

LOS POEMAS CABALLERESCOS

y

LOS LIBROS DE CABALLERÍAS.

(Conclusion.)

XIII.

Un crítico eminente, y cuyo nombre se citará siempre con aplauso al tratar de la historia española, F. Wolf, sostenía que la leyenda portuguesa sobre los orígenes del Amadís era verosímil, porque el libro reflejaba más el subjetivismo lírico de la poesía galaico-lusitana, que el objetivismo épico de los poemas y de las narraciones francesas de la edad media. Braunfels refuta las aseveraciones del ilustre crítico, observando que ni domina de modo absoluto el tono lírico subjetivo en el Amadís, ni había existido entre gallegos y portugueses una lírica perfecta en el siglo XIV, ni tenían los poetas galaico-portugueses el privilegio de haber creado ese lirismo debido á los trovadores provenzales, y, por último, que si se habla del lirismo del Amadís, bien puede discurrirse sobre el lirismo de Lanzarote ó de Tristan.

Asiste razón cumplida á Braunfels en la negativa que opone al juicio histórico de Wolf. No es el Amadís un resumen y primoroso compendio de la poesía ó de la fábula caballeresca de los siglos medios, ni arranca de la inspiración galaico-portuguesa; pero al través de estos errores, con verdadera perspicacia estética, el ilustre crítico señaló un elemento original, novísimo en el Amadís, que lo separa á gran distancia de los llamados libros de caballería del siglo XV. No es el Amadís término y remate de una literatura que muere, sino anuncio y heraldo de una edad nueva. Lo que vagamente expresa Wolf con la frase de *coloración lírico-subjetiva* es la *idealidad*, que sirve de musa é inspiración al autor del Amadís. No es la gesta germana ó franca, gálica ó armoricana, normanda ó castellana; no es el tipo del héroe de raza, ó del vasallo rebelde, ó del peregrino armado que busca el Santo Greal; no es la narración novelesca que se confunde con la crónica, ni aspira al mero recreo como los narradores caballerescos del siglo XV; preside á la acción, al enlace de los episodios, y á las calidades de los per-

sonajes en el Amadís, una inspiración abstracta, universal, absoluta, que busca lo perfecto en la naturaleza humana y la retrata y la pinta declarando la hermosura de su interior.

La inspiración subjetiva, como indicaba Wolf, el despego y apartamiento de la realidad, que se le aparecía como *coloración* lírica al eminente crítico, es el carácter general del arte nuevo en el siglo XV; es la idealidad Dantesca, Petrarquista, Platónica y Bizantina, que se enseñorea del arte y de la vida, causando todas las aspiraciones idealistas que alientan al calor del sol del Renacimiento.

Amadís expresa la idealidad, el purísimo concepto de la perfección en lo humano, la noble y hermosa representación del alma, según el divino arquetipo, olvidando los ideales de raza ó de nacionalidad que habían mantenido el vigor y la perseverancia en los siglos medios.

No señala el Amadís el fin y remate de la edad media, como escribe Braunfels, sino que anuncia la edad moderna, la edad de los idealismos y de las concepciones subjetivas, que vive aún en nuestros días después de haber engendrado la grandeza espiritual de los siglos últimos. No se descubren rastros ni huellas de estas concepciones en la historia de los siglos medios. Ni los ascetismos ni las contemplaciones de anacoretas y solitarios, ni la cruz de los que pasaban á conquistar el Santo Sepulcro, ni las armas de los galanes, ni la moral aristotélica de Tomistas y Escotistas, abrían camino á la glorificación del hombre por la virtud y por el valor que celebra el escritor castellano. No era más mística, como escribe Wolf, la inspiración de los poemas de los siglos medios, porque el misticismo arranca siempre del *conócete á tí mismo*, y las representaciones plásticas de la fantasía, en la edad media, ahogaban ese conocimiento. Los verdaderos y grandes misticismos los inicia Gerson y los desenvuelven en el siglo XVI los escritores españoles. Pero es lo cierto que la poesía caballeresca había conservado hasta el siglo XV la tintura épico-objetiva de que nos habla Wolf, y el profundo crítico solo acertó al afirmar que el Amadís supone necesariamente un desarrollo anterior de la poesía lírica y de la fantasía conceptiva.

¿De dónde procedían esas magníficas iluminaciones? Braunfels afirma que no se originaban de los poetas cortesanos, que cultivaban la poesía á manera de arteificio sutil, en las cortes peninsulares de los

* Véanse los números 183, 187 y 199, págs. 257, 385 y 769.

siglos XIV y XV, y se inclina á que eran debidas á una última metamorfosis del genio caballeresco, trasformado por las maneras y gustos de las córtes afectadas y presumidas del siglo XV. No. Las metamorfosis se cumplen á impulsos de ideas ó fuerzas nuevas, y aquella literatura era ya una decrepita. No habia inspiracion ni fuerza en las justas, cañas, pasos honrosos y saraos de la pulida y afeminada nobleza de Castilla que olvidaba por siglos que los moros poseían á Granada, era la aparicion de la idealidad, concebida libremente por el espíritu enardecido por el Renacimiento.

A poco que se pare la atencion en la historia del arte al terminar la edad media, se da con las fuentes y con los indicadores de la nueva forma ó de la nueva inspiracion.

En el cuadro que ofrecen las literaturas occidentales, el siglo XIV es siglo de sombras para la francesa como lo habia sido de luz el anterior. Mr. Littré lo ha dicho y Mr. Le Clere lo ha demostrado en el eruditísimo estudio de la France-Litteraire. Foissart, en sus Crónicas novelescas, nos pinta los horrores de aquellos últimos dias de la sociedad feudal que se agita al horrible grito de *Mort aux vilains*, que resuena en todos los castillos, al salir las bandas al merodeo y á la matanza. La sociedad que muere carece de poesia, y si se repiten algunas tradiciones de siglos anteriores, lánguidas y frias, no excitan ningun interes. El *Bauduin de Sebourg*, señalado como uno de los precursores de Ariosto, con la admision del elemento cómico y el predominio de la ironía, anuncia la próxima desaparicion de las inspiraciones caballerescas, en la cuna de los ciclos carlovingios y bretones.

No era en la Francia del siglo XIV donde pudieran engendrarse los ideales que guian á Amadís de Gaula. El florecimiento italiano del mismo siglo es la verdadera aurora del arte nuevo, porque, en efecto, la noble península se adelanta á la cultura de la Europa central, recogiendo con amoroso anhelo las reliquias de las antiguas civilizaciones y las aspiraciones de las nuevas edades. Dante Alighieri crea de golpe una nueva literatura; y sin parar mientes, que no lo consiente el caso, en las grandezas de las cántigas del Infierno, el Purgatorio y el Cielo, sería censurable olvido, tratando de libros de amores, como lo son los más de los de Caballerías, no recordar su *Vita nuova* y el *Convivio*. Principio de vida nueva es el verdadero amor, y la persona amada resplandece como conjunto de perfecciones, cuya contemplacion purísima ennoblece y sublima hasta colocarnos en el seno de la misma perfeccion. En la apoteosis de Beatriz demostró el poeta la nobleza de sus convicciones platónicas envueltas en símbolos y alegorías de enseñanzas orientales y cabalistas. Dejando á un lado interpretaciones como las

de Mr. Rossetti sobre el sentido oculto de estas teorías del amor, y entendiéndolas como el poeta florentino las expone en su *Vita nuova*, y las aplica en la Divina Comedia, es clarísimo que son una reproduccion exacta de las enseñanzas platónicas del *Banquete* ó de la *República*. Concertadas con el sentido cristiano y con las aspiraciones idealistas del arte italiano, corrieron como dogmas y luces reveladoras por las letras occidentales. Cino de Pistoia persevera en el camino, y Petrarca, despues de haber celebrado de modo que no ha emulado la musa moderna la hermosura de Laura, exclama con acento Dantesco:

Gentil mia donna, i'veggio

Nel mover dé vostr'occhi un dolce lume,

Che mi mostra la via che al ciel conduce;

E per lungo costume

Dentro la'dove sol con Amor seggio

Quan visibilmente il cor trasluce.

Quest'è la vista che á ben far m'induce

E che me scorge al glorioso fine;

Questa sola dal vulgo m'allontana etc.

El nombre de Petrarca llena todo el siglo XIV, y mucho ántes de su muerte (1374) sus poesías corrian de mano en mano provocando en las literaturas de Occidente la aparicion del petrarquismo. El amor idealizado ó trasformado en virtud, en algo divino, en don de la gracia, que purifica y salva, fué cantado y celebrado con más veneracion que inspiracion por los discípulos del gran poeta. No corrigió y enmendó la vida, ni alcanzó por el momento á más que á imprimir en el siglo XV una cultura pulida, artificiosa, originando una cortesania afectada y pretenciosa sin duda; pero de todas suertes, era vivo el contraste con la brutalidad de los usos y costumbres de la Europa feudal descrita por Froissart.

Esta iniciacion no se cumple de pleno y por completo, como no alcanza de pronto la victoria ninguna idea novísima. Es necesario seguir en la historia la serie de los efectos sucesivos que gradual y ordenadamente aparecen, ya olvidando los moldes antiguos, ya desentendiéndose de sentimientos, usos y costumbres feudales, ya buscando la discrecion y la elegancia en tonos retóricos, ya trasformando rimas y metros, ya presintiendo analogías y vínculos entre la belleza y la verdad; pero al traves de esta serie de tentativas y ensayos, es visible la nueva poética que pugna por vencer obstáculos y tradiciones para llegar al pleno y absoluto dominio en el arte.

Hermosa, muy hermosa página en la historia de las literaturas comparadas, es la que tuvo la Italia en el siglo XV. El religioso culto que inspiran los

grandes nombres de la edad greco-latina; la ardiente curiosidad que desatan en todas las almas los misterios de la filosofía hermética y cabalística; las sorpresas y pasmos de los profundos simbolismos y místicos arrebatos de las escuelas neo-platónicas, aderezadas con la libertad de las interpretaciones bizantinas traídas por los griegos; el amor á la belleza, estimada como nuncio y heraldo de la verdad y como ministro de la bondad, aseguran á la inspiración italiana un puesto principal y le conceden el rango de director entre las naciones europeas al comenzar la edad moderna.

Esta hegemonía literaria de la Italia en el siglo XV, arraiga el imperio de la concepción lírica, personal, subjetiva, en el campo de las bellas artes, y arrastra á las ciencias políticas y sociales por el camino de las reformas y las innovaciones, hasta tocar en la utopía.

En mayor ó menor grado, con más ó menos lucimiento, siguieron las naciones occidentales el impulso italiano, y en lo que toca á España, nuestros críticos señalan esta influencia desde Micer Francisco Imperial; y no cabe dudar que desde la primera mitad del siglo XV, en la corte de Juan II y Enrique IV de Castilla se acentúa sucesivamente, como triunfa en la corte aragonesa de Alfonso V y de sus sucesores. Pero es lenta la iniciación del arte peninsular en esta novísima enseñanza, y corrobora el estudio de las crónicas de la época y el de los cancioneros del siglo, que si bien en la esfera del arte, el idealismo platónico apunta en algunos cantares y decires, y provoca en los usos y costumbres de la nobleza cortesana, prurito de desnudar la tosquedad y rudeza de la solitaria vida de las villas solariegas y los castillos señoriales, no reanima aún ni empuja al genio nacional.

Facilísimamente nuestros poetas cortesanos truecan el platonismo petrarquista en la alegoría ó en la metáfora sutil y afectada de los rimadores provenzales, y el profundo sentido del amor Dantesco se convierte en un alambicamiento de frases, elegantemente dicho y metrificado á maravilla; pero frío, amanerado y falto de inspiración. Por mí deponen los numerosos poetas de los cancioneros, y la historia fatigosa de aquella poesía pedante y amanerada, que solo encuentra en las coplas de Jorge Manrique momentos de inspiración.

Y sin embargo, el amor dantesco humanizado por Petrarca estaba á nuestras puertas, y la sociedad castellana lo desconocía, confundiéndolo con fútiles galanterías de rimadores mercenarios, que celebraban los encantos de las amigas de sus Meceñas aristocráticos. ¿Por qué tan extraño fenómeno, que no concluye hasta Garcilaso de la Vega?

Explica el caso la resistencia tenaz que opuso el genio castellano á la poesía lírica. Enamorada de su

forma épica, agotó las inspiraciones nacionales y las extranjeras: en los siglos XIV y XV se entregó á velas desplegadas á la poesía épico-didáctica, tejiendo la serie inacabable de poemas alegóricos y simbólicos, todos filosóficos y morales, que constituyen los títulos de los rimadores de los tiempos que van desde D. Juan I hasta los de la reina Católica. La poesía cortesana, erudita y puro reflejo de formas métricas, traídas y arregladas de la Provenza, no expresan, ni por acaso, el sentimiento del autor, fuera de las de índole satírica y burlesca que recogen los cancioneros. La educación, el genio eminentemente plástico y figurativo de la raza; la doctrina de que la poesía era ciencia, y debía decir cosas útiles; las instituciones y las creencias, todo contribuía á aherrojar la inspiración genial é individual en el seno de la fantasía.

Pero si la poesía castellana no bebió esta vivificadora fuente del socialismo petrarquista, que renovaba las condiciones del arte, ¿pasó á la prosa antes de Garci-Ordoñez de Montalbo?

Las concepciones petrarquistas no estimularon grandemente la vena de nuestros novelistas, limitándose la crítica á elogiar dos novelas ó historias de aventuras, debidas á Juan Rodríguez del Padrón y Diego de San Pedro, trovadores ambos muy aplaudidos en las cortes de D. Juan II y Enrique, habiendo alcanzado el último á los Reyes Católicos.

Ni el *Siervo libre de amor* del uno, ni la *Cárcel de amor* del otro, que corrieron con aplauso en la corte de Castilla por los años 1448 á 1453, se inspiraron en la idealidad. Se propone Rodríguez del Padrón aleccionar al *corazon, al libre albedrío* y al *entendimiento*, recordando los tiempos en que amaba y era correspondido, en que amó y fué desamado, y los tristísimos en que «no amó nin fué amado;» pero el sentido doctrinal del libro, el exámen y la pintura de las flaquezas humanas y la necesidad del freno moral en uno y en otros casos, colocan al autor del *Siervo libre de amor* en la de los libros didáctico-alegóricos, que habian crecido de modo sorprendente en el siglo XV.

Por los mismos senderos va la inspiración de Diego de San Pedro aunque en la *Cárcel de amor*, se mueve con más libertad la fábula novelesca, inspirada en los libros de aventuras, y no son tan continuadas las consideraciones morales como en el *Siervo libre de amor*.

Es curiosísima la lucha entre la *Vita nuova* y la tradición de la edad media, tanto en las artes plásticas como en la poesía y en el siglo XV; y concretando la atención al caso de la caballería, se advierte que deslumbrada por la nueva poética la inspiración de los doctos, más se inclinaba á la negación, por medio de la sátira, de las tradiciones caballerescas, que no á su transformación. El *Baudouin*

de *Sebourg* da la señal, y en la misma corriente van Pulci y Boiardo, trasformando en personajes cómicos á los héroes Carlovingios, y en ridículas aventuras las empresas caballerescas de los paladines que habian celebrado los antiguos poetas, y que recordaban los últimos narradores y novelistas. La inspiracion épico-heróica de la edad media, sus glorias de raza ó de nacionalidad, servian de asunto á la musa de lo cómico, y la burla y lo grotesco sucedian al entusiasmo y á la veneracion de las edades pasadas, de la misma manera que huia la Escolástica perseguida por los reformistas, y de igual modo que las legislaciones forales y las instituciones del feudalismo caian á impulso de la enseñanza universitaria y de los planes políticos de los abogados del poder real, único y absoluto.

Pero es ley de la historia que las perplejidades y las negaciones no sean nunca estados definitivos de la humanidad, y la conturbacion del siglo XV y sus vacilaciones al no entender la *nueva vida* y al renegar de la antigua, desaparecen al alborear el siglo XVI por el cúmulo de prodigios que cumple la Europa en tan memorables decenios. Colon, Granada, la Imprenta, la union hispánica, el poder real, el tribunal de fe, la unidad entrevista en lo religioso, en lo social y político, fecundaron con luminosos y ardientes gérmenes el genio de los grandes pueblos, y con hermosa grandeza imperó el idealismo platónico como una renovacion pasmosa de hermosura.

XIV.

De esta manera se tejen, en mi sentir (y perdonen Wolf y Braunfels), los orígenes estéticos en la historia de la literatura contemporánea, del *Amadís de Gaula*, de Garci-Ordoñez de Montalbo, y la más somera lectura del libro inmortal justifica mis conjeturas y juicios.

Braunfels ha escrito muy atinadamente que en el *Amadís* el amor era el centro de la vida; el fundamento primordial que vivifica todas las almas, que ensalza todos los pensamientos y guía todas las acciones. En *Amadís* brilla el amor en toda su pureza y verdad, ennoblecido por la fidelidad más acrisolada, y el amor de *Amadís* lo reviste de toda la belleza de que es capaz el espíritu humano. *Amadís* es noble, valeroso, infatigable, pio, humano, leal y ardientemente caritativo, porque el amor es su fe, su guía y su fortaleza. Ni la ambicion, ni la envidia, ni el rencor, ni el deseo de la venganza más justa, de la reparacion más debida, pueden penetrar en su pecho, porque mancharian el santuario en que vive el dulce recuerdo de Oriana, y aquella santa imágen necesita un pecho santo, un corazon limpio, una conciencia aún más santa y más pura.

Y cuenta que la accion, semejante á la de la gracia divina, que ejerce el amor en el alma de *Amadís*, no daña á la vehemencia erótica, al encarecimiento de la belleza sensual, tanto en la beldad adorada, como en los sobresaltos y fantasías del deseo más ardiente; que abundan en las páginas del *Amadís* diálogos y monólogos tiernos y conmovedores.

Se trasformó en el curso del siglo XV en Europa esta teoría del amor, creciendo y purificándose de uno en otro arte y de una nacion en otra. Así se explica el predominio de la filosofía platónica, y la propension á la utopia que presta tan singular encanto á la historia de los Médicis, de Leon X y de las cortes francesa y alemana. «Yo no sé á quien debo más, exclamaba el gran Marsilio Ficino, si á Platon ó á Cosme de Médicis: Platon me enseña la virtud en los escritos; Cosme en sus acciones.» Desde los primeros dias del siglo, Leoncio Pilato, traduciendo la *Odisea*, y popularizando las enseñanzas platónicas, Crisólora en su fastuoso paralelo dirigido á Juan Paleólogo, entre Constantinopla y Roma; Argirópulo y Marullo, maestros griegos, hasta las famosas discusiones sobre Platon sostenidas por Jorje de Trebisonda, Bessarion y Ghemisto Pleton, prepararon los dias de Fidelfo Barbaro, de Nicolás V y de Alberti, que en su *Hecatompila*, enseñaba el arte de amar no vulgarmente, y en su *Ephēbia* y *Deiphira* desenvolvía teorías metafísicas del amor, ampliando conceptos de Platon.

La influencia platónica crece aún en las literaturas occidentales, gracias á los maestros griegos, y las traducciones y los libros de Rinuccini, Giustiniani, Fandino, al libro de la *Nobleza del ánimo* y el famoso de amores *Xandra*, consagrado á celebrar el amor platónico, que mereció singulares encomios á Ficino, propagan más y más la tradicion platónico-petrarquista, que repetian Pomponio Leto en su Academia de Roma y Pontano en sus escritos sobre el amor y el amor conyugal. Al entrar en la segunda mitad del siglo XV, los nombres de B. Scala, el del ilustre Ficino, las glorias de la Academia platónica, los mecenazgos de Lorenzo de Médicis, la popularidad de Pico de la Mirándola, la fama de A. Poliziano, y los recuerdos de Ermolao Barbaro, etc., patentizan que el idealismo platónico habia penetrado en todas las esferas del arte, inspirando la poesía, dirigiendo la crítica y enalteciendo la moral.

Debido al fuero y lugar principal en Europa que consigue la cultura italiana en aquel memorable siglo desde Cosme de Médicis á Leon X, corre por las literaturas occidentales el platonismo petrarquista, y no hay para qué decir que en los dias de Enrique IV y despues bajo el protectorado de la reina Católica, tanto como los estudios greco-latinos, cobraron vida en nuestras aulas en los claustros y en

la misma corte las idealidades dantescas, petrarquistas y platónicas.

