



AÑO II.

NÚM. XXIII.

LA
ESPAÑA MODERNA

(REVISTA IBERO-AMERICANA)

DIRECTOR PROPIETARIO : J. LÁZARO

—
NOVIEMBRE—1890
—

MADRID
IMPRESA DE ANTONIO PÉREZ DUBRULL
Flor Baja, 22

—
1890

*Para la reproducción de los artículos
comprendidos en el presente tomo, es
indispensable el permiso del Director de
LA ESPAÑA MODERNA.*

Sección Extranjera.

EL BAÑO DE LA MALIBRAN.

ME rejuvenezco en una porción de años. Henos aquí en Febrero de 1830. Soy estudiante de medicina, recibido de practicante en el hospital de los Niños, calle de Sèvres, y adscrito al servicio del Dr. Jadelot, una de las celebridades médicas de la época.

Mi padre, rico notario del Mans, había prestado servicios, á título de elector influyente y de hombre entendido de negocios, al barón de La Bouillerie, intendente entonces de la Real Casa de Carlos X. Compañero de colegio de Francisco de la Bouillerie, hoy coadjutor del arzobispo de Burdeos, después de haber sido obispo de Carcasonne, laureado en el concurso general, y eficazmente recomendado por mi padre al barón, que era el más hospitalario y el mejor de los hombres, no tardé en ser recibido en su casa con la cordialidad más amable. El día en que fuí á anunciar á Francisco mi admisión, después de un buen examen, me dijo :

—¡ Eso marcha bien! Vendrá V. mañana á celebrar

su éxito con nosotros; tendremos un poco de música. Cantarán la Sra. Malibran y la señorita Sontag, acompañadas por Rossini. Mi madre y el ilustre compositor han fraguado una conspiracioncilla. V. sabe que las dos grandes cantantes se detestan. Pues bien: nosotros pensamos provocar un incidente en que, ebrias de melodía, arrebatadas por sus propios acentos, y arrastradas por nuestro entusiasmo, se reconcilien y acaben por abrazarse....

—¡Bien quisiera yo estar en el pellejo de ellas!—exclamé, sin sospechar que hablaba á un futuro obispo.

Ya imaginará V., señora, que me guardé mucho de faltar á esa deliciosa velada. Fué una especie de *justo medio* (aún no se había inventado la expresión) entre una recepción solemne y una tertulia de amigos íntimos; éramos unos cincuenta; pero ¡qué nombres! ¡Y cómo latía mi pobre corazón, mísero de mí, cuando me señalaban en esos grupos selectos á M. de Lamartine, cuyas *Armonías poéticas* iban á aparecer entonces; á Berryer, que acababa de darse á conocer en la tribuna con un brillo inaudito; al vizconde de Bonald, casi octogenario, pero firme aún como una encina de su viejo Rouergue; á Víctor Hugo, cuyo *Hernani* anunciaban los carteles del Teatro Francés para la semana siguiente; á M. de Martignac, pálido y melancólico, como si hubiese tenido el doble presentimiento de su próximo fin y de la caída del trono; al barón Gérard, más buscado en los salones que admirado en los talleres; al barón Gros, cara de vinagre, genio de alano, rudo, enérgico, taciturno, sospechoso de opiniones bonapartistas; á Paer, autor del *Maestro de capilla*, y horriblemente celoso de Rossini; á Carlos Nodier, de quien decía Julio Janin que, de sueño en sueño, llegaría á contarnos que había sido guillotinado

en 1793 entre la Reina y Mme. Roland ; á Alejandro Soumet y Ancelot, que el partido realista oponía á Casimiro Delavigne en todo su auge; á Cherubini, que no tenía más que fruncir el ceño para hacer temblar á todo el Conservatorio; á la señorita Delfina Gay, rubia beldad, con vestido blanco, manteleta azul, actitud de Corina en el cabo Misena, hombros opulentos, perfil de emperatriz romana, habiendo conseguido ser juntamente la *Musa de la patria* en los círculos *liberales*, y la favorita de dos ó tres duquesas en el *faubourg* Saint-Germain! Todas esas celebridades, jóvenes aún las más, ó consagradas por el tiempo, me ponían frente á frente de mi oscuridad y de mi nada. Para tranquilizarme un poco, no había más que la cara grotesca del vizconde de Arlincourt, sombreada por un mechón de pelo á guisa de gancho de corazones que no he olvidado nunca. El autor del *Solitario* se tomaba á sí mismo muy en serio, con lo cual resultaba mucho más cómico; se creía sinceramente á la altura de todos esos brillantes renombres, y poseedor á la vez de las dotes de Chateaubriand, de Lamartine, de lord Byron y de Walter Scott. También él tenía su retrato litografiado, con un águila cerniéndose en el cielo, un alud sobre su cabeza, un abismo á sus pies, y un torrente entre las piernas. «Si éste es ilustre (me decía), ¿por qué no he de hacerme yo célebre?»

Bordogni, Zuchelli y Santini inauguraron el concierto cantando el terceto *Papatacci* de *La Italiana in Algieri*. Luego una hermosa joven, que no se llamaba aún más que Mlle. Moke, y que un día debía hacer hablar de sí bajo el nombre de Mme. Pleyel, alcanzó un éxito grandísimo tocando maravillosamente una sonata de Beethoven. Aparecieron al fin las dos *estrellas*. ¿Intentaré pintarlas? Aunque yo dijese á V. que se parece á la Malibran,

necesitaría el pincel de Cot para completar el sentido de mi frase. Me aventuro, sin embargo.

