que dos figuras de ideal: la ciencia matemática y el arte dramático.

El mismo incita a este error en algún párrafo de sus escritos: "Si yo hubiera sido rico —dice en uno de sus *Recuerdos*—, y no hubiera necesitado trabajar al día para vivir al día, me hubiera ido, y me iría hoy mismo, a un rincón, a leer libros de Matemáticas, a escribir lo que se me ocurriese en estas ciencias, y acaso, de tarde en tarde, escribiría un drama para desahogar los excesos de fluido nervioso."

Sin embargo, lo más sólido, lo más trascendental de la obra ciclópea y polimórfica de Echegaray está extramuros de esas dos actividades, en el campo de la política económica: en ese Banco de España, obra de Echegaray, que ha venido siendo, y es, clave de toda nuestra organización crediticia, y, con ello, de toda nuestra economía nacional.

¿Habrá que creer en una infidelidad de la vida externa, real, de Echegaray, a su íntima vocación, a su destino interno, a su ideal? No. Cuando Echegaray, en sus artículos, en sus declaraciones a periodistas, en sus *Recuerdos* —todo ello en los últimos años de su vida—, prodiga sus referencias al arte dramático, no hace sino ceder a la opinión general, que ha mol-