Nada más llano que recoger pasajes del Amadís que punto á coma recuerden los extremos del petrarquismo y las idealidades de los platónicos. Dícele á Gandalin: «Sábeta que no tengo seso, ni corazón, ni esfuerzo, que todo es perdido cuando perdí la merced de mi señora: que della é no de mí, me venía todo, é así ella lo ha llevado; é sabes que tanto valgo para me combatir como un caballero muerto (1).» Esposos ya Amadís y Oriana, dice el buen regidor de Medina «é Amadís siempre preguntaba por su señora Oriana, que en ella eran todos sus deseos y cuidados, que aunque la tenía en su poder no le fallecía un solo punto del amor que siempre la hobo, ántes agora mejor que nunca le fué sojuzgado su corazón, é con mas acatamiento entendía seguir su voluntad, de lo cual era causa que estos grandes amores que entrambos tuvieron, no fueron por accidente como muchos hacen, que más presto que aman y desean, aborrecen; mas fueron tan entrañables é sobre pensamiento tan honesto é conforme á buena conciencia, que siempre crecieron, así como lo facen todas las cosas armadas é fundadas sobre la virtud; pero es al contrario lo que todos generalmente seguimos, que nuestros deseos son más al contentamiento é satisfacción de nuestras malas voluntades ó apetitos, que á lo que la bondad é razón nos obligan.» (2)

La teoría platónica del amor en sus íntimas y profundas relaciones con la bondad libre y depurada de todo contacto sensual, estimado como una acción sobrehumana y vivificadora que mantiene en el afán de lo perfecto y en el culto de lo bueno al espíritu humano, se encuentra en estos y otros pasajes del Amadís, hermosa y vehementemente expresada. Por no aglomerar citas, recuerde el lector el profundo simbolismo del *arco encantado de los leales amadores* que pasan Amadís y Oriana, los discursos de Amadís en la peña pobre al recibir la cruel carta de Oriana, y otros pasajes hermosísimos en que campea la misma enseñanza, y el ánimo más desconfiado reconocerá la clara y abundosa fuente en que bebía el autor *conocido* del Amadís de Gaula.

La belleza es en el Amadís poca cosa ó lo es muy peligrosa, sino es la forma del bien, su esplendor, su divina irradiación. No existiría la belleza si no fuera un blando y embriagador llamamiento á la práctica del bien y al culto de la virtud. Nada va de manera más ruda y malvada contra el amor mismo, que la codicia, la deslealtad, la envidia, la ira y el afán de las cosas perdurables; que el que ama pone naturalmente su sentido en lo perfecto y con-

(1) Libro II, cap. III.

(2) Libro IV, cap. II.

cluido, en lo eterno y en lo santo. En las almas tocadas del vicio no prende el amor. Las almas enamoradas encuentran en su mente y en su corazón caminos rectos y deleitosos para ascender á lo divino.

No es de extrañar que, inspirado de tan alta manera y asistido de fuerzas que bien pueden llamarse divinas, Amadís de Gaula, sea tipo perfecto en lo humano. El amor de Oriana es siempre la voz de su conciencia, y nunca es á sus ojos valor bastante, el que aconseja la más audaz y desigual contienda, ni es justicia la más estricta y perfecta, ni nobleza y generosidad la abnegación más singular ni la más exquisita ternura. Siempre pide más su amor, porque siempre pide más lo perfecto.

Este tipo excelente se desarrolla en el orden social imaginado por el autor en perfecta consonancia con la idea que lo engendró. Adolescente aún, cumple, por motivos de gratitud ó de generosa hidalguía, tan nobles empresas que inmortalizan al Doncel del mar; acude como buen hijo al rey Perión, asiste á la dueña Grindalaya, defiende á las doncellas maltratadas, todo de tal manera, que Grovenesa le dice: «Vos sois tal, que fareis todo derecho.» (1) Socorre al Rey Lisuarte en los reñidos empeños en que se ve; se muestra respetuoso y reverente con el Emperador de Constantinopla, y acude solícito á la defensa de Oriana cuando su padre la ofrece al Emperador de Roma.

En el libro IV es visible el empeño y la intención doctrinal del autor. «Quien demandar nos quisiere, nos halle, no como caballeros andantes, sino como príncipes y grandes señores,» dicen los compañeros de Amadís; y dirigiéndose á la nobleza, al explicar la causa del amor y servicio que rendían los amigos de Amadís á Oriana, dice: la razón fué «porque esta princesa era la más mansa é de mejor crianza é cortesía, é sobre todo, la templada humildad que en su tiempo se halló, teniendo memoria de honrar é bien tratar á cada uno, según lo merecía, que este es un lazo é una red en que los grandes que así lo facen prenden muchos de los que poco cargo tienen en su servicio, como cada día lo vemos, que sin otro interés alguno, de sus bocas son loados, de sus voluntades muy amados, obligados á lo servir como estos señores hacían... ¿Qué son de los grandes que tienen mucha esquivéza ó presunción? Son en ménos tenidos, ménos acatados, maltratados de sus lenguas, deseando que algún revés les viniere para los deservir y enojar.»

Amadís, en el libro IV, ya no es un caballero andante, sino un príncipe poderoso, que por su grandeza moral trata de potencia á potencia con Reyes

(1) Lib. I, Cap. XXVII.

(2) Lib. IV, cap. V.

y Emperadores, enviando embajadores al Rey, Lisuarte, á Gaula, á Constantinopla, al Rey de Bohemia, á Irlanda, para que vinieran huestes y caballeros á socorrer la justicia de su causa, y vencido Lisuarte, fué, sin embargo, socorrido por su mismo vencedor Amadís, aquel que nunca faltó de socorrer al menesteroso.

«Así como vos digo fué el Rey Lisuarte vencido y desbaratado, y su gente toda la más perdida, muertos y presos, y él é los otros con él encerrados en aquella flaca villa, donde si la muerte no, otra cosa no esperaban... Pues ¿de quién será remediado y socorrido? Por cierto de aquel famoso y esforzado Amadís, del cual muchas veces lo fué... del esforzado Amadís... que según los grandes é provechosos servicios le había hecho, y el mal conocimiento é agradecimiento que del hubo, con mucha razón é causa debiera ser en su total destrucción. Mas como este caballero fuese nacido en este mundo para ganar la gloria y la fama del, no pensaba sino en actos nobles y de gran virtud, así como oíreis que lo hizo con este Rey vencido, encerrado, puesto en el lecho de la muerte, é su reino perdido.»

El cuadro se agiganta por momentos, y Amadís es á manera de árbitro soberano que decide sobre los reyes, príncipes y pueblos, inspirándose siempre en la virtud y en la justicia, como si Garci-Ordoñez de Montalbo acariciara alguno de aquellos proyectos de paz perpétua y de Tribunal supremo humano, que siglos después enseñaron los más célebres utopistas. Santo Nasciano y Amadís aconsejan una y otra vez á los príncipes que pongan término á sus sangrientas contiendas, y bajo la ley de la razón que enfrena y ahoga las malas pasiones, conviertan sus nobles esfuerzos al servicio de Dios y á procurar su honra (1).

¡Cuán lejos van ya las hazañas y proezas de las narraciones caballerescas del siglo XIV! Al esfuerzo individual del caballero andante que busca maravillas y se ayuda con la protección de hadas y encantadores, reemplaza el esfuerzo y la grandeza de la virtud, el cánon severo de la conciencia y el afán de la glorificación universal en el mundo del Dios de la bondad y de la belleza. Al duro y cruel canto de guerra de la sociedad feudal, sucede el blando llamamiento del amor de Dios y del prójimo, y Amadís procura, con el mismo ardor con que peleó en el combate, que se salve y acoja al rey Árabe después de la derrota, como á los demás príncipes que combatieron á Lisuarte, sin recordar extravíos y crímenes pasados, cultos y odios, amando á unos y á otros como hijos de Dios y servidores de la virtud y del honor.

(1) Lib. IV, cap. 36.

Por consejo y elección de Amadís (1) fué tomado por Emperador de Roma el virtuoso y esforzado caballero Arquisil, ejerciendo la virtud el más noble y prepotente privilegio, al ceñir por mano de Amadís la más poderosa corona al celebrado por virtuoso. Amadís, después de las declaraciones del rey Lisuarte, que le aclama como superior á reyes y emperadores, reparte reinos y señoríos y colma de beneficios y mercedes á los suyos, aconsejando la paz, la práctica de la virtud y el amor de Dios (2), como si quisiera de esta suerte asegurar la concordia y el amor entre los príncipes y las naciones.

La utopía política ó social que encendía el espíritu de Garci-Ordoñez, se trasparenta, no sólo en la inusitada grandeza y poderío de Amadís, sino siempre que toca á puntos de régimen y orden político. Al desaparecer el rey Lisuarte y al pintar el duelo de sus vasallos (3), exclama el insigne escritor: «¡Oh, cómo se debrian tener los reyes por bienaventurados si sus vasallos con tanto amor é tan gran dolor se sintiesen de sus pérdidas y fatigas! ¡Y cuánto asimismo lo serian los súbditos que con mucha causa lo pudiesen é debiesen hacer, seyendo los reyes tales para ellos como lo era este noble rey para los suyos! Pero mal pecado, los tiempos de ahora mucho al contrario son de los pasados, según el poco amor é menos verdad que en las gentes contra sus reyes se fallan... etc.»

Si abrigara dudas aún de que el libro IV, que dice Garci-Ordoñez de Montalbo fué *trasladado* é corregido, era hijo del ingenio del Regidor de Medina, la amplitud y la grandiosidad de la acción y de la escena, aspirando á dar orden y concierto á la cristiandad bajo la ley de Dios y por ministerio de la virtud caballerescas, me convencerían de ello; y tanto presidió en el público la nobilísima idea de Montalbo, que en la edición de Venecia de 1533, Francisco Delicado, corrector de la impresión, tributaba á este famoso libro altísimos elogios, considerándolo como libro maestro, tanto *divino como humano*, repitiendo que el arte de la caballería es *muy alto* y el altísimo y *Soberano Señor lo constituyó para que fuese guardada la justicia y la paz entre los hijos de los hombres, y para conservar su verdad y dar á cada uno su derecho!*

No era ésta, ni era posible lo fuese, la concepción poética de la caballería en la edad media, ni de las narraciones y libros de caballerías del siglo XV, ni fueron estas las aspiraciones morales y políticas de los siglos medios. Las instituciones caballerescas de los siglos XIII y XIV en las cortes de Francia y en nuestra Península, no fueron otra cosa

(1) Lib. IV, cap. 37.

(2) Lib. IV, cap. 39.

(3) Lib. IV, cap. 52.

que órdenes palaciegos y distinciones nobiliarias con que se recreaba la aristocracia, ú órdenes militares encaminadas á pelear contra los infieles en defensa de la patria ó en pro de la Iglesia; las unas sin carácter ni importancia política, las otras fruto de la exaltación bélica mantenida por las guerras con árabes y turcos, en tanto que la caballería de que nos habla Delicado era la institución divina que tenía por encargo mantener la paz y dar á cada uno su derecho, como hacía Amadís en las Cortes de Lóndres convocadas por el rey Lisuarte.

Como estas utopías nacieron en el siglo XVI ó al terminar el XV, no es un secreto para la erudición moderna. Las reminiscencias clásicas utópicas de Platon, y el magnífico panorama de una república ideal regida por el bien, sirviéndose de la virtud, de la verdad y de la belleza; las tradiciones de la pureza evangélica, mantenidas y propagadas por los órdenes mendicantes; el idealismo místico de los franciscanos, difundido en España y cultivado con amor, y las perspectivas y anuncios de las reformas políticas que acompañan al establecimiento del poder real, avivan la noble fantasía de Garcí-Ordoñez de Montalbo, como habían inspirado á Savoñarola y debían inspirar después á Campanella y Tomás Morius.....

El maravilloso fantástico de las edades pasadas y de los antiguos poemas queda como mero accidente, con escasa influencia en la marcha de la acción. Urganda la Desconocida es un genio benéfico que sólo tiene el don de profecía, pero su voluntad ni guía los acontecimientos, ni cambia las leyes naturales. Archelao es un espíritu maligno hostil á Amadís y á los suyos, pero vencido por las fuerzas naturales de los paladines. Amadís niega la eficacia y valor de las artes mágicas, y si aparecen gigantes y jayanes son simples mortales de grandes fuerzas y extraordinaria corpulencia.

Las fuerzas incontrastables son la virtud, el honor, el amor: la ley omnipotente, la ley de Dios. El enemigo y el sortilegio es la pasión, el vicio y las codicias de los malos y de los traidores; de suerte que una nobilísima representación de la energía espiritual ahuyenta de las esferas del arte y de la vida las misteriosas y lúgubres creaciones de la fantasía antigua fecundada por los terrores de los siglos medios. Es una concepción luminosa, clara, ideal y santificada por el amor y por la aspiración al bien, que reemplaza á las trágicas y temerosas narraciones del pelear sin tregua ni descanso que absorbe la energía de la edad media, oponiendo la bondad, la inteligencia, la nobleza, la rectitud, el perdón y el amor á los hombres, á las iracundas y salvajes venganzas, odios seculares de religión y raza, y á la barbarie feudal y real de los siglos pasados. Es la luz de la edad moderna.

XV.

Braunfels ha escrito que un libro que por espacio de siglos dominó al mundo literario; en los países cultos y del que se hicieron múltiples traducciones en Francia, Alemania, Italia é Inglaterra, debe tener profunda y extraordinaria importancia y gran valor intrínseco cuando sus plagiarios ó imitadores cayeron en el olvido, y quedaron sepultados bajo el peso de la sátira de Cervantes. Gayangos y Baret se han deleitado en recoger las señales de esta influencia del Amadís en la Europa en el siglo XVI y aún en el XVII, y la influencia fué en verdad enérgica y profunda.

Explicar el hecho es escribir el elogio del Amadís.

Salta á los ojos que la influencia responde á una predisposición de los ánimos, á una consonancia vivísima entre la creación artística y el gusto público, de tal suerte, que encontraron los más en la obra artística como el emblema y la acabada expresión de sus aspiraciones. No es ménos notorio que en el mundo de idealidades políticas, sociales y religiosas que crea el siglo XVI, con la Reforma, las guerras religiosas, los misticismos, las heregias religiosas y los fantaseos de unos y otros filósofos, representa Amadís el amor á lo ideal, y el culto á la utopía que constituye el título de gloria del gran siglo de la historia moderna. Es el siglo en que Telesio ensayaba una ciencia de la naturaleza; Pedro Ramus una nueva lógica; Paracelso una ciencia sintética que sirviera de luz y regla á la enciclopedia de los conocimientos humanos, iluminando al macrocosmos y al microcosmos; Taurellus y Weigel buscaban el punto de conjunción entre lo divino y lo humano; soñaba Boehme coloquios divinos; Van Helmont proclamaba la iluminación y la experiencia como dos métodos racionales; renovaba Patrizzi las enseñanzas neo-platónicas; envolvía G. Bruno la ciencia de su tiempo en oleadas de un misticismo panteístico y Eleático y Cardan Campanella y Vanni, afirmaban la libertad racional del espíritu con las más asombrosas audacias de pensamiento y de voluntad, á la vez que los navegantes traían mundos, Carlos V, Francisco I, Enrique VIII, Lutero, Calvino, y los anabaptistas unían prodigio con prodigio, atrevimientos y audacias, novedades y teorías, con lo que creció á tal punto la idea del hombre, que no hay en la historia siglo más pagado de sí, más altanero y soberbio.

¡Cuánto conocieron el peligro nuestros místicos, al aconsejar la consideración interior y el reconocimiento en la flaqueza humana para colocarse humildemente bajo la ley de Dios, y cómo pagaron tributo al genio del siglo, abriendo por esa misma humildad las esplendorosas puertas de las vías místicas para ascender al amor divino y al eterno y amo-

rosísimo abrazo del alma enamorada con su Amado!

Guerras, revoluciones, hogueras, luchas gigantes, días de horrible anarquía y de merecida penitencia; artes, escuelas, pintores y poetas, forman un gigantesco coro celebrando la grandeza espiritual y héica de la voluntad y de la razón humana de sus virtudes y de sus esfuerzos; y la glorificación del valor humano en Amadís de Gaula cautivaba á nobles y villanos, y unos y otros encontraban en sus virtudes y hazañas un ejemplar, un hermoso consejo, un guía viril y nobilísimo para los empeños en la existencia terrena.

El hambre y la sed del ideal no ha aquejado en la historia á ningun otro siglo como torturó al siglo XVI, y el tipo purísimo y perfecto de Amadís es la inesperada realización y cumplimiento de tantos ensueños, la encarnación invocada con tantos suspiros.

De aquí la boga y popularidad del libro de G. Ordonez de Montalbo. Estos grandiosos panoramas cautivan á las muchedumbres y á los artistas. Se trasforman los ideales antiguos, se mudan y cambian los móviles, renacen gustos y aficiones, y Garcilaso de la Vega, y los líricos sevillanos y salmantinos, los historiadores y los novelistas, los músicos y los dramáticos representan otro mundo, otros hombres, otra revelación de lo divino. El Amadís abre el camino al arte moderno. La fantasía conceptiva con su natural secuela de las artes subjetivas dominan y se aperciben para brillar en la historia los siglos de oro de las literaturas modernas.

Y arraiga más en España en el siglo XVI el idealismo erótico y artístico de Amadís, por las condiciones singulares de la historia española en aquella celebrada centuria. Si á los pocos años Ariosto intenta resucitar las leyendas caballerescas y sorprende por la elegancia sin par de su estilo y de su versificación, el fausto de su fantasía descriptiva, y entretiene, deleita y enamora por la abundancia y fertilidad de su risueño ingenio, los cantos del insigne vate más se asemejan á las narraciones de aventuras y acasos de las cortes italianas de la Italia central, y á empeños de galantería pueril y afectada, que á los temerosos arrebatos de los vasallos de Carlo-magno, que le servían de asunto y no guardan analogía con las empresas inspiradas por la virtud y el honor á que da Amadís dichoso remate.

Es la historia de la literatura comparada á manera de vasta é inmensa urdimbre que rellenan y colorean á la vez distintos maestros, y sólo por un trazado de líneas generales se enlazan y armonizan las obras de los unos y otros. Difunde Italia los idealismos Dantescos y Platónicos; los desencantos y temores de la vida los arrojan por otra senda, y

las artes plásticas dominan, pero recoge España, excitada por los azares de la suya, la gloriosa tradición idealista, y la representa en todas las manifestaciones de las artes en Amadís, en el Teatro y en sus místicos.

Si recordamos y concordamos con verdadero espíritu crítico el Amadís de Gaula y aquellos otros libros de caballerías que escribieron poco despues el maestro Juan de Avila, ó fray Luis de Granada, entre el Amadís y el Audi-filia, dirigido á doña Sancha Carrillo, unos y otros se nos aparecerán como dos itinerarios hácia lo divino; unos y otros cautivarán nuestro espíritu como las dos brillantes fases de la utopia admirable que fermentaba en el alma del siglo XVI. A veces los acentos del novelista caballeresco se confunden con los del místico ó del dominico, y unos y otros coinciden en mirar con honda tristeza el horror del mundo y esperar la salvación por la purificación de las almas.

Si á la belleza de este estado moral unimos las fiebres de la vida política y social en nuestro suelo y la influencia de hechos verdaderamente poéticos por lo audaces y grandiosos, no extraña que la raíz recibida de Italia abonde y gane al fin todas las entrañas de la vida española, y la noble figura de Amadís sea á manera de tipo edificante y ejemplo santo para los nobles por su heroísmo, por su bondad para los plebeyos, y para todos por aquel inagotable amor á todo lo humano, que constituye el rasgo inmortal de su carácter.

La resonancia que tuvo el Amadís, no tiene igual ni parecido en la historia. Los bibliófilos reseñan y dan noticia de diez ediciones españolas del Amadís, desde la dudosa de 1510, hasta la de Búrgos de 1587. Siguen ocho ediciones en el mismo siglo de las Sergas de Emplandian; dos del D. Florisandro, que concluye el sexto libro de Amadís; otras el nueve y diez de Lisuarte de Grecia. Méenos feliz fué el libro noveno, que continuaba las hazañas de *Lisuarte de Grecia*; pero la de su hijo Amadís de Grecia, noveno libro de la serie, contó con seis ediciones. Del *Florisel de Niquea* el décimo de los libros de Amadís y escrito por Feliciano de Silva, pasan de cinco las ediciones de que hay noticia, é igual número consiguieron *Rogel de Grecia* y *Florisel de Niquea* y menos ya el *D. Silos de la Selva*, que forma el doce de los libros de Amadís, aun sin apurar con Salvá y Gayangos si deben filiarse en el linaje de los Amadises los libros de *Esferamundi de Grecia* y de *Penalva*.

La enumeración de esta abundancia de libros y de ediciones en las condiciones propias de la cultura española del siglo XVI, es el más cumplido testimonio de la popularidad que disfrutó el Amadís, de su autoridad en la vida social y en la literaria; y esta fama y este favor, sin ejemplo en la bibliografía

fía moderna, nos dice que era el Amadís el evangelio y el breviario de la época.

Por desgracia, las continuaciones del Amadís, tanto las de Feliciano de Silva como la del Br. Díez, no consiguen reproducir su idealidad maravillosa. Los libros posteriores, separándose de la concepción del Amadís, aparecen los más, como crónicas de las ligas y confederaciones de reyes y pueblos, ya en pro, ya en contra de los grandes intereses que apasionaban al siglo XVI. En el *Limarte de Grecia* los reyes todos de la cristiandad se aunan para salvar la fe de Cristo amenazada por los califas seldanés y señores de la Persia, India y Mesopotamia. Los reyes cristianos acuden á la defensa de la fe, y protegen y salvan á Constantinopla; y parte de la escena tiene lugar en España, en el cerco de Córdoba contra el gran Miramamolín. En el Amadís de Grecia hay también una conjuración de todos los reyes paganos contra el rey Amadís, y el Pontífice ampara y protege á Amadís; y en los últimos momentos Oriana es abadesa de un convento, y los mejores caballeros monjes y frailes. En el Amadís de Grecia, hijo de Lisuarte (libro IX), campea ya el género pastoral, apareciendo los zagales y pastores á vueltas con los caballeros; enamoran los héroes á las princesas por las noches y á la reja; muéstranse las damas desenvueltas y livianas como Niquea requiriendo de amores al caballero de la Ardiente espada; los caballeros infieles se disfrazan para sorprender á las damas y penetrar en el serallo. Se vuelve de nuevo al sitio de Constantinopla en el *Florisel de Niquea*; aparece la sensual y encantadora Armida, y llega al extremo la rápida decadencia de la noble inspiración de Montalbo, de representarse en el *Florisel de Niquea* las virtudes militares y domésticas del emperador Carlos V.

Pero por desventuradas é infelices que fueran las continuaciones del Br. Díez y de Feliciano de Silva, y por adulterada que corriera la noble idealidad que inspiró á Ordoñez de Montalbo, el nombre glorioso de Amadís aseguraba fama y boga á estos relatos novelescos, que procuraban, sin embargo, imitar al modelo inimitable. Tienen sin duda en la historia de la novela, y aún en la del teatro español, verdadera importancia los libros de Díez y F. de Silva; se encuentran en sus fábulas gérmenes y anuncios de otras que desarrollara en las tablas la escuela dramática de Lope de Vega; recogieron elementos populares, artísticos y sociales de la vida del tiempo; pero todos perdieron de vista la inspiración genial del Amadís.

No son más dichosos los libros de los Palmerines, porque aún fijando la atención en el *Palmerín de Olivo* y en *Primalcón*, los más estimados de esta serie, refleja el último las últimas guerras fronterizas que preceden á la toma de Granada con atavíos

é intenciones históricas, y D. Palmerín, que después de Amadís es el más casto y perfecto de los caballeros, recorre las comarcas de Grecia y Asia menor, como si se entretuviera en simbolizar los últimos días del imperio de Constantinopla.

Que estos y otros innumerables libros que dieron de sí las prensas españolas, al marcar más y más y en escala descendente la decadencia de los libros de caballería, sirvieron á la literatura nacional, no lo pongo en duda; pero su mayor importancia estriba en su influencia en la fantasía y en las costumbres del pueblo. Divulgaron rasgos de nobleza, enseñaron formas y maneras, virilizaron el sentimiento público, manteniendo el corazón de generaciones que iban á lo desconocido con caballeros andantes que conquistaban una y otra América ó morían en Italia y en Flandes glorificando la fe de sus mayores y el renombre de sus ascendientes; pero la crítica estética los mira con razón como infelicitísimas imitaciones del Amadís.

En vano los místicos y los políticos censuraron una y otra vez á grandes y pequeños por la lectura de los libros de caballerías. Ni los veteranos del Emperador, ni los compañeros de Hernán Cortés, ni sus deudos y amigos, ni los que con mal reprimida impaciencia esperaban la hora del enganche en compañía de capitán afamado para pelear en Flandes ó en Italia, ó en las Indias, con herejes é idólatras, podían encontrar mayor incentivo, ni más alentador y provocante del valor proverbial de la raza que se enseñoreaba del mundo, que la asombrosa narración de hazañas imposibles.

Corriendo en pos de lo extraordinario, caían los narradores en lo inverosímil y absurdo; pero la exaltación nacional y la soberbia nacida de tantas y tantas proezas, daban el caso como natural y asequible á un caballero valeroso. Los merecimientos literarios no eran estimados, y sobrepujaba el autor que más difícil y peligrosa aventura conseguía relatar, de suerte que á porfía se despeñaron buscando lo inaudito los continuadores de Garci-Ordoñez.

Pero corría por senderos no menos ásperos la vida social de España: no era menos aventurera su política; no era menos quimérico su orden social y económico, y la estrecha hermandad del género literario y del orden social resistía con ventaja la influencia de repúblicos y de predicadores hasta que los tristes días de Felipe II y Felipe III advirtieron á todos el engaño y pudo Cervantes publicar el *Quijote*.

Pero la influencia de los libros de caballería, y aún su inferioridad literaria hasta el siglo XVII, no oscurece la significación estética que alcanza el Amadís en la literatura comparada. El arte no olvidó la inspiración subjetiva del Amadís, ni quedó el ejemplo perdido; antes al contrario, fué el libro

de Garci-Ordoñez de Montalvo fuente fecundísima. Separar los ojos de como era y había sido el héroe en las antiguas historias; buscar en las recónditas pero enérgicas inspiraciones de la conciencia cánón y precepto; mostrarse en todo caso y evento dueño y señor de las pasiones; mirar en el cielo del pensamiento siempre en pos de pureza y perfecciones, fueron y aún son por fortuna leyes para el arte moderno, y el oscuro regidor de Medina debe ser citado como uno de los padres del idealismo artístico moderno.

El teatro castellano es el único y legítimo heredero de la idealidad de Amadís, y el teatro calderoniano su magnífico coronamiento. La novela moderna ha proseguido y prosigue la tradición idealista y subjetiva del ilustre autor *del mejor libro de caballerías*.

XV.

En el estado actual de la crítica, y sin llevar más allá estas indicaciones, puede afirmarse á manera de resúmen: el ideal caballeresco nace en el Amadís de Gaula, libro inspirado por los idealismos del Renacimiento. Los puros y perfectísimos tipos del amor, de la idealidad, de la generosa virtud, de la abnegación y del sacrificio en aras de las más nobles pasiones, brotan de sus páginas. La edad media, así como no engendró el ideal de la caballería, produjo los cantos de gesta de raza, ó los de nacionalidad con sus hazañas crueles ó brutales exornadas con el maravilloso fantástico que conservaban las tradiciones paganas de la muchedumbre, y renacían por intervalos con los renacimientos parciales provocados por influencias bizantinas, arábigas, judaicas y latinas.

No es bretona, ni francesa, ni árabe, pagana ni cristiana la inspiración caballeresca: es europea; es humana; porque la Europa entera concurre á continuar la obra del Renacimiento, primera y grandiosa edad de la Historia Universal, y el mundo oriental como los pueblos de la edad media, germanos y latinos, árabes y cristianos, de cerca ó de lejos concurren á la creación de la idealidad propia de la edad moderna; pero en mi sentir goza España, gracias al Amadís de Garci-Ordoñez de Montalvo (que si otros hubo el castellano los condenó al olvido), del singular privilegio de ofrecernos la forma primera, la más pura y más noble, el símbolo más claro, rico é inagotable del idealismo que preside hace tres siglos la historia de las artes europeas, y que ha engendrado el progreso y los triunfos de las inspiraciones modernas, cristianas y libres, y cada vez más hambrientas de lo absoluto y de lo eterno.

F. DE PAULA CANALEJAS.

LA ORATORIA COMO ARTE BELLO.

(Conclusion.) *

Habéis visto, señores, cómo eran una verdad innegable las leyes que ántes enunciaba. Basta comparar florecimientos y decadencias, en esa rapidísima reseña de períodos y nombres, para comprender el proceso, tan poco estudiado y tan interesante, que va revelando la oratoria. No necesitaria discutir siquiera la superioridad de la moderna, si este trabajo hubiese permitido un exámen de las condiciones de cada orador y de su influencia en sus contemporáneos; pero adquieren tal prestigio famas, que resisten al trascurso de los tiempos, y pueden tanto en nosotros los resabios de una educación puramente clásica, que aún á muchos que admiten los principios capitales que llevo expuestos, ha de parecer heregía literaria atreverse á comparar con ninguna otra las oraciones de Ciceron y de Demóstenes. Tócame desde luego advertir que este paralelo puede sólo darse en distinción y aún oposición de caracteres, que para él nos falta tener en cuenta el gusto artístico y las aficiones de griegos y latinos, y recordar además el concepto del progreso en la belleza que anteriormente os exponia, bien distinto de ese otro positivista, que hace algunos años explicaba un autor francés en un libro, que alcanzó gran boga (1).

Desde luego, lo que constituye la superioridad de lo moderno sobre lo antiguo es que, á un tiempo, reunimos la oratoria política y la forense, la académica y la sagrada, mientras cualquiera de las épocas anteriores, ménos universal que la nuestra, sólo tenía una nota que reflejar, segun las exigencias de los tiempos, porque si nuestro siglo no es mejor que todos los pasados en conjunto, es al ménos superior á cualquiera de ellos, que es el modo de establecer las comparaciones. Si recordamos la gloria de Esquines y de Demóstenes, en nuestros dias hemos visto á Mirabeau; á Lamartine, á O'Connell, á Mazzini, á Argüelles y á Alcalá Galiano, mas el P. Jacinto, Dupanloup, Raúlica, el P. Félix, el ilustre obispo de Cádiz Sr. Arbolí, y otros que aún viven; si nos seducen las predicaciones de Sócrates ó Platon, hoy tenemos aquel movimiento inmenso, que partió de las universidades de Alemania, actas y memorias de mil academias, conferencias y discusiones en todas partes, y á cada gloria antigua podemos oponer otra nueva del mismo ó de diferente orden que la contrapesa, y que convierte en fuegos fatuos esas continuas quejas

* Véanse los números 198, 199 y 200, págs. 741, 774 y 801.

(1) Veron, «Du progrès intellectuel dans l'humanité.» Paris, 1864.

contra lo presente, nacidas de un subjetivismo mal sano ó de esas vagas ansiedades á lo Werther, que á todos nos acosan y que en tan poco deben estimarse.

La razon que explica la superioridad de nuestra oratoria es el abandono de los antiguos preceptos retóricos. Demóstenes es el orador más grande de la antigüedad porque olvidándose de que habia en público, se dejaba llevar de esa fiebre de inspiración, que acomete á los Fox, á los Pitt, á los Lopez, á los Sieyès y á todos los que son verdaderamente elocuentes.

Nadie consiguió esto en Roma como los Gracos. Ellos trasforman la oratoria de sencilla en sublime, y llevan á ella todas las pasiones, desde el interés personal hasta la más pura idealidad de la patria. En vano el despecho de Ciceron ó la injusticia de Bossuet ó Montesquieu quisieron oscurecer la verdad; la historia disipa las pasiones, y los hijos de Sempronio y Cornelia han pasado á ella, como mártires de la libertad romana; buenas ó malas las *leyes agrarias*, no ocultan la gloria de sus elocuentes defensores. Plutarco ha vindicado á los dos hermanos. «Tiberio, dice, tenía el rostro, la mirada y los movimientos dulces y reposados. Cayo, al contrario, era vivo y vehemente. Cuando hablaban en público, el uno estaba siempre en el mismo lugar, lleno de reserva; el otro fué el primero entre los romanos, que dió el ejemplo de pasearse en la tribuna y de arrojar la foga de sus hombros. La elocuencia de Cayo, terrible y apasionada, sacudia violentamente los espíritus; la de Tiberio, más dulce, era propia para excitar la compasión. La dición de éste era pura y castiza; la de su hermano persuasiva y adornada con cierta complacencia. Sus costumbres no eran ménos distintas que su lenguaje. Tiberio era dulce y tranquilo; Cayo, rudo y violento... Alzaba la voz, se dejaba llevar á invectivas y confundía el orden de las cosas en su arenga.....

Tales eran las diferencias que se notaban entre ellos. Pero el valor contra los enemigos, la justicia con los inferiores y la templanza en el uso de los placeres, eran comunes á ambos.»

No hay diferencias entre los Gracos y Demóstenes en cuanto la libertad y la grandeza del lenguaje. Vivo, ardiente y apasionado el orador griego, no fué sofista como Esquines; pero no tuvo tampoco la viril firmeza de los primeros oradores de Atenas, ni la majestad que sabía revestir Pericles; falta de método como Cayo Graco y descuidado en la división de las partes del discurso, atiende sólo á la unidad del objeto que se propone, y aún es á las veces desigual en el estilo, yendo de la sublimi-

dad á la ironía, y desde las altas concepciones del poeta á los frios razonamientos del abogado. Demóstenes y los Gracos parecen y son por su espíritu oradores modernos. El uno resiste quince años contra Filipo; los otros levantan el pueblo romano contra la aristocracia; ambos recuerdan las voces solemnes de 1793, apercibiéndose á la guerra contra las potencias extranjeras, ó los debates, que acabaron los últimos privilegios del feudalismo en la Convención ó la Constituyente. Y es que las circunstancias disponían también para ello, y las condiciones especiales en que se desenvolvía la historia romana de aquel período bastaban á excitar la indignación en los ánimos, viendo que el legionario, cuya sangre había regado la grandeza de la República, moría hambriento y despreciado en las calles de la Ciudad Eterna. Hay apóstrofes de Cayo Graco, que en nada ceden á los más elocuentes rasgos de Mirabeau.

Era ya Ciceron orador de otro género, aunque tal vez modificado un tanto por las aficiones del pueblo á quien hablaba y el carácter del idioma. Solo así se explica que profesando tan honda admiración por Demóstenes, se separe de él tanto en los caracteres de su peroración. No es exacto el juicio de Fenelon seguido por el cardenal Maury; pero tampoco puede estimarse como justa la apreciación, que hace de M. Tulio el ideal de todos los siglos y de todos los oradores. No ya considerándole en nuestro tiempo, en el cual no podría expresarse en aquella forma sino contemplándole en el seno mismo de la sociedad romana, Ciceron es demasiado ampuloso, y recuerda con exceso su propia persona, cuando habla, aspirando más que á nada al aplauso. Cuando se deja llevar por sus pasiones está á mayor altura que en sus trabajos meditados, y de sus ciento veinte discursos, solo diez ó doce, de los que conocemos, pudieron hacerle aclamar padre y soberano de la oratoria latina (1).

No presumo que queráis considerar la oratoria de los Santos Padres, como superior á la elocuencia clásica y á la moderna. Con ser tan hermosa y tan conmovedora como os llevo dicho, adolece, sin embargo, de ciertos vicios, impuestos tal vez por la grosería misma de la lengua ó por la educación sobradamente retórica de aquellos siglos (2). Tiene

(1) Tratando de establecer paralelos entre Ciceron y Demóstenes, y teniendo en cuenta pueblos é idiomas, entiendo, como La Harpe, que es difícil resolverse; mas con relación á nuestro gusto artístico, no vacilo en confesar que me encanta la sobriedad y la energía de Demóstenes, y que en una de nuestras Cámaras sería preferido mil veces el orador griego al orador romano.

(2) Ciertas personas ilustradas, dice Fenelon, no hacen justicia á los Santos Padres. Se les juzga por cualquier metáfora dura de Tertuliano, por un período hinchado de

además esta Oratoria por otro estilo la misma condición de la greco-latina; no es más que una nota del alma la que revela; allá fué la política, aquí la religión; pero ni una ni otra alcanzan al universal concierto, con que en este siglo maestro resuenan las armonías todas del espíritu.

Mucho ménos podeis intentar el paralelo de los siglos medios con los posteriores al renacimiento. Si añadís á los nombres que ya de paso llevo pronunciados, los de Salviano, San Leon el Magno, San Gregorio el Grande y San Bernardo, sobre todos ellos famoso, tendreis una elocuencia vária, poco metódica en un idioma informe, una lucha, en fin, que solo se termina con los posteriores desenvolvimientos de la palabra sagrada en el siglo de Bossuet. Tampoco Le Maître, Pelisson, Erard, D'Aguesseau, Seguier y Lenormant, que representan la oratoria forense del siglo XVII y comienzos del XVIII, sin semejantes en España, donde por variadísimas causas no se desenvuelve, pueden competir con los tribunos de las revoluciones; ni la naciente oratoria académica, en que sobre todos brilla Rousseau, altamente elogiado por Maury, y á cuyo lado se distinguen D'Alembert, Fontenelle, La Harpe, Guenard y los cortesanos clásicos de Felipe V, se puede poner en parangon con las galas deslumbradoras de Bourdaloue ó Fenelon, ni aún con las predicaciones de los países protestantes.

La comparacion, pues, de lo antiguo y lo moderno debe establecerse con la oratoria puramente clásica, y decirse que, admirados los méritos de Demóstenes y los Gracos, de Ciceron y de Pericles, se tienen ya cuantos pudo reunir la oratoria antigua. Entiendo que los ha superado y con mucho la moderna.

Considérense ó no, como de nuestra edad, los ilustres oradores sagrados Flechier, dulce, tiernísimo

San Cipriano, por alguna oscuridad de San Ambrosio, ciertas antítesis sutiles de San Agustin ó un juego de palabras de San Pedro Chrysólogo. Pero es necesario tener en cuenta el gusto depravado, en que vivieron los Santos Padres. Roma declinaba, los estudios de Atenas decaian cuando fueron á ellos San Basilio y San Gregorio de Nazianzo. Habian prevalecido los refinamientos del espíritu. Los Padres, educados por malos retóricos de su siglo, eran llevados en la corriente universal á que los sábios mismos no pueden resistir. No era entonces permitido hablar de una manera natural y sencilla... Era necesario declamar; pero si se tiene paciencia para examinar los escritos de los Padres, se verán en ellos cosas de grandísimo precio. San Cipriano tiene una magnanimidad y una vehemencia que se asemejan al rigor de Demóstenes, en San Crisóstomo.....

Se perdonan á Montaigne sus expresiones gasconas y á Marot su viejo lenguaje: ¿por qué, pues, no disimular á los Santos Padres la hinchazon de su tiempo, bajo la cual se encuentran verdades preciosas expresadas en los más encantadores rasgos?—(Fenelon. Lettres sur l'Eloquence.)

y apasionado; Vicente de Paul, sencillo y vehemente; Bourdaloue, inspirado, sobrio y lleno de majestad; Massillon, no tan majestuoso como Bossuet, pero digno rival de Bourdaloue; Fenelon, grandioso y sublime; Guenard, Saurin, Tillotson, H. Blair, Maury, Bridaine y Thomas, que llenaron el siglo XVIII, y De Boulogne, Macarthy, Guyon, Lacordaire, Affre, Ravignan, y tantos más, que llenan los principios del presente, hallamos que desde entonces la historia de la elocuencia maravillosamente se enlaza desde hace siglo y medio, movida primero por una reaccion católica, á seguida por un movimiento académico, y casi á un tiempo por el fecundísimo impulso de la Revolucion francesa (1). No ha habido eflorescencia más larga en la historia del espíritu, ni más vária é infinita, que esta del siglo XIX: nacido á la sombra de una revolucion universal, adormecido por los oradores más grandes de la historia, y despertado con la conciencia de su fuerza, ha sido grande en sus aberraciones y portentoso, hasta en sus caidas. Animado de una idea universal, ha sido universal en arte, y sobre todo en oratoria.

Su carácter da razon de esta universalidad; los dos grandes movimientos oratorios que ha presenciado el mundo, el político de Grecia y Roma, el religioso del cristianismo, vivieron en época distinta y fueron gigantes sus apóstoles: á los unos les inspiraba la libertad; en el espíritu de los otros se encendió la idea de la igualdad: nuestros tribunos han sido más grandes y han sabido reunir la libertad y la igualdad para inspirar sus almas. ¿Quién podrá referir en escaso espacio las condiciones de esta oratoria sin freno, que se precipita desde la tribuna? ¿Quién intentará sacar una nota común, en la confusion de tanto genio, en el choque de tantas opiniones, en la llama de tantas ideas? ¿Cómo desde la frase conmovedora, poética y rotunda de Lamartine pasar á la concision de Sieyes, y del apasionamiento de Mirabeau y O'Connell á la serenidad de Pitt ó Disraeli? ¿Cómo encerrar en un marco la tribuna americana, junto á las Cámaras de la jóven Italia, ó esta española, hoy la primera del mundo, junto al severo lenguaje de los Congresos alemanes?

Pronunciad vosotros en la discusion nombres y

(1) Desde la segunda mitad del siglo XVIII, los nombres de los oradores forenses y académicos van envueltos en el movimiento de la revolucion. Todos han figurado al mismo tiempo que en la cátedra ó en el foro, en los Parlamentos, que les han dado fama suficiente para oscurecer la que, bajo estos títulos, habian conquistado. Así sucede con Benjamin Constant, Guizot, De Martignac, Labourdonnaye, Layne, Fox, Olózaga, Donoso, Pacheco, Lopez, Rios Rosas, casi todos los miembros del Parlamento inglés, y muchos más que hoy todavía viven, y cuyo recuerdo vivirá eternamente entre nosotros.

fechas de todas las escuelas y de todos los partidos; que por grande que llegue á ser el debate, no podrá encerrar en su seno las bellezas de nuestra oratoria moderna, con ser este uno de los matices en que se ha reflejado la libertad en los esplendores del siglo XIX.

Espero que han de continuar en lo futuro estas grandezas del arte nuevo, y que si hoy en un periodo, no muy extenso, parece notarse postracion evidente en la oratoria sagrada (1) y en la forense, no es esta una prueba contra la eficacia de la libertad, sino su demostracion más completa.

La libertad del foro romano permitía todos los recursos oratorios; la plaza de Atenas tambien los permitía; hoy, en la multitud de nuestras leyes, el único sistema que puede remediar su decadencia es una institucion en que vuelva el pueblo á realizar la justicia. Si no hubiera otras razones, aún defendería el Jurado como medio artístico de levantar la oratoria forense. Lo mismo digo de la sagrada: hoy no existen los grandes varones del siglo III; no alientan siquiera los predicadores renombrados de la época de Luis XIV; pero es porque la Iglesia de hoy no es la Iglesia de San Clemente ni de San Juan Crisóstomo; no es siquiera la Iglesia de Bossuet, ni tiene ya aquel espíritu de igualdad con que nacia; tiene otros intereses y otras atenciones que están matando, si es que ya no han muerto, toda la majestad y toda la hermosura de la elocuencia y del arte católico.

Yo espero que el mismo movimiento del siglo, que el futuro desenvolvimiento de todos los gérmenes de civilizaciones antiguas y modernas, traerá en nuestros dias un renacimiento más de esos géneros oratorios, y que asegurada la libertad del espíritu humano, y reanudada la historia de las edades orientales olvidadas hasta hoy, lucirán en los dias venideros maravillas más grandes y más infinitas que aquellas que suceden al dichosísimo impulso del siglo XV, en medio de las cuales el arte seguirá su ascension gloriosa, revelando á la humanidad la hermosura de su destino y la grandeza de su mision sobre la tierra.

Entonces las artes decadentes renacerán como en sus tiempos más serenos; la oratoria forense

(1) El Cardenal Maury, en su *Ensayo*, dedica un breve capítulo á estudiar las causas de esta decadencia, atribuyéndola á los progresos del jansenismo y de la irreligion desarrollada en el siglo XVII, y á más á la naturaleza, que no ha producido en estos últimos tiempos oradores como Bossuet. En mi opinion, y en vista de cómo la historia va produciendo genios segun los requiere cada siglo, entiendo que es más profunda la causa de esta decadencia y que se halla en el seno del catolicismo, en el olvido de sus tradiciones cristianas y en los senderos que hace un siglo ha comenzado á recorrer contra la civilizacion moderna.

encontrará moldes más amplios y sendas más hermosas; y siendo cierto, como ha afirmado un pensador ilustre, que las instituciones, volviendo hácia su origen, se purifican, la elocuencia cristiana se levantará hasta los cielos, redimida como la Magdalena; despues de haber sido tambien, como la Magdalena, pecadora.

IV.

Expuesta queda mi opinion sobre las capitales cuestiones del tema.

No he aspirado á otra cosa que á mover una discusion en que se olvide este trabajo, y quedaré de sobra satisfecho si convenís conmigo en las capitales afirmaciones que he expuesto. Estoy seguro de que cualquiera que sea el espíritu que traigais á la discusion, habreis de reconocer que no se deja de amar la naturaleza porque se la estudie, que no deja de ser bello el espíritu porque se penetre su organismo maravilloso, ni muere el arte al desarrollo de la ciencia, como hoy, por error, sin duda, se predica, sino que ambos son eternos y que aún debemos esperar nuevos siglos de oro, no turbados por acontecimientos pasajeros, enlazados unos á otros, formando un dia del arte vivo, hermoso, perdurable como la esencia espiritual que le produce, ó como el sol sin nubes de lo absoluto de donde eternamente nace.

Si esto es ser optimista, confieso que soy optimista. No gusto de escepticismos de ningun género, y mucho menos de los artísticos: me extrañan esas lamentaciones jeremiacas, ó esas burlas sangrientas, sobre el porvenir de la humanidad y de sus glorias, y ni he podido comprender nunca cómo pasan ciertos desalientos y ciertas decepciones del sujeto al objeto, ni he conseguido explicarme jamás (sin embargo de que frecuentemente sucede) cómo por extraño misterio hacemos dudas y nieblas de la realidad y de la historia, las nieblas y las dudas de la conciencia individual y propia.

Confio en Dios que he de verme libré de unos y de otros escepticismos, y más que de ninguno, de estos literarios que me aterran; que si cualquiera de ellos mata las energías y sublimidades del alma, deja, al menos, lugar á la queja desesperada de Job, á las maldiciones de Leopardi ó á la sombría inspiracion de Shelley, mientras los que tocan á la belleza agostan en flor la inspiracion y el genio. Yo concibo que se reniegue de Dios y de lo divino en el mundo; comprendo que se desconfie de la razon y de las leyes del conocimiento, que se proclamen el mal ó el dolor como ley de la vida; lo concibo y lo lamento; pero aún hay algo de grande en ese poder satánico de nuestro espíritu; aún hay redencion para los que tal dicen y tal obran, porque pueden sentir, ya que

han desesperado de conocer y de alcanzar, y redimirse por la fuerza salvadora del arte, que lleva en sí algo de divino, y con ello es alma redentora de los individuos y los pueblos. Por eso cuando la duda toca al arte, no hay ya redención ni purificación posible, porque al maldecir y desesperar de la belleza, maldicen y desesperan los que tal hacen de cuanto hay de divino en el universo, de verdadero en la ciencia, de noble en el espíritu, de grande, de magnífico y de santo en la vida.

Tengamos fe en el porvenir del hombre y de la historia; no desesperemos en los destinos de la elocuencia; pensemos al recordar los desfallecimientos de ayer en las grandezas de mañana; y si hoy, que vivimos en el siglo de la palabra, azares ó intolerancias de momento oscurecen sus resplandores en Austria ó Inglaterra, en Italia ó en España, uno, dos, cuatro ú ocho años, pensemos que ha de venir otra vez á herir las conciencias de los hombres, y digamos con confianza lo que decía Cicerón á Bruto con tristeza: «Nosotros, Bruto, ya que la muerte de la libertad nos ha dejado, por decirlo así, tutores de una elocuencia huérfana, velemos por ella, para que encuentre en nuestras almas un asilo digno de su inmortal nobleza.»

He dicho.

E. REUS Y BAHAMONDE.

Madrid 15 Noviembre 1877.

LA DANZA DE LA MUERTE

EN LA POESÍA CASTELLANA.

(Conclusion): *

VII.

En el mismo año precisamente que salió de las prensas el auto de las *Córtes de la Muerte*, dábase á luz también la muy rara obra, de la índole especial de las que tratamos, cuyo título es: *Imágenes de la muerte traducidas en metro castellano con una breve declaracio sobre cada vna. Vn sermon utilissimo y de mucha doctrina para saberse exercitar en la memoria de la muerte. Con otros tractados utilissimos, cuyo título verá el lector*, etc. Fué su autor un clérigo, natural de Ubeda, llamado Hernando de Villareal, y ofrece la notable circunstancia de ser la única obra que, á semejanza de las que en el extranjero se han publicado sobre la Muerte, va acompañada de gran número de láminas pequeñas grabadas en madera, alusivas al asunto (1).

* Véase el núm. 199.

(1) Tomamos esta interesante noticia del *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, antes citado. Su autor la amplía con las siguientes observaciones:

«Es obra de bastante mérito literario. Las láminas, de

Sábase, pues, que también en España el dibujante y el grabador interpretaron el célebre mito de la Edad Media; que existe una obra del arte y de la poesía en nuestro país, exclusivamente consagrada á la que fué la diosa de este período histórico del mundo. No se ignoraba, puesto que lo han consignado entendidos investigadores de nuestras antigüedades literarias y artísticas, que en el adorno de las letras capitales de algunos impresos del siglo XVII, como el libro de Sandoval *Historia ó Crónica de los cinco Obispos*, publicado en el año 1615, y en los ascéticos y devocionarios de las Bibliotecas de Toledo, Sevilla, el Escorial y Madrid, se ven reproducidas aquellas imágenes de la *Danza de la Muerte*, siendo aplicadas de distinta manera hasta la última época expresada (1).

Es evidente la uniformidad de pensamiento que ha presidido, tanto en las artes como en las letras, en la manifestación del asunto que es objeto de nuestro estudio. Para formar una idea más exacta de lo cierto de esta observación, habremos de indicar, siquiera de pasada, cómo acertó á expresarlo la pintura. Para este fin, ningunos otros trabajos como los del célebre Holbein, porque este resumió bajo su lápiz los de sus predecesores, menos afortunados que él para darles perfección en la forma y expresión filosófica á la vez. Sus dibujos originales y no pinturas, como se ha creído, han sufrido lamentable pérdida, que ciertamente lo es para el arte.

El pintor alemán ofrece primero, como natural principio de su obra, el nacimiento de la Muerte donde lo obtuvo en efecto: en el Paraíso terrenal. Su cuna es el árbol cuya vedada fruta gustaron los padres de la humanidad: aquel instante fué el de su advenimiento al mundo. Precede á los culpables cuando abandonan el eden, y aparece á su lado sombría cuando labran los campos con el sudor de su rostro.

Antes de comenzar su danza, celebra la Muerte su triunfo. ¡Qué horripilante es esta fiesta! Animados esqueletos ejecutan la sinfonía que precede al drama en que aquella va á ser protagonista, tocando instrumentos de varia especie. Huesos humanos hacen resonar el parche del tambor. El espectáculo no puede ser más fantástico y pavoroso. El artista

origen germánico, y otras circunstancias de la impresión, me hacen sospechar si será ésta alemana, á pesar de sonar como de Alcalá.»

El no ser fácil en breve tiempo proporcionarnos la ocasión de conocer este libro, del que acaso no exista, que se sepa, otro ejemplar que el citado por Salvá, nos priva de dar una noticia más detallada del mismo.

(1) Así lo consignan el señor marqués de Pidal en su ya mencionado *Fragmento inédito de un poema castellano antiguo*, y el Sr. Amador de los Ríos en su *Historia crítica de la literatura española*.

observa el orden jerárquico establecido, para que hasta en el mismo instante de la muerte no desaparezcan las diferencias sociales que reconoce el mundo. En todos los fúnebres bailes, se han ofrecido con rigor estas precedencias. También fija el lugar donde la Muerte se encuentra con sus víctimas, lo cual no fué hecho por los que ántes de él trataron este asunto. La Muerte, como en el poema castellano del siglo XIV, llamaba á sus elegidos á un paraje indeterminado. Holbein, lo mismo que en su farsa el tundidor de Segovia, hace que la infausta deidad busque y sorprenda á los que conduce á su danza donde habitan y se entregan descuidados á sus quehaceres. El sucesor de San Pedro es también el preferido en su obra exterminadora. Llámale de súbito en el acto más solemne de su vida: cuando ciñe la corona del Imperio de Alemania al llamado á este altísimo puesto. Rodea al Padre Santo una corte espléndida, pero tras de la silla pontifical, entre las cortinas de púrpura y oro, se ve la huesosa mano del espectro tocar el hombro de aquel que sobre sí no tiene quien le avasalle en la tierra. Después le toca su vez al Emperador: subiéndose en su espalda con horrible y grotesca ironía, cuando también se asienta en su trono, la Muerte le arranca la corona de sus sienes. El César poderoso no es más que un cadáver.

El Rey goza los placeres de un espléndido festín, que abrevia la Muerte escanciando en su copa el funesto licor que le produce el sueño eterno. Acompañando después á la viuda cuando va á orar sobre el sepulcro del esposo finado, con el disfraz de dueña, hace que la desconsolada tropiece y caiga en la fosa abierta ante sus piés.

Holbein sigue la misma escala descendente por la que hemos visto pasar á todos los que iban siendo convocados á la danza última. El Cardenal, el Obispo, el Abad á quien la Muerte usurpa su mitra, y arrastra, bien á su despecho y á pesar de su obesidad, con satírica y burlesca expresión de fatiga; la Abadesa, el Gentil-hombre, el Predicador sorprendido en el púlpito cuando conmueve á su auditorio; el Sacerdote, que conduce el Viático al enfermo que está en la agonía, pero que ve la suya ántes, porque la misma Muerte es su acompañante, la que le alumbra con su linterna y toca la campanilla que anuncia su paso; el Limosnero del convento, á quien detiene por la punta de su capucha el Médico, con quien parece tener familiar y frecuente trato; el Astrólogo, á quien sorprende en medio de sus observaciones nocturnas, y el Avaro, á quien, remedando en sus miradas recelosas y gesto inquieto, desordena y esparce por donde quiera el oro y las joyas que amontonó su codicia en su sombrío escondite.

La Muerte busca también en la inmensidad de los

mares á los que quiere concurren á su danza. Pasajera de un buque bien construido, arranca de súbito su palo mayor de raíz, y destrozando su aparejo, lo hace zozobrar y sumergirse en las aguas, llevando consigo á cuantos conduce. Allí apedrea luego con el propio escudo de sus armas, lleno de heráldicos emblemas, al fatuo hidalguillo á quien cubre el yelmo de exageradas plumas, y arrastra su espada arrogante y desdeñoso; allá penetra en el misterioso camarín de la hermosa cortesana, que procura aumentar, recreándose en su imagen al espejo, sus gracias y atractivos, y da el último toque á su obra artística, rodeando á su cuello una joya bien diferente de las que la adornan: un collar de huesos humanos. Allá acompaña, al son del tamboril, á los novios que tornan de la iglesia y van á celebrar sus bodas, pero que hallan su fin, en desgraciado incidente, ántes de llegar al lecho nupcial; compasiva aquí, llega á un misero que lleva agobiado sobre sus espaldas un enorme peso en medio de un camino, y hasta con agrado le ayuda á compartir su carga, la última que ha de causar su cansancio. También es piadosa con los que no la ven con ceño si da descanso á sus penalidades y consuelo á su pobreza y aflicción. Trocada en mozo de labranza, guía la yunta de un labrador anciano, á quien ya ocasiona inmensa fatiga su rudo trabajo: parecele oír débilmente en sus labios aquellos tan conocidos versos del Comendador Escrivá (1):

Ven, muerte, tan escondida
Que no te sienta venir,
Porque el placer de morir
No me torne á dar la vida.

Y la Muerte no tarda en satisfacer su anhelo, llevándole también á dar vueltas en la rueda fatal de su baile. Pero si misericordiosa es con unos, con otros llega á ser de una espantable ferocidad. Emboscada en la espesura, sorprende á su paso por la senda un carro cargado de toneles de vino; echa por tierra á aquel y al ganado que lo arrastra, ahuyentando á su conductor; y no satisfecha con esto, bebe ansiosa el licor que contiene uno de los barriles, y manifiesta haber llegado á la embriaguez. ¡La Muerte embriagada! ¡También es digna imagen del original y fantástico pincel de nuestro Goya!

No queremos ser importunos, y vamos á terminar esta rápida reseña de los célebres cartones de Holbein. Nos quedan tan sólo el militar y el niño, es decir, el ser más fuerte y el de mayor debilidad. El primero se niega á seguir á la muerte, y se defiende con audacia esgrimiendo su larga tizona; aquella acepta el duelo, y con un hueso humano derriba en

(1) Cancionero de Valencia, 1511.

tierra al temerario espadachin. El segundo... ¡inocente! ¿qué resistencia puede oponer al despiadado fantasma? Abandona llorando á su pobre madre, que no encuentra consuelo á su amarguísima pena.

Así fué intérprete la pintura de la terrible ficción que inspiró tantas obras de vario género. Cien y cien episodios más pudieran recordarse que sugirió á otros pintores el mismo asunto, mezclando á veces el intento piadoso con el capricho extravagante y hasta irrespetuoso quizá para un severo espíritu cristiano. En los trazados por Holbein, la Muerte adquiere mayor viveza: á los toques de su lapiz animó su calva frente, el hueco de sus ojos, su boca descarnada con las diversas expresiones del semblante humano; haciéndola cambiar de edad, de sexo, de condición, y dándole las galas ó los harapos, conforme con el personaje que queria representar. Tan fascinador colorido, tan impresionable carácter dado por el genio del artista, es superior sin duda á los que pueden ofrecerse en la producción del poeta; y sólo en la obra representada, el acento, el gesto y la inteligencia del actor, pueden producir igual ó acaso mayor efecto.

No ha dejado de tratarse en nuestro siglo un asunto tan magistralmente desempeñado por Holbein. Un reputado pintor y excelente dibujante, Alfredo Rethel, ha ofrecido á la admiración de los amantes del arte dos grabados que son dos perfectos episodios de la *Danza de la Muerte*. El uno, el que más impresiona al ánimo, es el que representa la asistencia de la Muerte, *la Muerte vengadora*, título que se le ha dado, á un bullicioso baile de máscaras, al aparecer la primera invasión del cólera en Paris el año 1831. La sombría concurrente á la fiesta es la única que danza, simulando tocar las cuerdas de un violin con dos huesos descarnados. Su expresión es de horrible complacencia. Aquellos á quienes anima la alegría y loca expansión á que la juventud se entrega bajo el disfraz que incita al placer, han sido llamados á otra danza fúnebre, y yacen tendidos á los piés del impasible esqueleto: los músicos y algunos pocos huyen despavoridos. De esta escena aterradora se olvidaron, sin duda, los antiguos intérpretes de los triunfos de la deidad inexorable. El otro cuadro de Rethel, es la contraposición del primero: llámolese *La Muerte bienhechora*. Un anciano venerable reposa tranquilamente en su aposento ordenado y silencioso, al lado de su ventana abierta por donde se descubre un ameno paisaje al declinar el astro del día. Con sus últimos resplandores se acabarán los de su existencia, porque la Muerte, en traje de peregrino, ha penetrado en su vivienda y le llama al viaje de la eternidad. Ambos episodios son dignos del lápiz de Klauber y Holbein, así como otros suyos que hemos de recordar muy en breve.

Los asuntos poéticos y conmovedores que van acompañados de una moralidad profunda ó una sabia filosofía, podrán ser, por su índole, del gusto general solo en una época dada; pero siempre habrá de admirarlos el hombre no vulgar y de sentimiento, en justo tributo al genio que los ha concebido.

VIII.

El poeta español de los siglos XVI XVII siguió introduciendo, en las obras dramáticas de cierto género, á la Muerte, si no como la que reclamaba la concurrencia de los vivientes á la danza de los siglos anteriores, cual recuerdo de su pequeñez y miseria al soberbio y envanecido, y de su fin inevitable al apegado á los mundanos placeres.

¿Cómo no traer á la memoria aquella Muerte ofrecida por Calderon, el príncipe de nuestra escena, en aquel de sus autos llamado *El Pleito matrimonial*, como una de sus principales figuras?

El Pecado hace oír á la Muerte en este drama simbólico, el bellissimo diálogo que entablan el Alma y el Cuerpo; la primera al descender tan pura, tan perfecta como hermosa, de las *purpúreas esferas*, y el segundo, aún no animado sobre la tierra, su primer cuna, y la misma.

Que ha de ser su sepultura
Donde el nacer y el morir
Son dos acciones tan una,
Que no son más que pasar
Desde una tumba á otra tumba.

Y despues, cuando aquella repulsiva personificación de los culpables pensamientos y obras del hombre quiere arrastrar tras sí al Alma, uno y otra, el Cuerpo y la misma Muerte, se expresan de esta manera:

PECADO. Contigo he de ir.

ALMA. ¿Esto es nacer ó morir?

PECADO. ¿Qué más morir que nacer?

CUERPO. No sé que vigor, que brío
Siento en mí, que me parece
Que el deseo de ser crece.
¿A dónde voy?

MUERTE. A ser mio.

CUERPO. ¡Ay de mí!

MUERTE. Ven: yo te guío.

CUERPO. ¿Quién eres?

MUERTE. ¿Quién he de ser?
La Muerte que has de tener.

CUERPO. Sentir ántes de sentir:

¿Esto es nacer ó morir?

MUERTE. Qué más morir que nacer.



Únense entónces el Alma y el Cuerpo; la Vida acude á colocarse entre ambos, encendiendo su antorcha, y así han de cruzar la tierra, llevando en pos de sí los sombríos fantasmas del Pecado y la Muerte.

Bien á pesar nuestro hemos de renunciar, por la extension que van tomando estos apuntes, á ofrecer el aterrador personaje que hemos visto animar la piedra y el lienzo é inspirar el poema filosófico, tal como en tiempos más cercanos lo llevó al escenario público, usando asimismo la alegoría y el símbolo, el ingenio del período más glorioso de nuestra dramática. Ninguno imprimió á la representacion teológica, que así puede llamarse al auto sacramental, tan sublime carácter, ni la mostró con tan fantástica belleza, profundidad y sabiduría, que el autor de *La vida es sueño*; ni ofreció á la Muerte con mayor frecuencia interviniendo en sus cristianas ficciones.

Hallámosla en varias obras de este género: terrible y amenazadora en *La cena de Baltasar*; discurriendo otra vez con el Pecado, de quien es hija, en *La segunda esposa*; en *El veneno y la triaca*, como juez y horror de todos los mortales; en *Lo que va del hombre á Dios*, dialogando con el Placer, la Culpa y el Pesar; recordando en *No hay más fortuna que Dios*, que son humo, polvo y nada todas las grandezas y vanidades del sér humano, con la deforme apariencia del esqueleto de la que fué gentil hermosura, al que van á dar desde el báculo al baston, desde el cetro á la azada; y hasta en la ficcion ligera y festiva de tan distinta clase, la *Mojiganga* que lleva su nombre, el de *La Muerte*, esgrimiendo su destructura segur. Pudieran citarse otros varios autores en donde es interlocutora tan siniestra imágen, caracterizada de distinto modo; bien el titulado *La amistad y el peligro*, del maestro Valdivieso, como agente de la humana justicia en demanda del culpable; bien en la *Farsa del triunfo del Sacramento*, en concurrencia con otras alegóricas figuras.

Nuestra antigua poesía lírica ofrece un gran número de sentidas composiciones, de elegíacas endechas en que es cantada la Muerte; pero no como la protagonista del extraño drama tan del gusto de otros tiempos y otras gentes, sino como el fantasma invisible y aterrador que amarga siempre el término de la frágil vida humana. El fin del poeta en tales obras, no es otro que reflexionar sobre lo vano y perecedero de las cosas mundanas, sobre las angustias que el espíritu sufre al abandonar el cuerpo y demandar al Eterno Juez con efusion fervorosa su infinita piedad en trance tan terrible. Varios poetas del siglo XVI concurren á considerar la muerte bajo este punto de vista; y de sus melancólicas reflexiones y plegarias á la divinidad, se formó

un Romancero que lleva por título *Avisos para la muerte* (1).

Asunto de sumo interes sería el estudio detenido y extenso de la singular ficcion de la Edad Media, comparado desde su origen, apreciado en su desarrollo en las literaturas provenzal, francesa, inglesa, alemana y española. Tan eruditas investigaciones no dejarían de ser provechosas para el estudio de las letras. En otros países se han dado á luz diferentes obras sobre esta materia (2). No así en el nuestro, donde no sabemos se haya escrito alguno con este fin exclusivo.

Por nuestra parte, nos hemos limitado á hacer algunas indicaciones que pueden ser útiles para este objeto. Digno asunto es, en nuestro juicio, de la crítica filosófica que puede emanar de una pluma docta y competente. Digna es á un tiempo de atencion y estudio, aquella sociedad, cuyas costumbres y vicios tan bien pueden apreciarse en este género de obras, que se complacia en el espectáculo con-

(1) Varias ediciones se han hecho de esta obra, en la que tomaron parte no pocos de los más insignes ingenios del siglo XVI. Algunos del siguiente aumentaron esta coleccion con sus piadosas composiciones.

(2) Hé aquí algunas de las que da cuenta el Sr. Amador de los Rios en una curiosa nota, al tratar del poema castellano del siglo XIV, en su *Historia crítica de la literatura española: Todten Danz*, de Mateo Mesía, Francfort, 1696; Basilea, 1756-1769-1796.—*Imagines mortis de Holbein*, 1567.—*Danse des morts*, de Nicolás Manuel, pintada en Berna, 1515 á 1520.—*Triumpho ae la Mort*, grabada sobre la original de Holbein, por Cristino Mahel (Basilea); esta misma obra es reproduccion de los mismos diseños, grabada en piedra por José Schothanez, explicada y precedida de un ensayo sobre los poemas y sobre las imágenes de las *Danzas de la Muerte*, por Hipólito Fortoul (Paris, 1842).—*La Danse Macabre*, historia fantástica del siglo XV por P. L. Jacob (Paris, 1832).—*The Dance of death*, con grabados, por Francisco Douce (Esq. Lóndres, 1833).—*Ensayo sobre la danza de los muertos (Dances des Morts)* por Mr. H. Langlois (Ruen, 1852).—*Etudes sur les poemes et sur les images de la Danse des Morts*, Hipólito Fortoul (Paris, 1854), y *L'Alphabet de la Mort*, coleccion abundantísima de aforismos sobre la muerte, sacados de los más célebres escritos de la Edad Media y enriquecidos con orlas y viñetas de los más preciados códices, por A. Montaiglen (Paris, 1856).

Tambien Ticknor cita otros estudios hechos sobre este asunto, entre ellos, una obra de H. P. Massman, titulada *Literatura de la Danza de la muerte* (Leipzig, 1840), y una coleccion de estampas publicada en Lubek en 1785, en folio, copiadas de las pinturas hechas en 1463, que se conserva en aquella ciudad, y que haria, dice, excelente compañía al poema castellano.

Han sido igualmente comentadores del mismo asunto, entre otros, Gabriel Peignot (Dijon, 1826, un tomo), Jorge Kastner (Paris, 1852) y Andrés Portier, en dos tomos con grabados.

En cuanto á los mismos poemas extranjeros escritos sobre el tema de la *Danza de la muerte ó Macabra*, difícil sería hacer una completa enumeracion. Once ediciones cita Brunet de algunos. La fecha de la primera es del año 1485, y se titula *Miroir salutaire pour tous gens et tout estat*.

tinuado que la Muerte le ofrecía con su fealdad horrible, ya grave y despiadada, ya risueña y sarcástica hasta cubrirse con el gorro de cascabeles del bufon, entregándose al baile singular *en que entran todos los estados de gentes*. ¿La acogieron tal vez con aplauso los que pertenecían al más humilde, porque así veían lo que en la práctica de la vida no les era dado apreciar, sometidos al despotismo feudal, que el soberano, el magnate, el hidalgo, el opulento, no alcanzaban la menor preferencia sobre el siervo ó el villano en el instante solemne en que se cumple por completo la ley divina de la igualdad humana? Si era así, no puede juzgarse interesado propósito, nacido y alimentado para explotar la credulidad ó el fanatismo del vulgo en el retiro de los monasterios, como no falta quien suponga; porque, además de que las clases monásticas y todas las de la Iglesia eran objeto de las más punzantes sátiras ó tremendas censuras de la Muerte, las predicaciones de las Ordenes religiosas concurrían á halagar aquella misma idea, desprovista de todo espíritu de odio ó de envidia; idea que es un principio equitativo, un dogma cristiano: la fraternidad verdadera de los hombres.

Háse creído también, por el contrario, que estas en cierto modo caricaturas de la Muerte, fueron empleadas como arma para combatir los abusos de los poderes eclesiástico y civil, y que habían llegado á ser una satírica manifestación de los partidarios de la Reforma en contra de las dignidades de la Iglesia dominante. Si, en efecto, se aprovecharon los cismáticos de una idea tan generalizada, para dar un carácter ofensivo á la irónica expresión de la Muerte, debió ser cuando aquella dominaba hacía largo tiempo, y falseando su primitiva tendencia, que era sin duda alguna advertir á todas las clases sociales, lo mismo al consagrado al estudio religioso que al hombre de todos los rangos civiles, como á la belleza, á la ancianidad y á la juventud, la completa nivelación que de todos hacía la deidad implacable.

Olvidados están aquellos siglos en que se poetizaba hasta de la misma Muerte. ¿Pudieran reproducirse en los tiempos modernos, tan escépticos y buscadores de refinados goces y de bienestar exquisito, aquellos terribles cantos ó imágenes pavorosas que atraían la atención, fascinaban la vista y preocupaban incesantemente el ánimo de varias generaciones?

IX.

No ha faltado quien en el positivista siglo actual haya intentado un remedo de aquella *Danza de la Muerte*, ofreciendo hábilmente dibujados, varios tipos de la sociedad moderna. Es el título de la obra á que nos referimos, *Viaje para la eternidad*. M. Grand-

ville, su autor (1), al concebir semejante idea, y al realizarla con la perfección que imprimía á sus trabajos, olvidóse en verdad de que vivía en una época en que solo era posible fueran apreciados sus originales episodios como agradables y caprichosas caricaturas.

Con mayor profundidad de pensamiento y con un fin altamente filosófico, social y político, también en el siglo XIX ha aparecido una nueva obra del dibujo y la poesía, del mismo género y del mismo terrible carácter que las antiguas sobre el célebre baile. Títulase *La Danza de la muerte en 1848* (2). Sus autores son, el poeta M. Reinick y el ya mencionado artista Alfredo Rethel, ambos alemanes. Los personajes de esta danza, tan acordes en su expresión artística y literaria, no son los vulgares de Grandville; y aunque no puedan impresionar sino momentáneamente los frívolos espíritus de nuestra época, ni hayan aspirado á la popularidad de los antiguos poemas de esta clase, ofrece también un vivo interés á los que hacen en nuestro siglo la peregrinación de la vida. Si en él fuese posible una *Danza de la Muerte*, con el mismo prestigio y aceptación, con su aterradora originalidad y amarga ironía que los de la Edad media, sin duda que lo sería esta, porque solo para él está escrita y delineada.

Nos hemos de permitir, antes de dar por terminados estos apuntes, dar á conocer la moderna producción del genio alemán. Un breve prólogo la precede.

«Moradores de los pueblos y los campos, hé aquí una imagen no velada, una imagen de un triste tiempo. Más de un hombre se presenta á vosotros como un nuevo salvador: os habla del poder, de la prosperidad que prepara al pueblo; vosotros lo creéis, porque su lenguaje os agrada; pero oid quién es ese hombre.»

«¡Adios los tiempos antiguos!» exclama el poeta al comenzar su canto. Para este no es en verdad necesario el recuerdo de aquellos. El pueblo agitado se agrupa y prorrumpe en gritos de *libertad, igualdad y fraternidad*. Un segador sale de entre las mieses y del seno de la tierra que se entreabre. Algunas mujeres le rodean; la una es la Astucia, que ha robado su espada y su balanza á la Justicia, á quien se ve entre cadenas, y se las presenta al reciénvenido; la Vanidad, que le da su sombrero, es la otra. La Locura tiene de la brida su caballo: la Sed de sangre le trae la guadaña con que ha de comenzar la siega.—«¡Ahora, camaradas, atención! Hé aquí el que sabrá haceros libres é iguales!» Tal es el primer episodio del poema.

(1) M. Grandville, célebre dibujante francés, falleció en el año 1847.

(2) *Auch ein Todtentanz an dem Jahre, 1848.*

«La dulce claridad de la mañana se exparce sobre la ciudad y los campos. El amigo del pueblo, el segador, los atraviesa en su fogoso corcel. Sabe la riquísima siega que ha de alcanzar. La pluma de gallo flotando sobre su sombrero, reluce al sol, rojo como la sangre; su guadaña brilla con el resplandor de las tempestades; su caballo gime; los cuervos chillan.»

La poesía va describiendo fielmente los grabados del artista, así como el artista interpreta de un modo admirable el pensamiento del poeta. En el tercer cuadro la acción pasa á la entrada de una ciudad y á la puerta de una posada ú hostería, donde sus huéspedes, que beben el agua de la vida, disputan, cantan y juegan. «El segador avanza hácia ellos con astuta mirada, y exclama: «¡A la prosperidad de la República! ¿Qué pesa una corona? Lo mismo que el canuto de una pipa. Os lo quiero probar, atended.» Coloca la corona y la pipa en la balanza, y toma esta por el fiel. Los espectadores hechizados exclaman: «Hé aquí el hombre que nos conviene, el hombre que nos debe guiar y á quien seguiremos. Pero tú, pobre mujer ciega, ¿por qué te retiras? ¡Verás tú más que aquellos que están allí con los ojos abiertos!»

La escena cambia, y tiene lugar el acto cuarto de este drama del siglo XIX.

«¡Libertad, igualdad, fraternidad!» Este grito retumba y se difunde por la ciudad toda.—«¡A las Casas Consistoriales!... Escuchad: silban por el aire las piedras.—¡Viva la República!—El fuego estalla: en marcha, adelante; ya está allí el héroe de la revolución. Oidle hablar. Tiene en sus manos la espada arrebatada á la Justicia, y la presenta al pueblo, diciéndole:—Pueblo, hé aquí tu cuchilla. ¿Á quién pertenece juzgar sino á tí? Dios se manifiesta por tí, por tí solo.» Á estas palabras millares de voces responden: «¡Sangre! ¡Sangre!»

Nos vamos acercando al desenlace de esta acción, tan rápida como llena de vida. Múdase la decoración.

«¡Á las barricadas! ¡Seguid desempedrando las calles!» La construcción se ha terminado, y en su cima aparece, con el sangriento estandarte en la diestra, aquel á quien la revolución ha escogido por caudillo. Silban las balas; las víctimas caen. Pero éste ríe y dice á los que le rodean: «Hoy cumpliré mi promesa de haceros iguales á mí.» Levanta su jubón, y los que le miran sienten que el espanto se apodera de sus corazones. La sangre corre tan roja como su bandera. El que los ha conducido al combate, el segador, es la Muerte!»

Sólo resta el último cuadro.—«El que los ha conducido es la muerte. Ha cumplido su promesa. Cuantos le han seguido son ahora hermanos, libres é iguales. El héroe de la República Roja, ya victo-

rioso, se quita su máscara, y de lo alto de su caballo se ríe de la destrucción.»

Oigamos el epílogo de esta gran tragedia, cuyo protagonista es la antigua directora de las *Danzas fúnebres*.

«En la tumba... sí... somos iguales: ¡ni encumbrados ni humildes; ni pobres ni ricos! ¡Oh, Libertad! ¿quién te traerá entre nosotros? ¡Ah! no es ni la muerte ni el crimen. Tú no brillarás con todo tu esplendor, sino cuando se apague el ardor de nuestro egoísmo. Y tú, Igualdad, ¿sólo vienes con la muerte? No, para todos luce la misma aurora. Ricos ó pobres, grandes ó pequeños, todos los buenos son iguales. Y tú, Fraternidad, palabra sagrada, escudo del ciudadano, ¿cuán ultrajada y profanada has sido! Se ha hecho de tí una tea incendiaria: del cielo es de donde nos viniste; que tu llama se eleve pura, viva, hácia el cielo, y que Dios bendiga á la patria.»

Tal es la *Danza de los muertos*, originalísima, terriblemente fantástica, del poeta de nuestro siglo. Quizás crean algunos que para dar un carácter de época á la Muerte, hubiérale en la presente sentado mostrar en su osificado semblante la sonrisa volteriana, burlona, con esa mueca especial que expresa el desden de quien se juzga poseedor de todo el saber humano. El autor del canto alemán, preciso es reconocerlo, le ha impreso una fisonomía propia de los agitados tiempos á que se refiere, y el esqueleto demagogo, el segador de incautas turbas, es un gran actor que desempeña el personaje que representa con el mayor lucimiento y propiedad. Fascinando sobre su caballo á la muchedumbre, es aquella tremenda figura de la Muerte que el Apocalipsis anuncia para el día del último juicio; aquella Muerte *con poder para matar con espada, con hambre y con mortandad*, recorriendo las naciones sobre su *pálido caballo*.

X.

Término de todas las ambiciones es la muerte, en efecto: lo es del mismo modo para el héroe batallador que en ella ve su gloria inmarcesible, el que la busca para la venganza, el que la espera cual un refugio de una triste vida, y la considera como un ilustre español, el poeta Don Francisco de Quevedo, *no pena, sino ley y mandamiento de soltura para el alma*. Ante la niveladora segur de la Muerte, la igualdad es absoluta para todos.

Si las *Danzas de la Muerte* han pasado; si aquella lúgubre afición de los poetas y de los artistas fué sólo de una época dada, y sus cantos y sus frescos y dibujos son hoy para el historiador y el filósofo un estudio de las costumbres y los adelantos y vicios sociales de la misma; para el crítico y el erudi-

to es un asunto más de sus investigaciones, y para el pintor ó el aficionado al arte, una de tantas obras antiguas y notables que se admirán por el genio á quien se deben; la protagonista de aquellas concepciones de varia especie ¡ay! esa, entónces como ahora, subsiste y subsistirá con su mismo poder, acechando á los que llegan al límite de la vida ó sorprendiéndoles cuando la felicidad les sonríe.

Solo y para dar término á nuestras modestas observaciones, nos decidimos á copiar en este paraje, por no parecernos importuna ni extemporánea, una animada y elocuente pintura de la que fué el tema de las antiguas producciones poéticas, objeto de nuestro exámen. Pertenece á un insigne varon, gloria de las letras españolas, al sabio y piadosísimo Fray Luis de Granada.

«¡Oh muerte, cuán amarga es tu memoria! dice; ¡cuán presto tu venida! ¡cuán secretos tus caminos! ¡cuán dudosa tu hora, y cuán universal tu señorío! Los poderosos no te pueden huir; los sabios no te saben evitar, los fuertes contigo pierden su fortaleza; para contigo ninguno hay rico, pues ninguno puede comprar la vida por dineros. Todo lo andas, todo lo cercas, y en todo lugar te hallas. Tú paces las hierbas, bebes los vientos, corrompes los aires, mudás los siglos, truecas el mundo y no dejas de sorber la mar. Todas las cosas tienen sus crecientes y menguantes; mas tú siempre permaneces en un mismo ser. Eres un martillo que siempre hiere, espada que nunca se embota, lazo en que todos caen, cárcel en que todos entran, mar donde todos peligran, pena que todos padecen y tributo que todos pagan.—¡Oh muerte cruel! ¿cómo no tienes lástima de venir al mejor tiempo é impedir los negocios encaminados á bien? Robas en una hora lo que se ganó en muchos años, evitas la sucesion de los linajes, dejas los reinos sin herederos, hinchas el mundo de orfandades, cortas el hilo de los estudios, haces malogrados los buenos ingenios, juntas el fin con el principio, sin dar lugar á los medios. Finalmente eres tal, que Dios lava sus manos de tí, y se justifica diciendo que él no te hizo (*Sap. I y II*), sino que por envidia y arte del diablo tuviste entrada en el mundo.»

Tal es el inmenso y omnímmodo poderío que hemos visto ejercer á la Muerte en aquellas *danzas* á que llamaba á la humanidad; pero en medio del terror que inspira en las mismas, recuerda el pensamiento consolador que forma el espíritu de tales poemas cristianos; pensamiento á que renuncia en su ceguedad y en su soberbia el ateo y el escéptico: que no es la nada el fin de la existencia del hombre.

ANGEL LASSO DE LA VEGA.

G. MEYERBEER.

LOS DESPOJOS DE «LA AFRICANA.»

(Conclusion.) *

III.

Tal es en toda su extension el prefacio con que oportunamente encabezaron los Sres. Brandus y Dufour (hoy Brandus y Compañía) el volúmen que contiene las 22 piezas que hubo necesidad de suprimir en las representaciones de *La Africana*.

No ha de llevar á mal el lector que haga yo un resúmen del notable trabajo de Fétis, que reclama más de un comentario y algunas explicaciones.

Con demasiado encono se ha tachado al gran crítico é historiador de ensalzar con inmodestia excesiva la propia personalidad y de atentar frecuentemente contra el hermoso lenguaje de Corneille y de Rousseau.

Quizá contengan ambas acusaciones un tanto de exageracion; pero aún cuando estuviesen basadas en los principios de la más estricta justicia, en nada habian de amenguar la gloria del ilustre escritor, ni la importancia y utilidad de los tesoros que su prodigiosa laboriosidad ha legado al arte y á la historia de la música.

Digo esto, porque el prefacio de Fétis presenta algun blanco á la crítica sistemática bajo los conceptos que precedentemente he indicado, y no he de ser yo, seguramente, quien de tales pequeñeces se haga cargo.

Si Fétis declara que lo que él hizo le parece bien hecho, es una debilidad muy perdonable, mucho más si se atiende á que de cien escritores, noventa y nueve (por no decir los ciento) opinan, respecto á sus obras, lo que Fétis opinaba de las suyas, con la diferencia de que miéntras éste lo confiesa sin ambages ni rodeos, aquellos ocultan su parecer bajo el manto de la hipocresía.

Y si el eminente tratadista no llegó á escribir el idioma frances con la maravillosa fluidez de Dumas, hijo, por ejemplo, ha dejado en cambio quien lleve dignamente su apellido, en Mr. Edouard Fétis, hijo del eminente autor de la *Biografía Universal de los Músicos*, crítico eminente á su vez, y escritor fácil y elegante que en la capital de Bélgica comparte con Reyer, Comettant y Joncières en Paris, Filippi en Italia y Hanslich en Alemania, el trono de la literatura musical europea.

Hechas estas salvedades, que en nada afectan vir-

* Véase el número anterior, página 812.

tualmente al mérito del prefacio, voy á ocuparme del notable trabajo de Fétis, que puede dividirse en tres partes: la primera, que contiene noticias interesantes acerca de los preliminares de la aparicion en escena de *La Africana*; la segunda, que trata de los cortes que hubo necesidad de verificar en la ópera inmortal de Meyerbeer, y la tercera, que da idea exacta y elocuente de la individualidad artística del gran maestro.

Esta última pertenece al dominio de la estética; las dos primeras caen de lleno en el terreno de la historia; todas ellas encierran poderosos atractivos para los admiradores del genio berlinés, que son, gracias á Dios, en España, innumerables.

Es necesario haber estudiado detenidamente el total del libro de Scribe y cotejado cuanto de dobles versiones y piezas nuevas contiene el Suplemento, ó segunda parte de *La Africana*, para apreciar debidamente la mano experta de Fétis, su práctica escénica, su tacto artístico, el acierto admirable, en fin, con que llevó á término la delicadísima mision que se le habia confiado. Meyerbeer demostró en esto, como en todo, que conocia perfectamente la naturaleza de las personas que le rodeaban.

Antes de pasar á ocuparme de las piezas suprimidas, permítaseme hacer alguna observacion, que podrá ser tachada quizá de ridícula suspicacia, pero que solo me dicta una admiracion sin límites hácia el autor de *La Africana*.

Esta observacion se refiere á las breves agregaciones instrumentales que Fétis se vió obligado á hacer, segun declara, por las necesidades de la escena. Los añadidos son: los ocho compases que compuso en el primer acto, para que los obispos tuvieran lugar de ocupar sus asientos, y los diez que agregó en el acto segundo, para dar tiempo á la maniobra del buque.

Como composiciones musicales, nada hay que censurar en ambas. Antes al contrario, la primera es una reproduccion del motivo principal del *ritornello* admirable, severo y levantado que sirve de embajador artístico, por decirlo así, á los miembros del Consejo, y la cadencia de Fétis, encomendada á las nobles sonoridades de la trompa, sobre los acordes de cuarta mayor y menor sucesivamente que arrastra lentamente la cuerda, sirve, sin ser original, de hermoso remate á esta coda instrumental.

La segunda, que comprende el vacío que los directores de escena vieron entre la órden de mando de D. Pedro: *Gouvernez vers le Nord* (1), y la salvaje alegría de Nelusko que precede á su balada, me ha sumido en una duda. Declara Fétis que siem-

pre que se ha visto precisado á añadir algo, se ha servido de los temas de Meyerbeer. Pues bien; por cuanto he registrado y examinado las dos partituras de *La Africana*, confieso que no he podido dar en ellas con el motivo del segundo añadido de Fétis. ¿Quiere esto decir que sea malo? Nada de eso. Aquellos diseños melódicos en *si bemol*, ténues y ligados, que silban blandamente en los violines, y van deslizándose poco á poco hasta morir en las últimas sonoridades del cuarteto, expresan, en mi concepto admirablemente, las ráfagas de aire que concurren á una virada; pero he buscado en balde en *La Africana* ese tema. No es una censura, es una sencilla observacion.

Juzgados, pues, bajo el punto de vista estrictamente musical los dos añadidos de Fétis, léjos de merecer censura son dignos de elogio; pero examinados bajo el punto de vista de la conveniencia escénica, la cuestion varía algo en mi humilde concepto, sobre todo, en lo que atañe al primer añadido.

La razon en que los directores de escena fundaron la peticion de los ocho compases escritos por Fétis, se basaba en la necesidad de dar tiempo á los consejeros para que éstos ocupasen sus asientos.

¿Era atendible esta razon? Yo creo que no, como trataré de probarlo; pero de todos modos, Fétis, que tan celoso se mostró siempre de los fueros de Meyerbeer, pudo, en mi concepto, haber defendido perfectamente en la presente ocasion al autor de *La Africana*.

Ante todo, ¿habia verdadera necesidad de que los miembros del Consejo se adelantaran hasta la primera caja del escenario y no tomasen asiento sino despues de haber cantado el admirable coral en unísono, *Dieu que le monde révère?*

¿Es natural que el Consejo ántes de constituirse en sesion eleve sus preces en el centro del hemicyclo y se desparrame despues por los sitios de la sala? ¿No seria más sencillo, y sobre todo, no estaria más dentro de la verdad, que los consejeros ocupasen desde luego sus asientos y entonasen desde allí la plegaria?

Yo creo que sí, y aunque yo no lo creyera, así hubieron de creerlo Scribe y Meyerbeer, cuyas intenciones sobre el particular no debieron dejar á Fétis duda alguna, como voy á demostrarlo.

Despues del anuncio del ugier: *Les membres du Conseil entrent en séance*, la orquesta comienza el pausado *ritornello*, cuyo motivo fundamental, de acentuado ritmo, sirvió á Fétis para su coda instrumental. A la cabeza de este *ritornello* existe en la partitura la siguiente acotacion:

Pendant cette ritournelle, les membres du Conseil d'état entrent gravement. Don Alvar, le Grand Inquisiteur et les 8 évêques, sont en tête du cortège. Don Pedro occupe le fauteuil du président.

(1) Obligado á hacer las citas en idioma extranjero, el lector preferirá, como yo, las originales del libro de Scribe.

Que traducido literalmente, dice:

«Durante este *ritornello*, los miembros del Consejo de Estado entran gravemente. Don Alvaro, el Gran Inquisidor y los ocho obispos se hallan á la cabeza del cortejo. D. Pedro ocupa el sillón del presidente.»

De aquí resulta clara y terminantemente que el Consejo se constituye inmediatamente en sesión, puesto que D. Pedro toma asiento en el sillón presidencial, y no es lógico que los consejeros se reúnan en colectividad ante la concha del apuntador, mientras D. Pedro se halla instalado desde luego en la presidencia.

La prueba de que tal era la idea de Scribe y Meyerbeer, está en el carácter y en la estructura de la música. Terminado el coral, Meyerbeer tiene buen cuidado de dejar á los consejeros el tiempo suficiente para acomodarse en sus asientos y prepararse á escuchar la voz de Don Pedro. Para llenar ese hueco están los cuatro compases, *allegretto*, *moderato*, en la *bemol* menor, que sirven de expresivo *ritornello* al magnífico parlante declamado, en el cual explica el presidente el objeto de la sesión:

*Depuis qu'aux Espagnols, nos éternels rivaux,
Colomb ouvrit un monde et des trésors nouveaux,
Par quelque audacieuse et riche découverte
Le Grand Emmanuel, notre maître et seigneur
Vient signaler son règne.*

Tal como la escena ha quedado con el añadido de Fétis, satisface á todos, no he de ponerlo en duda; pero un espíritu suspicaz que llevara las cosas á punta de lanza, encontraría quizá algún defecto, fundándose en que la coda de Fétis y el *ritornello* de Meyerbeer, sucediéndose sin interrupción, constituyen dos paradas seguidas, que podrían enfriar un tanto la situación.

Pero aún hay más: el *ritornello* de cuatro compases que precede al parlante de Don Pedro, dura próximamente veinticinco segundos. ¿No es tiempo suficiente para que los consejeros se retiraran? Y aún no siéndolo para ellos, pero bastando á Don Pedro, ¿perdería algo la escena porque los obispos llegaran dos ó tres segundos más tarde á sus asientos? Yo creo que no, tanto más cuanto que la parte que á ellos corresponde después del coral es puramente pasiva.

Ya he dicho ántes que sólo mi admiración por el genio de Meyerbeer me impulsaba á hacer estas observaciones. Nuevamente la invoco al darlas por terminadas, dejando al lector optar por el parecer que más le acomode. De todos modos, y teniendo en cuenta el sentimiento que producía en el ánimo de Fétis toda alteración que se refiriera á *La Africana*, me parece que había razones bastantes para evitar la que he mencionado.

De la segunda, es decir, de la que respecta á los

diez compases del acto tercero, que podrían llamarse los compases *de la maniobra*, poco tengo que decir. Pasen como detalle de onomatopeya, que si quisieron dar espacio á los artistas para asirse de algo durante la virada, eran indispensables, y son realmente de bellissimo efecto.

Cumplida la parte que corresponde á las dos primeras en que dividí el prefacio de Fétis, ¿qué he de decir de la brillantísima defensa que el gran crítico hace del gran compositor? Algo hay que decir, sin embargo, siquiera sea para apoyar las razones de Fétis, y dar con ellas en la cara, como suele decirse, á los detractores del maestro en España, que, aunque pocos, no faltan.

Cierto es que aquí no se han escrito libros, que yo sépa al ménos, en contra del célebre maestro; pero hubo un tiempo en que un compositor español, que hoy ocupa una posición elevadísima en la enseñanza del arte, era objeto de burla y chacota por parte de sus compañeros, porque tenía el *mal gusto* de asistir á las representaciones de *Roberto el Diablo*, y hablaba con gran elogio de la obra de Meyerbeer.

Y aún hay maestros que, aferrados á las máximas de contrapunto que prevalecían allá en tiempos de Berton, Paer y Salieri, miran con sentimiento y se velan públicamente el rostro ante los atrevimientos (de tales los califican) de quien fué orgullo del abate Vogler, y sabía de contrapunto más que todos estos *Increíbles* de la república musical.

A uno de ellos oí yo pronunciar, en una reunión artística, las siguientes palabras, ó poco ménos:

—«Yo no niego que Meyerbeer tenga talento; pero le falta genio. En el cielo del arte, Bellini es un sol y Meyerbeer un satélite.»

Otro *Increíble* conozco que decía en cierta ocasión:

—«Señores, Meyerbeer es para mí lo siguiente: Va usted á oír una de sus óperas y es como si se pusiera usted á devanar un ovillo de hilo. Empieza usted y ¡zas! al poco rato, se encuentra usted con un nudo. Lo deshace usted con gran trabajo, sigue usted devanando y ¡zas! otro nudo y otro y otro y otro, y se pasa usted cinco actos deshaciendo nudos, sin llegar jamás á devanar el ovillo.»

Por supuesto, que al que deshiciera los nudos que debe haber en la inteligencia de este *Increíble*, podían echarle nudos gordianos, á cien por minuto.

De lo de matemático y calculador de notas; de lo de hombre que todo lo somete á una labor de destilación, ante la cual la de la hulla es una bicoca; de lo de compositor de trabajo penoso, alambicado, etc., no se hable.

Pues no se diga nada respecto á la incapacidad melódica del autor de *Los Hugonotes*, de su armonía germánica, de su galimatías rítmico, de su

intrincada instrumentación. Verdad es que Stendhal se volvió furioso contra el *Otello*, de Rossini, gritando que aquello era música *alemana!* En cambio, el rossiniómano más intransigente que ha existido en el orbe terráqueo, Aléxis Azevedo, persiguió más tarde con sus diatribas á Meyerbeer, acusándole de lo mismo que, al tratarse de Rossini, causaba la indignación de Stendhal. Y váyase lo uno por lo otro.

Los argumentos que en contra de estos insensatos aduce Fétiis en su prefacio, son irrefutables, están fundados en la lógica brutal de los hechos, son argumentos *ad hominem*; pero el más notable y, sobre todo, el más oportuno, es la cita del libro de Schindler que trata de Beethoven y sus obras.

La revelación de que el autor de la *Sinfonía Pastoral* necesitaba tres meses para componer una sonata de piano, no tiene precio.

¿Qué dirán, si llegan á saberlo, los que asisten en Madrid á las sesiones de la Sociedad de Cuartetos y se extasian, al parecer, con las obras del *salvaje*, del *loco*, del maestro laberíntico, insoportable, pernicioso, que ayer moría de hambre en miserable lecho y hoy es el inmortal, el gigante, el monstruo de inspiración, el compositor fácil, elegante, correcto, *espontáneo*, que popularizaron en la vecina Francia Habeneck y Berlioz, contra viento y marea, es decir, contra las exclamaciones de ira y de indignación de todo el proto-musicato francés?

¿Y qué diría Hector Berlioz si pudiera asistir hoy al triunfo de su *Damnation de Faust*, juzgada ayer detestable y silbada sin piedad, mientras ahora es la obra de moda en París, y cinco piezas, nada menos que cinco piezas de esa admirable leyenda dramática se repiten en medio del mayor entusiasmo?

Yo he visto el manuscrito original del *Diablo mundo*, de Espronceda, con sus innumerables raturas, interlineados y correcciones. ¿Es por eso menos admirable, menos perfecto el poema? ¿Quién es capaz de determinar los grados de espontaneidad ó dificultad que presiden á la ejecución de una obra? ¿Quién es capaz de penetrar en los arcanos de la elaboración de lo bello?

Nada hay más irritante que oír exclamar por ahí, á cada paso, tratándose de una obra de arte: «¿Qué espontáneo es esto! ¿Qué facilidad! ¿Esto está hecho al correr de la pluma!»

¿Y usted qué sabe, señor mío? ¿Se lo ha ido á usted á contar, por ventura, el autor? ¿Y qué le importa á usted, en medio de todo, que tal cosa haya sido compuesta espontáneamente ó con penoso trabajo? Si la bendición de los puñales de *Los Hugonotes* estuviera escrita en diez horas ó en diez meses, ¿produciría por eso más ó menos efecto?

Ya he dicho ántes que en España los enemigos de Meyerbeer son contados; pero como estos resi-

den en ciertas esferas docentes, por decirlo así, del arte, vienen como anillo al dedo los argumentos de Fétiis que he comentado y ampliado del mejor modo que me ha sido posible. Por lo demás, si no hay en España Cherubinis, ni Lesueurs que *prohíban* á Beethoven, pudiera haber algún *maestrino* ó maestro, por mal nombre, que estuviera aún preocupado con los *nudos* de Meyerbeer, y á esos se dirigen principalmente las razones de Fétiis y mis pobres observaciones.

Y doy ya punto á tanta digresión, para ocuparme de *Los despojos de la Africana*, que, con ser tal el título de este trabajo, temo me tache el lector de tardío, al ver la enojosa extensión que he dado á las líneas precedentes.

IV.

En el primer acto no tengo que ocuparme sino de la segunda versión de la romanza de Inés. Todo ese cuadro histórico incomparable, todo ese monumento artístico-musical que lleva en sus menores detalles la huella indeleble de un genio maravilloso, ha quedado en toda su majestuosa integridad, para gloria del arte contemporáneo. Los lectores no extrañarán que en tales términos me exprese, cuando sepan que tengo el primer acto de *La Africana* por la expresión más acabada y perfecta del genio de Meyerbeer, por la composición más admirable que ha producido el arte musical en el siglo XIX. Que mi opinión no vale nada, lo sé, pero séame dado emitirla como la siento.

La romanza de Inés que aparece grabada en la segunda parte de *La Africana*, difiere, bajo todos conceptos, de la que se canta en la actualidad.

Las melancólicas vocalizaciones de Inés acompañadas con intermitencias por el oboé,

¡Adieu mon beau rivage!
¡Adieu mon seul amour!
¡Adieu rives du Tage!
¡Où j'ai reçu le jour!

que sirven de *ritornello* vocal y coda á la romanza, se encuentran en esta segunda versión lo mismo que en la primera.

La estructura de la pieza en la segunda versión, forma contraste notabilísimo con la de la primera. En esta predomina un sentimiento de dolor marcado; toda la romanza se halla impregnada de una tierna expresión de melancolía, mientras en la segunda versión la melodía aparece con formas coquetas, ataviada de lujosas vocalizaciones y acompañada por una armonía sobria de modulaciones y ritmada á la española, esto es, con zapato bajo, falda corta y chaquetilla torera.



Para decirlo de una vez, la segunda version de la romanza de Inés es un lindísimo *bolero*, escrito en elevada tessitura á veces (llega al *re* sobreagudo), plagado de vocalizaciones y muy difícil por tanto de ejecutar.

La cavatina de Isabel en el segundo acto de *Roberto el Diablo*, la balada de Nelusko y esta segunda version de la romanza de Inés en *La Africana*, ponen de manifiesto la afición de Meyerbeer hácia los cantos populares de nuestra España.

Entre las dos versiones de la romanza de Inés hay, como sentimiento y como estructura, la diferencia de lo blanco á lo negro, y es curioso en extremo que Meyerbeer haya tratado de dos modos tan opuestos la misma situación, que haya expresado un mismo sentimiento de dos maneras tan distintas.

La eleccion para Fétis no debió ser dudosa, estoy de ello seguro, porque basta fijar la vista en las dos versiones para dar la preferencia á la primera, es decir, á la que hoy se ejecuta, y no ciertamente porque la segunda, la desechada, no tenga un valor musical subido, intrínsecamente considerado, sino por adaptarse mejor la primera á la situación y expresar con más vivos colores y mayor propiedad los melancólicos acentos de Inés, en la escena que sirve de introducción á la ópera.

En el segundo acto las supresiones aparecen en mayor número. Inmediatamente despues de la penetrante melodía de la trompa acompañada por los sombríos diseños de la cuerda, melodía que sirve de prelude al acto, Vasco de Gama, sumido en oscura prision, como es sabido, por orden del Consejo, aparecia agitado ya desde el principio por sueños de gloria, y cantaba, apoyado siempre por los diseños de la cuerda que se escuchan durante el prelude, una corta y expresiva melodía ritmada á modo de barcarola, que expresa admirablemente las ideas que bullen en el cerebro del Colon portugués:

*Vogue mon beau navire,
Vogue doucement
Les ailes du zéphire
Bercé mollement.
Dans son cours glorieux
Le ciel te protègea.
Sois bénie, terre nouvelle!
En fin, donc, te voilà!*

Despues de esta melodía, comenzaba el recitado de Sélika:

*Toujours son sommeil agité
Par des rêves de gloire et d'immortalité!*

La primera escena del acto segundo se inicia ahora por las anteriores frases, porque la barcarola de Vasco quedó suprimida, quizá por que, repitiéndose por intermitencias, en el curso del recitado de Sélika, las breves frases truncadas de Vasco en sueños, acompañadas constantemente por el principal período del prelude en casi toda su integridad, resultaba cierta monotonía, ya que un mismo motivo se oía cuatro veces casi sin interrupcion, una vez en el prelude, otra en la barcarola (si bien en esta ocasion no aparece la melodía, sino el acompañamiento) y dos más durante el recitado que precede al aria del sueño.

En suma, prescindiendo de los ocho compases (en *doce por ocho* y movimiento lento) que forman la barcarola de Vasco, el recitado quedó íntegro hasta la canción de Sélika, que tiene tambien version doble.

En ésta, como en la de la romanza de Inés, ha quedado algo. El aria del sueño tiene dos partes: una que se refiere exclusivamente á la canción, esto es, á lo descriptivo, y otra que se refiere á los angustiosos apartes de Sélika, en cuyo corazón ha mordido la sierpe de los celos, al escuchar el nombre de Inés en los labios de Vasco durante su sueño. Esta parte entra de lleno en el género dramático, y existe en las dos versiones, con todo su admirable colorido, con todos sus desesperados acentos, con su desgarradora expresion.

La version segunda del aria del sueño se reduce pues, á la canción: *Sur mes genoux, fils du Soleil*. Es tambien curioso el exámen de esta aria inédita de Meyerbeer, que diríase inspirada en varias páginas del *Pardon de Ploërmel (Dinorah)*.

La primera parte de la melodía, (*Dos por cuatro*) triste, lánguida, acompañada por ligeros arpeggios, recuerda desde luego las vocalizaciones de la cornamusa que entona Dinorah en el primer acto, sostenida por los cadenciosos ecos del oboé. Un breve inciso en *tres por ocho* que precede á la *reprise* del período anterior, trae tambien á la memoria vagos recuerdos del *Pardon de Ploërmel*.

La segunda version de la canción del sueño, en su totalidad es digna de Meyerbeer, admirable, preciosa y manejada con un arte exquisito; pero Fétis, con razon en mi concepto, prefirió la que hoy se ejecuta, por tener además de las bellezas de la otra, una belleza más que quizá podría negarse á aquella: la originalidad.

La segunda version se parece á algo, aunque este algo sea del mismo Meyerbeer. La primera es sumamente nueva, no se parece á nada del maestro ni de ningun otro compositor.

Para dar una idea general de la pieza, réstame explicar de qué manera se halla encajada, por decirlo así, esta segunda version en la parte que ha

quedado subsistente y se ejecuta en todos los teatros.

La canción se inicia y desarrolla en su total integridad, sin entorpecimiento alguno, lo mismo que en la primera versión, y queda suspensa como esta en la dominante del tono, que sostenida lentamente por la orquesta, da lugar a un brusco cambio de tono, de modo, de movimiento y de ritmo.

A las filigranas de sonoridad de la canción, suceden los secos tresillos de un *tutti* vigoroso que se apagan de pronto y van, por gradaciones bellísimas de armonía, acompañando las exclamaciones desesperadas de Sélika, el dolor intenso, el alma lacerada de la infeliz cautiva.

Todo este período magistral que termina interrumpido por las entrecortadas frases de Vasco sonando: *L'orage approche, compagnons!* tras de las cuales aparece de nuevo la canción, ha quedado, según antes dije, en las dos versiones, así como la última parte, es decir, la que sigue a la última repetición de la Canción del sueño, parte que contiene la vehemente cadencia con que termina el aria.

Me he detenido bastante en el análisis de las piezas anteriores, porque se relacionan con escenas y situaciones dramáticas que se ejecutan en el teatro y que nuestro público, por tanto, conoce.

De ahora en adelante me será imposible hacerlo, por ser completamente desconocidas y referirse a escenas suprimidas por completo las piezas que voy a enumerar.

En el segundo acto figuran un breve recitado que precede al dúo de Sélika y Vasco; un largo é interesante período que se suprimió en este dúo; el recitado y *arioso* de Sélika, y la breve escena entre Sélika, Vasco y Nelusko, en la que se halla el episodio de las campanas de que habla Fétis en su prefacio.

Con lo suprimido en el acto tercero hay música para media docena de óperas italianas. No son menos de seis las piezas suprimidas, de las cuales haré luego aparte la enumeración, contentándome ahora con citar una característica ronda báquica de marineros, notable por sus movimientos y combinaciones rítmicas; un admirable *settimino* reforzado por dos partes de acompañamiento, primeros y segundos bajos, y la escena final, en la cual se halla la escena del castigo de Sélika y Nelusko, mencionada por Fétis.

Un recitado, un coro de sacrificadores, un nocturno de Sélika y Vasco, y una variante del baile y coro final, variante por cierto de finísima labor, constituyen la parte suprimida en el cuarto acto.

El quinto exigió el sacrificio de un *arioso* de Inés, un corto complemento del dúo de ésta con Sélika, tres arias del manzanillo, un coro y breves compases del final,

Hé aquí ordenadas por actos y tal como aparecen en el índice de la partitura todas las piezas suprimidas en *La Africana*.

ACTO PRIMERO.

Núm. 1.—Segunda versión de la romanza de Inés, *Adieu mon beau rivage*.

ACTO II.

Núm. 2.—Introducción y escena, *Vogue, vogue mon beau navire*.

» 3.—Segunda versión del aria del Sueño, *Sur mes genoux*.

» 4.—Recitado y dúo de Sélika y Vasco, *Le maître a-t-il faim?*

» 5.—Recitado y arioso de Sélika, *Courouse sortons...*

ACTO III.

Núm. 6.—Recitado, *Il est franchi, ce cap terrible. L'appel au repas du matin.*

» 7.—Ronda báquica, *Il faut du vin*.

» 8.—Recitado y escena, *Etes-vous bien sûr?*

» 9.—Complemento del dúo de Vasco y don Pedro.

» 10.—Recitado y *settimino*, *Ah! qu'a défaut du ciel, l'enfer me soit propice*.

» 11.—Escena, final, *Qu'on l'entraîne à l'instant. y coro... (Mais ceux-ci.*

ACTO IV.

Núm. 12.—Recitado, *Quel est ce bruit?*

» 13.—Coro de los Sacrificadores, *Soleil, qu, sur nous te lèves brûlant*.

» 14.—Nocturno de Sélika y Vasco, *O douce Providence!*

» 15.—Variante del final, *Remparts de gazei cachez l'extase*.

ACTO V.

Núm. 16.—Entreacto, *arioso* de Inés y escena, *O, toi que j'adore!*

» 17.—Complemento del dúo de Inés y Sélika.

» 18.) Arias del manzanillo:

» 20.) Núm. 1.—*O douce extase!*

» 2.—*Non, cette extase.*

» 3.—Escena del sueño, *Vasco te voilà?*

» 21.—Coro, *O céleste séjour*.

» 22.—Final, *Ah, je veille encore!*

De modo que contadas las mutilaciones que han sufrido la introduccion y duo de tiple y tenor del acto segundo, el duo de tenor y bajo y escena final del tercero, y el duo de dos triples y final del acto quinto, y sumadas estas mutilaciones con las supresiones de piezas completas, el total arroja la considerable cifra de 22 trozos musicales, que representan sobradamente el trabajo de una nueva ópera.

Si mal no recuerdo, Blaze de Bury menciona, en su interesante obra *Meyerbeer et son temps*, una voluminosa particion que se encontró entre los manuscritos de Meyerbeer, aneja á la de *La Africana*.

La partitura mencionada llevaba como título las dos iniciales V. A., que querian decir *Vecchia Africana*, *Vieja ó Antigua Africana*.

Esto daria á entender que Meyerbeer habia archivado la música desechada de su última ópera; pero como Fétis habla en su prefacio del manuscrito original sin mentar para nada ningun manuscrito posterior, queda aquí una laguna que á la fecha presente no se ha llenado, que yo sepa.

En cuanto á las versiones dobles de la romanza de Inés y la cancion del Sueño, es tan visible la diferencia entre las suprimidas y las que se ejecutan, que cuesta trabajo creer que la eleccion partiera de Fétis y no estuviera previamente fijada por Meyerbeer.

Sea como quiera, creo haberme ocupado lo bastante del asunto para que el lector forme alguna idea de *La Africana* tal como la compuso el genio dramático más completo del siglo presente.

Réstame, para devolver á la obra su absoluta integridad, mencionar las mutilaciones y supresiones de que se resiente, ejecutada como se ejecuta en nuestro teatro Real.

En el primer acto, se corta de raíz un admirable *terzettino* entre Inés, Don Pedro y el Almirante, que viene inmediatamente despues de la dolorosa exclamacion de Inés, ¡*Il est mort!*!, al saber por Don Pedro la falsa nueva de la muerte de Vasco.

Este *terzettino*, de cortas dimensiones y fácil de cantar, es una joya melódica de subido valor, notabilísima por su delicada estructura y sus sentidas frases.

A su final debe el Almirante, padre de Inés, acompañar á su hija hasta el fondo del escenario, segun aconsejan las reglas más rutinarias de la galanteria; pero como, suprimido el *terzettino*, se ataca inmediatamente despues del grito ¡*Il est mort!*! de Inés, el breve recitado que precede á la entrada del Consejo, resulta que en el teatro Real, la desventurada Inés sale de escena sostenida por su sirvienta, mientras se hace cometer al Almirante y Don Pedro una falta de grosería imperdonable.

Despues de la supresion de este *terzettino*, viene

una incalificable mutilacion, una mutilacion que no tiene razon de ser, que sume en la oscuridad un grandioso cuadro musical, una mutilacion, en fin, contra la cual he protestado en varias ocasiones y que los códigos artísticos debian castigar con las penas más severas.

Esta mutilacion se refiere á todo el asombroso cuadro del acto primero, que comienza con la entrada del Consejo y termina con el acto. Dicho cuadro total queda mutilado con la supresion de un episodio importantísimo, capital, que encierra, puede decirse, el punto de partida de toda la accion dramática de la ópera: el episodio que viene despues de la salida de escena de Vasco, Sélíka y Nelusko, á los cuales manda retirar el presidente con estas palabras: *C'est bien retirez-vous car le Conseil commence*.

En el teatro Real, la sesion se reduce simplemente á una votacion ridícula, que hace cómplices de la unanimidad absoluta que reina en los acuerdos, á los consejeros de oposicion. Una hermosísima página llena de interés y de movimiento, y notabilísima por las mil bellezas de ritmo, de armonía y de sonoridades que contiene, se halla destinada por Meyerbeer en la partitura para pintar con admirables colores los incidentes que surgen entre los partidarios de Vasco, capitaneados por Don Alvaro, y los secuaces del Gran Inquisidor, Don Pedro y el Almirante, durante las deliberaciones á que da lugar el proyecto presentado por Vasco de Gama.

En esta escena, que se suprime en el teatro Real, el presidente del Consejo sorprende y roba el secreto al intrépido marino de Bernardo Diaz, y así se explica la presencia de D. Pedro en el acto tercero como comandante de la escuadra portuguesa, mientras que, suprimiendo el episodio de la sesion del Consejo, resulta ridículo que D. Pedro asuma la responsabilidad de una empresa que fué el primero en calificar de aventura insensata y cuya desaprobacion pidió enérgicamente y obtuvo en definitiva.

Jamás he podido explicarme la desaparicion de esa pieza magistral é importantísima que el señor Stagno á ruegos míos (no olvidaré nunca ese servicio) hizo ejecutar en el régio coliseo con gran satisfaccion del público, hace pocos años, pero que muy pronto volvió á ser suprimida, sigue por ahora en tal estado y seguirá, sin duda, hasta que un empresario ilustrado (que es, como quien dice, una mosca blanca), un tenor verdaderamente artista ó un director de orquesta inteligente y entusiasta, la restablecan con toda su elocuente grandiosidad en el primer acto de *La Africana*.

En el acto segundo se suprimen algunos compases á voces del final, un fragmento del duo de Vasco y Sélíka y otro del duo de Sélíka y Nelusko.

En el tercero desaparece por completo (no se

por qué) el delicadísimo y precioso coro de introduccion en *la bemo menor*, comenzando el acto por el coro de marineros *¡Holá mate'ots, l'équipage debout!* y la plegaria, *¡Oh, grand Saint Dominique!* Se mutila tambien la escena y duo de Vasco y D. Pedro y el coro de salvajes *¡Brahma, Brahma!* del final.

El cuarto acto, prescindiendo de algunos compases de la escena del enlace, ántes del célebre duo, se ejecuta íntegro.

En el quinto se corta el duo de tiples y la salida de Nelusko, y coro interno, que forman parte integrante del final de la obra.

En resúmen, á los 22 números que constituyen la parte inédita de *La Africana*, hay que añadir, en el teatro Real, las mutilaciones que sufren los duos y el final del acto segundo, el duo y final del tercero y el final de la ópera.

Las piezas que se suprimen totalmente son: en el primer acto el *terzettino* de Inés, D. Pedro y el Almirante y todo el episodio de la sesion del Consejo; en el acto tercero el coro de introduccion, y en el quinto el duo de tiples y el final.

Total: seis piezas mutiladas y cinco suprimidas, que unidas á las 22 de la segunda parte de *La Africana*, suman en todo TREINTA Y TRES.

La obra, tal como se ejecutó en Paris, tiene 26 piezas, contando los preludios de los tres primeros actos y la marcha indiana del cuarto; de modo que, reuniendo en un guarismo definitivo toda cuanta música escribió Meyerbeer para *La Africana*, inclusa la que suprimió Fétiis y la que se suprime en el régio coliseo, resulta que esta obra colosal contendria CINCUENTA Y NUEVE piezas musicales.

¡Cifra considerable, que demuestra la severidad de aquel genio extraordinario, ansioso de perfeccion, que nada abandona al azar y cuya naturaleza artistica quedará eternamente, asombro de todas las generaciones!

«La paciencia es la mitad del genio.» Beulé lo dijo en su elogio fúnebre de Meyerbeer. Es cierto; pero la paciencia del genio no es como las demas paciencias; reside únicamente en seres predestinados, en esos seres que, como el autor de *La Africana*, aparecen tan solo de vez en cuando para purgar el arte de preocupaciones é impulsarlo con aliento vigoroso, á despecho de todo linaje de obstáculos, por las espinosas vías del progreso.

Bajo tal concepto ha quedado, monumento impeccedero de gloria para su creador inmortal, *La Africana* de Giacomo Meyerbeer, y de ella podrá decirse que sirvió de sudario augusto al genio incomparable á quien dan la mano Gluck en lo pasado, Wagner en lo porvenir.

Terminé mi trabajo, querido Eduardo.

¡Quiera Dios, que todo lo puede, haber dado á usted paciencia suficiente para seguir paso á paso mis indigestas lucubraciones, que ni aún la paciencia del genio, que cita Beulé, la estimo suficiente para soportar mi prosa; y mucho me temo haber echado tambien yo mi cuarto á despojos, despojando en gran parte de su interés, en el mero hecho de ocuparme de ellos, á los despojos de *La Africana!*

Quería terminar ofreciéndole á usted los de mi amistad cordial y sincera, pero no puedo hacerlo por dos razones: primera, porque como juego de palabras, es violento y de mal gusto, y segunda, porque la amistad mia, grande ó chica, buena ó mala, útil ó inútil, pertenece á usted en toda su integridad.

De ello da fe su siempre afectísimo

A. PEÑA Y GOÑI.

HISTORIA

DE LA REVOLUCION DE RUSIA EN 1762.

(Conclusion.)

XVII.

El dia de la entrada en San Petersburgo fué una verdadera ovacion la que recibió Catalina del pueblo y del ejército. Los soldados, á pesar de las libaciones que les fueron distribuidas para ensalzar su entusiasmo, permanecieron tan sumisos y disciplinados el dia del triunfo como el dia del motin.

En los que siguieron al de la vuelta á la capital, y con motivo de haber entrado en la cámara de la Emperatriz sin previo anuncio la de Aschekoff, tuvo ésta ocasion de apercibirse por primera vez de la familiaridad que existia entre Orlof y Catalina, pues sorprendió al galan arrellanado en un cómodo sitio, y á la dama curándole con solícito esmero de una contusion recibida en su servicio. La Princesa censuró suavemente la excesiva bondad de la Soberana; mas como andando el tiempo tratara de erigirse en censor de ilustres flaquezas, esto, unido á sus ideas liberales, á su afan inmoderado de intervenir en los negocios públicos, á su pretension de que le fuese atribuida la obra revolucionaria, cosa que ya comenzaba á cundir por las naciones extranjeras, desautorizando á Catalina, que aspiraba á parecer á los ojos de todos elegida libre y espontáneamente por la nacion, hizo que perdiera la gracia de su antigua amiga, y comenzara á caer de su valimiento desde los primeros dias de la nueva era.

Orlof comenzó por aquel entónces á llamar la atencion de todos. Su privanza con la Emperatriz, hasta

entonces ignorada, fué revelándose por grados á la corte. El asombro fué general. Los grandes; entre quienes los habia muy merecedores del favor de su Soberana, no alcanzaban que á pesar de su oscuridad de su origen, hubiera escapado este rival á la penetracion de sus miradas y á la sagacidad de sus observaciones, y advertian, pero tarde ya, que habian trabajado para encumbrar á un soldado de fortuna Orlof entre tanto, sea por audacia y desvergüenza sea por imponer silencio á la creciente murmuracion de los palaciegos, sea por mandato de su señora y para justificar la elevacion que estuviera prometida, es lo cierto que un dia fué osado á decir en un banquete dirigiéndose á la Emperatriz, «que él era dueño de la Guardia, y que para derribarla del trono le bastaba quererlo.» Todos los testigos de esta escena protestaron en el acto contra el desacato cometido por Orlof; algunos replicaron con dureza al favorito, dando así muestra de sorpresa porque sus demostraciones en favor de Catalina, allí presente, solo fueron parte á perderlos y á dejar más llano y expedito y fácil el camino de su rival, cuya ambicion no conoció límites en lo sucesivo.

Seis dias eran transcurridos desde aquel en que tuvo lugar la revolucion, y á pesar de un tan grande sacudimiento ninguna violencia ni atropello habia venido á sobrecojer los ánimos con lúgubres ó tristes impresiones. Pedro se hallaba prisionero en una casa espaciosa y cómoda llamada Robrschak á seis leguas de la capital, distrayendo sus ocios en construir castillos de naipes y derribarlos, y diciendo á cada momento: «Ya no veré otros en mi vida.» Lo demas del tiempo lo pasaba tocando el violin. Su negro y su perro eran los cortesanos de su desgracia.

Los soldados entre tanto se miraban asombrados de lo que habian hecho, no explicándose todavía cómo habian podido ser llevados hasta el extremo de arrojar del trono al nieto de Pedro el Grande para dar su corona á una extranjera. La mayor parte de ellos, como siempre acontece en casos tales, habian sido arrastrados en la rebelion de los otros sin conciencia de su obra, y luego, una vez pasada la embriaguez de los primeros momentos, y cuando cada cual volvió á su condicion de siervo despues de haber sido árbitro de imperios, solo quedó fijo en su memoria como un remordimiento el recuerdo de la mala accion cometida. Los marineros, que solo habian representado en el suceso un papel, por decirlo así, secundario y pasivo, acusaban públicamente á los guardias, en los muelles y tabernas de San Petersburgo y de Cronstadt, de haber vendido á su Emperador por un vaso de aguardiente. La conmiseracion, esa consejera del ánimo que aboga siempre hasta por los mayores criminales, comenzaba ya á interceder por el Emperador en la con-

ciencia pública. Esta nueva faz de la revolucion se manifestaba en algunos soldados con demostraciones de terror por los peligros que pudiera correr su madre. Una noche se amotinaron por esta causa. A la noche siguiente, iguales alarmas hicieron necesario que se llamase á la Emperatriz y que esta se presentara para persuadirlos de que nada le habia sucedido y evitar así que salieran del cuartel á dar una batalla á enemigos imaginarios. La situacion comenzaba de esta suerte á hacerse tirante y temerosa. Los autores de la revolucion pensaron en vista de esto que, mientras viviera el Emperador, no cesaria el pretexto de las zozobras, ni habria momento de tranquilidad. La muerte del Soberano quedó acordada entonces como medida de orden público.

En consecuencia, uno de los condes Orlof; que desde el primer dia del triunfo les fué concedido este título, aquel mismo de quien hablamos en otra parte de nuestra relacion, dándolo á conocer por su apodo, y un tal Teplof, que habia comenzado su carrera desde los más bajos oficios, se dirigieron á donde se hallaba el desgraciado Pedro, y le dijeron al entrar en su habitacion que se convidaban á comer con él. Y prosiguiendo en el mismo tono de familiaridad, pidieron que ántes de sentarse á la mesa, y segun la costumbre del país, les sirvieran copas de aguardiente. La del Emperador contenia veneno. Bebió Pedro sin desconfianza; pero ya fuese que sus verdugos tuvieran prisa de cumplir su encargo, ya que el horror de su crimen les hiciera perder el tino y la calma, ello es que pidieron más licor y quisieron que el Monarca bebiese de nuevo. Rehusó, porque ya sentia cierto malestar que por instantes aumentaba, y tambien porque el aspecto feroz de sus fisonomías delataba la perversidad de su obra; ellos insistieron, él resistió; trataron entonces de sujetarlo, de abrirle la boca y de hacerle tragar el contenido de la copa; y como Pedro se levantara gritando y en ademán de no consentirlo, sus asesinos se arrojaron sobre él y lo derribaron, tapándole la boca.

Defendióse la víctima con las fuerzas que da la desesperacion; y temiendo Orlof y su cómplice hacerle alguna herida en la lucha, y comprendiendo además que sin auxilio no podrian ejecutar su pensamiento, llamaron á dos oficiales encargados de la guardia del Emperador y que asistian como espectadores á esta tragedia. Era uno el más jóven de los príncipes Baratinski, y otro Potemkine, mozo de diez y siete años. Ambos habian mostrado tanto celo en la conspiracion, que á pesar de su juventud les habian encargado de la custodia del Emperador.

Acudieron; se arrojaron entonces todos sobre la víctima, y mientras tres de ellos, no sin luchar de una manera terrible, anudaron una servilleta al

cuello de Pedro para estrangularlo, Orlof le puso una rodilla sobre el pecho, y de esta suerte le hicieron exhalar el alma.

XVIII.

No se sabe con exactitud la participacion que tuvo la Emperatriz en este suceso; lo que nadie ignora es que el mismo dia en que tuvo lugar, hallándose Catalina á la mesa con varias personas, entró Orlof, el asesino de Pedro, en la estancia donde se celebraba el festin, cubierto de sudor y de polvo, desmelenado, los ojos encendidos, agitado y roto por varias partes su traje; que se acercó á Catalina, que ésta pasó con él á una pieza inmediata, y que pocos momentos despues mandó llamar á Panine, su ministro, y le anunció la muerte del Emperador, consultándole acerca de la manera de anunciarla al público; que Panine fué de parecer de aguardar al dia siguiente, y que habiendo ella convenido en hacerlo así, volvió al comedor tan risueña y complacida como si hubiera tratado con Orlof y Panine de los asuntos más agradables.

Al otro dia, cuando se extendió la noticia del fallecimiento de Pedro á consecuencia de un cólico hemorroidal, Catalina publicó su dolor por medio de proclamas y pareció á los ojos de todos dando muestras inequívocas de la mayor afliccion y desconsuelo.

El cuerpo del Emperador fué trasportado á San Petersburgo, para ser expuesto al público. La cara la tenía negra y el cuello con señales evidentes de estrangulacion; y á pesar de tan horribles testimonios del crimen perpetrado en su persona, se le dejó de cuerpo presente por espacio de tres dias para que todos pudieran verlo y convencerse de que ya no existía, y evitar así que algun impostor lograra agitar más tarde la nacion haciéndose pasar por Pedro III.

Conviene añadir que el Emperador no estuvo expuesto con uniforme ruso, ni las vestiduras y atributos de elevada jerarquía, sino en traje de oficial holsteinés. Lo cual visto por sus soldados, que acudian confundidos con la muchedumbre, les infundia lástima, conmiseracion, desprecio y una manera de dolor mezclado de vergüenza.

La Emperatriz se apresuró á despedir á todos los parientes del difunto para el ducado de Holstein; pero al propio tiempo honrándolos, colmándolos de mercedes, y confiriendo la administracion del pequeño Estado, al príncipe Jorge.

A la primera noticia de la revolucion, Poniatowski, que residia en Polonia, creyéndola libre, quiso acudir á su lado; pero Catalina, sin mostrarse con él olvidadiza ni desdeñosa, sino amante como en los pasados tiempos, supo tenerlo siempre lejos de sí,

y al cabo empleó sus ejércitos para dar la corona de su patria al que tan fiel y consecuente le habia sido (1).

Uno de los primeros actos de su reinado fué llamar á la corte al canceller Bestuchef. Castigó sin rigor al frances Bressan, por haber dado aviso de la revolucion al Emperador. Hizo entender al conde Schowaloff que debia salir de Rusia, y finalmente autorizó á residir en San Petersburgo á Gudowitz, que tan adicto habia sido á Pedro III, y permitió á la Voronzoff que fuese á vivir á Moscow con su familia. Allí encontró á su hermana la de Aschekoff, que ya habia caído en desgracia de la Emperatriz y á la cual no quedaba como recompensa y recuerdo de sus servicios, sino un embarazo injustificable á los ojos de su marido y una profunda tristeza por las cosas pasadas.

XIX.

Despues de haber restablecido algun tanto el orden en las diversas ramas de la administracion del Estado, se traslado á Moscow, para ser ungida en la capilla del palacio de los Czares. La antigua capital del Imperio la recibió con frialdad, mostrándola despego. Su hijo (2), por el contrario, fué objeto de señaladas muestras de respeto. Durante su residencia en Moscow se descubrió una conspiracion contra ella, debido á confidencias que hizo el piemontes Odart, de quien ya nos hemos ocupado en otra parte de este libro. Odart cerró su carrera de aventuras delatando á sus antiguos amigos, que ya empezaban á estar mal avenidos con Catalina; y cuando ésta trató de recompensar con dignidades y honores sus reiterados servicios, él lo rehusó todo diciendo: «Señora, deme V. M. dinero, que será el mejor premio que pueda otorgarme.»

Catalina lo hizo así, y Odart volvió á su patria enriquecido con el botin de sus fechorías, y allí se estableció para vivir con grande honradez.

Antes de dar término á esta sucinta historia de la revolucion que puso en el trono de Rusia á la emperatriz Catalina, diremos que ésta pareció confiarlo todo, desde los principios de su reinado, en manos de los Orlof. El favorito derribó sin esfuerzo al gran maestre de artilleria Villebois, y obtuvo su plaza. El *Acuchillado* ingresó en la Guardia imperial, en cuyo cuerpo disfruta de mucha influencia. Otro de los hermanos fué nombrado senador.

(1) Cuéntase de Poniatowski que, hallándose cuando partió de San Petersburgo sin retrato alguno de la dama de sus pensamientos, logró describir los rasgos de su fisonomía con tanta exactitud á un miniaturista, que este hizo una obra maestra de parecido.

(2) Pablo, que despues de la muerte de su madre ocupó el trono, y de quien es nieto el actual emperador Alejandro de Rusia.—N. del T.

Una catástrofe sangrienta puso término después á la vida del príncipe Ivan, y con esto la Emperatriz no tuvo ya que temer en el trono más enemigos que su propio hijo, de quien se precave, confiando la gestión de los negocios al conde Panine, que á su elevado cargo de canciller del Imperio, reúne el de ser su maestro y preceptor. El crédito y la influencia de Panine son tan grandes, que sirven de contrapeso al poder de los Orlof. La corte se halla por esta causa dividida en dos bandos, resto de las dos conjuraciones que dieron por resultado la caída de Pedro, y merced á estos dos partidos, Catalina gobierna y rige por sí misma con tanta gloria los destinos de su pueblo, que al extenderse por el mundo la fama de su reinado, atrae á Rusia una multitud innumerable de extranjeros, que llevan allí consigo el progreso y la civilización.

RULHIÈRE.

Trad. de M. Juderías Bender.

LO QUE NO DEBE CALLARSE

MONÓLOGO CRÍTICO-BURLESCO

escrito bajo la impresión del drama

LO QUE NO PUEDE DECIRSE

Y DEDICADO Á SU AUTOR EL INSIGNE POETA

D. JOSÉ DE ECHEGARAY.

(Conclusion.)

¡Cuánto la vida es amarga!

¡Cómo la malicia inventa!...

¡El individuo me carga!

¡La humanidad me revienta!

¿De qué sirve ser decente

y obrar como un caballero,

si luego dice la gente

que Jaime roba el dinero!

¡Calumnia sin ejemplar!

¡mentir por solo placer!

¿En empréstitos robar?...

¡Como si pudiera ser!

Que se casa Federico

y que paga su locura;

que ha encontrado al novio rico

el padre de la criatura.

Que fué ayer un desdichado

y hoy hereda por misterio;

que el dinero lo han robado

del cajón del ministerio.

Que alguien puede ser testigo;

que el crimen toca á su fin;

que en el *ajo* hay un amigo

que se llama don Joaquin.

Que la sospecha cruel
toma en la casa hospedaje;
que el implacable Gabriel
duda ya como un salvaje.

Que el oro que se heredó
y el caso de Eulalia y *Sir*
es asunto que acabó
y no se puede decir.

Jaime, con amor profundo,
perdonó ya á su mujer;
Gabriel representa al mundo
y no lo puede saber.

Así la dicha se entiende
cuando va al honor sujeta...

al ménos, eso defiende

el eminente poeta;

que en el lazo bendecido

lo importante, á su entender,

no es lo que piensa el marido,

ni el hijo, ni la mujer,

ni el cura que los casó,

ni el sacristan, ni el padrino,

sino lo que pienso yo

ó lo que piensa el vecino.

Síntesis dura y amarga

que tiene sal y pimienta;

¡el individuo me carga!

¡la humanidad me revienta!

Como la prensa murmura,
cosa rara en el oficio,

don Joaquin escribe sueltos

(y ya pareció el amigo).

Don Jaime, vuelto ya en sí,

escupe por el colmillo,

ronco tose, grita fuerte,

y escribe más que el *Cocido*

(no ha de ser siempre el *Tostado*

el hombre que más ha escrito.)

—Calma, Jaime, dice, calma;

¡qué dolor, qué sacrificio!

A esa gentecilla vil

llevaremos á presidio,

y como Cascaciruelas

lo mismo haremos, lo mismo...

Alguien llega; en las pisadas

conozco á mi único hijo;

yo soy el único padre,

y el otro es un añadido.

Recogeré los papeles;

que no se aperciba el chico.—

Por la puerta principal

entra Gabriel aturdido,

observa un punto á su padre,

y le pregunta:—¿Hay permiso?

¿Estás ocupado? dime.
 —En un asunto urgentísimo.
 —¿Qué haces?—No me lo preguntes.
 —Es que estoy dudando.—¡Impío!
 —En cuanto enseñe el papel se arma la de Dios es Cristo.
 —Déjame.—¿Pero de veras estás ocupado?—¡Niño!... eres implacable; dudas...
 —Yo soy así.—Pues ¡maldito!
 —Es que traigo horribles pruebas del rumor que han sorprendido, y aquí tengo los papeles que de seguro no has visto. En casa de aquel banquero en el té de ayer han dicho, que ya somos poderosos, que ya puede Federico, casarse con dos millones ó con su novia, ¿has oído? Había dos periodistas, Y escucha lo que han escrito. Fíjate, padre del alma, Calumnia, atrabilis, hipo! «Noticia de sensación, comentarios de los círculos, matrimonio concertado, capital desconocido, un empréstito reciente y un comisionado listo. Después una línea negra— Después puntos suspensivos.....»
 —¿Habrás muerto al director?
 —No tenía tu permiso; Vengo por él.
 —¿Otra duda?
 ¡eres implacable, hijo!
 Antes de matarlo dile que yo soy un hombre digno, que no tengo una peseta y que no la necesito. Pero escribe, escribe aprisa.
 —La pluma, dictame.
 —Dicto...
 Calla, que por la escalera siento pasos.
 —¡Jesucristo!
 ¿quién será?
 —Véte á tu cuarto y no hables con Federico; los vasos por donde corre la sangre de tu hermanito no son venas que se encienden, es horchata en vaso chico.
 —Adios; papá.
 —¡Cielo santo!

¿cómo *adios* tan triste dijo?
 será que duda... ¡El inglés!
 —Buenas noches.
 —Bienvenido.
 Lea usted ese papel.
 —¿Hay novedades?
 —¡Canijo, cuando digo á usted que lea!
 —Es curioso.
 —No, es indigno.
 —Ustedes aquí en España lo trabajan de lo fino.
 —Y en Inglaterra es un sueño la discreción por lo visto.
 —¡Oh, no, también en su tierra, porque un español lo dijo!
 —Porque vivirá entre ingleses.
 —Si es literato... de fijo. Pero dejemos á un lado las cuestiones del bolsillo, y hablemos en plata.—¡Bárbaro! ya vuelve á sacar el Cristo.
 —Usted debe...
 —Eso es calumnia, yo no debo un perro chico.
 —Pero yo debo...
 —¡A mí, no!
 —Está bien, á Federico. A pagar me traen los piés.
 —¿A pagar? pues no recibo.
 —Otro día...
 —Si es de noche y entrá usted con gran sigilo, cuando duerman en mi casa mi buena esposa y mis hijos, por una escalera falsa, y por mi seña advertido, después de rondar la calle tres horas, ó cuatro, ó cinco, para que nadie se entere y no arme Gabriel un cisco, puede ser que acceda á eso.
 —Convenido.
 —Convenido.
 —Me vuelvo por donde vine, porque no es otro mi oficio, Pero amigos bien lo somos.
 —Mucho, mucho, muy amigos, desde el puente de Segovia á la casa del Hospicio.
 * * *
 Mientras Patrik y don Jaime tal asunto discutían, Federico se tropieza con Gabriel en la cocina, y le refiere la historia

de su herencia maldecida.
Se entera Eulalia del caso,
Gabriel rabia, el otro grita,
invaden los tres la escena,
y allí... ¡María Santísima!
—¿Conque somos poderosos?
exclama Gabriel con ira.
—No es verdad.

—Ese lo dice.

—Pues dígalo quien lo diga.

—Es que heredó Federico.

—Él sí, mas no la familia.

—¡Caracoles, cuando digo
que me trago la partida!

—Otra duda, ¡cielo santo!

Yo te juro que es impía
la sospecha que te asalta.

—¡Si la tengo aquí metida!

—Por segunda vez te juro...

—Basta con que lo repitas.

—Yo soy tu padre, ese mozo
es de la casa polilla.

Mi honradez será tu herencia,
y aunque mi suerte te aflija
y el pesar que ahora te oculto
no lo sepas en tu vida,

fía en mis palabras breves
y atrás las dudas malditas:

¿qué me importa Federico
tratándose de tu dicha?

(Sensacion. Roncos gemidos,
espantosa algarabía,

Federico desespera,

Valero se precipita,

Vico se crece, y Eulalia

va á comerse la sortija.)

—¡Deten la mano, infeliz!

—¡Hijo mio!

—¡Madre mia!—

Y Gabriel en un abrazo
dice al autor de sus dias:

—La niebla del deshonor
humedece tus mejillas;

yo la veo por debajo,

tú la has visto por encima;

deja que yo me encaramo

hasta la atmósfera limpia

donde encendido fulgura

el sol de eterna justicia.

Aquellas luces son claras,

porque son luces divinas;

las que en el mundo se encienden

son como el gas de la villa;

si se paga bien, alumbra;

si no se paga... ni chispa!—

Federico á su mamá

ruega que hablar le permita,
ya que su padre lo puso
como chupa de golilla.

—Habla, tu padre consiente.

—¡Calla! Gabriel le replica,
que la sombra de Cain
en mi cerebro se fija,

y si estalla mi coraje,
Abel de guardarropía,

con la quijada de Patrik
te voy á quitar la vida.

—Este Gabriel ha nacido
en un bosque de la India.

—Hijo, repite don Jaime,
dí lo que decir querias.

—¿Le llama hijo? ¡otra duda!

—Pues bien, padre, si es precisa
condicion á vuestra paz

que yo la herencia no admita,
renuncio á mis esperanzas

y á la mano de la niña!—
Efecto, ternura, ansia;

una escena interrumpida;
se alza la frente de Jaime

y la de Gabriel se humilla;
Eulalia abraza á su hijo

y llora á lágrima viva,
y él implacable le pega

un puñetazo á una silla.
La ansiedad sube de punto

y veloz se comunica
desde el patio al Paraíso,

del foño á las bambalinas,
y al cura de la butaca,

que espantado no respira,
casi sin conocimiento,

lo lleva la policia
al Hospital general

metido en una camilla.

Al sacrificio del hijo
que cambia suerte enemiga,

Jaime respondió furioso
que lo suyo, de él sería.

Y en verdad que esto marea
y no hay ya quien lo resista.

IV.

ENTREACTO.

Cuando la escena acabaron
y concluyó aquel belen,

los criticos se enzarzaron
y los autores tambien.

—¡Es arrogante osadía
que no pasará jamás!

—Con esa filosofía
quien más pierde, pone más.
—¡Bravo! ¡qué equivocación!
—¡Qué atrocidad!

—¡Y qué homilía!

las atrocidades son
las que dice esa familia.

—Si Gabriel el juicio muda
el carácter no se ve,
y si el problema es la duda
el problema queda en pié.

—Si Jaime, que al mundo engaña,
cede viéndose en un brete,
resulta el drama, castaña,
y la tragedia, sainete:
y firme en la situación
que no le es dado escoger,
sucede aquí en mi opinión
lo que debe suceder.

—Falta lógica en la trama,
y es trabajosa la intriga.

—Entonces, ¿dónde está el drama?

—¡Busque usted quien se lo diga!

—Federico haciendo el oso
se pasa la noche entera.

—Gabriel es un tipo hermoso
como es hermosa una fiera.

—De esa infelice mujer
haga usted suyo el proceso...

—¡Hombre! tendría que ver...
que me pasara á mí eso!

—Es que el suceso ejemplar
de otro modo diferente
no se puede presentar.

—¡Pues que no me lo presente!

—El autor se contradice.

—La obra de larga se pasa.

—¿Pero por qué no se dice
lo que ocurre en esa casa?

—¿Quiso el autor demostrar
cuánto se llega á sufrir
por el afán de callar
lo que *se debe decir*?

—A ese fin la obra conspira.

—Eso pretendió de fijo.

—¡Hombre, parece mentira!

—¡Bah! ¿pues por qué no lo dije?

TERCERA JORNADA.

(LA MISMA DECORACION.)

Después de lo que escribimos,
cuanto viene está de más,
escenas como otras ciento
de las que pasaron ya,
donde no sucede nada
fuera de lo regular.
Eulalia cose y suspira;
Jaime medio loco está;
Federico en las Batuecas,
Joaquin llega sin hablar,
y Gabriel debe encontrarse
á dos pasos del Canal.
Patrik rondando la esquina;
la sortija en su lugar,
y el gobierno previsor
y sobre todo moral,
cesantes Jaime y Joaquin,
ya no tiene en qué pensar:
están los dos infamados,
y los dos sin un real,
por no decir á Gabriel
lo que *no deben callar*.

Vamos caminando al fin
y el espanto aumenta y crece.
Párrafo aparte merece
la entrada de don Joaquin.
«Eulalia estabase grave;
don Jaime con menos calma
soltaba al dolor la llave;
el implacable, Dios sabe
cómo tendría su alma.»
Federico ensimismado,
el *crochet* sin acabar,
el quinqué medio apagado
y el cuarto sin alumbrar.
«Suenan las diez lentamente;
don Joaquin con gran cariño
entra y saluda á la gente,
y dice:—Por el torrente,
que si no matan al niño.»
—¿Qué me tienes que decir,
á qué vienes, qué te pasa?
—Aquí me vengo á morir
porque me perdí en tu casa.
«Me han dejado sin destino,
y ya la causa adivino;
toma y lee ese papel.
—Me lo dijo en el Casino
un general de cuartel.»
—Gages de la vida son

que alguno los pagará;
tú te has cubierto el riñon
y poco te importará.
«Mis palabras no te hieren,
y si mis hijos se mueren...
—¡Maldita sea mi casta!
—Y entre dos que bien se quieren,
con uno que coma, basta.
—Me has perdido, Jaime ingrato,
yo que en ti puse mi fe.

Gabriel.—¡Qué se calle usted!

Jaime.—¡Que si no, te mato!

«Y agobiado el corazon,
la madre con triste lloro
dijo á Jaime en conclusion:
ó arráncame el corazon,
ó ámame porque te adoro.»

Joaquin siente una desgana,
Jaime un desvanecimiento;
si aquel no se va al momento
lo arrojan por la ventana.

La despedida es un grito:
Federico sollozando,
Gabriel triste, Jaime ahito,
Y el público murmurando:
¡qué amigos tienes, Benito!

Es de noche, ó cosa así
que llaman la Tutelar;
Eulalia se fué á la cama
con mucha serenidad.
Federico *idem per idem*,
Gabriel, como duda, ¡quíá!
dando vueltas por la casa,
de la azotea al zaguan,
espera ocasion propicia
para ver y averiguar
si duda con fundamento,
ó es la duda criminal.
D. Jaime espera al inglés:
que poco puede tardar.

Por una puerta excusada
que se ignora dónde va,
y que conduce á la calle
por una casualidad,
mister Patrik aparece
con una cara de agraz,
y una cartera en la mano
y en la cartera un caudal.
—Venga eso pronto.

—En seguida.

—Muchas gracias.

—Bien está.

—Ahora por donde ha venido

se vuelve usted á marchar.

—¿Pero amigos?

—Lo seremos;

es decir, lo somos ya,
desde la plaza de Oriente
al arroyo Abroñigal.

Con el dinero en la mano
confundido en su pesar.
Jaime sin calma discurre
que está la calma demas;
Gadriel detras del tapiz,
no pudiéndose aguantar,
sale y exclama:

—¿Lo ves?

Me has engañado.

—¡Agua va!

ya podias advertir
el modo de señalar.

—Ahora no dudo, ¡ahora creo!

—Te juro.

—No jures más;
antes que el gallo cantara
en las tapias del corral
tres veces juraste en vano
sin tener necesidad.

—¡Cállate, rebelde, impio,
implacable, contumaz!

—¡Maldito sea el momento,
para mi dicha fatal,
en que sin permiso mio
me engendraste!

—¡Carrasclás!

el padre exclamaba fiero,

—¡Eulalia!

—¿Qué quieres?

—Sal.

Me insulta el hijo.

—¡Villano!

¿Pero á quién no insultará?

—Sal pronto.

—Espera un instante.

—Imposible esperar más.

—Estoy en paños menores,

no me puedo presentar.

—No repares en dibujos

—Pues voy á echarme el gaban

—¡Mi madre!

—¡Mi esposa!

—¡Cielos!

—Dudo, madre.

—¿Duda?

—¡Ah!

—Cuéntale la historia entera.—

Y Jaime empieza á contar,

y crece la confusion,
y el vértigo viene ya,
y Eulalia muerde el anillo,
bebe el líquido mortal,
da un quejido lastimero,
alza pálida la faz,
humilla triste la frente...
y la llevan á enterrar.
Se oye bajar el telon
con un silencio glacial;
hace frio, corre viento,
amenaza tempestad,
y los que muerden se quedan
y los que aplauden se van.

Muchos los plácemes fueron
y muchos los que faltaron;
el absurdo en un renglon,
todos los que el drama vieron
unánimes observaron

Por eso debe escribirse
para mejor espresarse
que es en aquella funcion;
Lo que no puede decirse
LO QUE NO DEBE CALLARSE.

J. DE FUENTES.—CONRADO SOLSONA.

MINISTERIO DE CULTURA

FIN DEL TOMO DÉCIMO.