Entre esas dos mujeres exquisitas había un contraste tan asombroso, que resultaba de él una armonía suprema. La Sontag ofrecía el tipo más perfecto de la belleza germánica, tal y como lo soñamos bajo la fe de los poetas sin encontrarlo en la realidad; lo que la hacía incomparable en el papel de doña Ana, es que oponía al fuego sensual de la pasión española, todo lo más casto y etéreo que encierra la poesía del Norte. Esbelta sin delgadez, la elegancia de su talle guardaba admirable armonía con la regularidad de sus facciones y la expresión de su fisonomía, con su cabellera de un rubio ceniciento, que podía cobijar mucho fuego bajo su ceniza, con el matiz rosate de su piel, con la blancura marmórea de su frente, con la dulzura algo triste de sus ojos color de hierba doncella, y con la curva delicada de sus labios, que tan pronto parecían sonreír á lo invisible como hablar á lo desconocido. El ideal, nuestro querido ideal de los veinte años, vago como un sueño, dulce como las caricias de una hermana, fresco como el rocío de Abril, puro como las nieves del Himalaya, tímido como el pájaro que sorprendemos en su nido y se desliza por entre nuestros dedos dejándonos una pluma de sus alas, melancólico como un conato de borrasca en medio de los esplendores de una mañana de primavera; el ideal revelándose bajo la forma más delicada y cantando con una voz celeste, así me represento á la Sontag en mis lejanos recuerdos.

¡La Malibran! Musset la ha cantado; ¿cómo me atrevería yo á describirla? Era morena, de una palidez cálida y sana, que parecía prometer largos días. Sus cabellos negros, partidos sobre una frente donde irradiaba el genio, sugerían la idea de dos alas de cuervo sobre un

mármol de Canova. Los ojos, rasgados, oscuros, con reflejos de oro fundido, denunciaban la inagotable llama del hogar interior ; causábannos sin cesar nuevas sorpresas por sus alternativas de ardor devorador y de irresistible languidez. La parte inferior del rostro carecía acaso de regularidad. La boca era un poco grande ; el óvalo se alargaba algo ; pero se hubiesen necesitado miradas y corazones que marcasen veinte grados bajo los hielos del Spitzberg para advertir esos imperceptibles defectos.

El conjunto era adorable, y, por una facultad de transformación verdaderamente extraordinaria, expresaba de modo portentoso, así la viveza picaresca de Rosina, como la dramática emoción de la *Gazza* y la intensidad trágica de *Otello*. Atractiva y sorprendente como lo imprevisto, mezclaba centellantes fulgores de fantasía y de alegría con un fondo de pasión que habían oscurecido sus primeras penas, y cuyo empleo decíase que acababa de encontrar. Tenía algo de la española, de la criolla, y, á veces, del pilluelo de París, juntamente con las coquetterías femeninas y las gracias hechiceras de la parisiense adoptiva. No era posible apreciar toda su belleza más que viéndola en el tercer acto de *Otello*, inclinada sobre su arpa, con los cabellos esparcidos por los hombros desnudos, con verdaderas lágrimas en sus ojos de gacela, envuelta en esa bata de muselina blanca que ha turbado con tan seductoras imágenes tantos exámenes de la escuela de Derecho y de la escuela de Medicina. Sin duda poseía su buena parte de idealidad; pero añadía á ella, acaso sin saberlo, fascinaciones sensuales, que eran como una mezcla de la voluptuosidad del primer deseo y del misterio de un primer amor. Mas ¿qué digo, señora? Yo hubiera debido ceñirme á pintarla, seguro de embellecerla, mirándola á V.

Rossini se puso al piano ; si yo hubiese podido prever en 1830 una de sus frases de 1867, hubiera dicho : « ¡ *Dispensen Vds. lo poco!* » — La Sontag cantó la cavatina del *Barbero* : *Una voce poco fa*. — La Malibrán nos dijo después la cavatina de la *Gazza* : *¡Di piacer mi balza il cor!* Para hacer comprender á V. cómo fueron cantadas esas dos piezas, no tengo más que repetir lo que cuchicheaban mis vecinos : — « Se exceden á sí mismas ; no parece sino que se desafían. ¡ Jamás, jamás volverá á oirse nada semejante ! » Luego vino el gran duo de Semíramis y Arsace : *¡Eh, ben, a te ferisci!* El único defecto de esa música deliciosa es un poquito de exceso de *fioriture* ; las dos cantantes se aprovecharon de él para sembrar el texto original de primores de un gusto tan exquisito, que el compositor, en vez de enfadarse, parecía extasiado. Pero cuando llegó el famoso andante : *Giorno d' orrore, giorno di contento!* ; cuando á los acentos de desafío y amenaza cambiados entre el hijo y la madre, sucedió el canto de apaciguamiento y de ternura : *T'arresta, o Dio!*.....; cuando esas dos voces se unieron, ó, más bien, se fundieron con una suavidad comparable á un beso que cantara, la admiración de aquel auditorio, donde se juntaban todas las variedades del diletantismo, se trocó en verdadero éxtasis. « ¿ Cómo cabe odiarse armonizándose tan bien ? » — decía detrás de mí M. Ancelot, muy aficionado á *concetti*. — Yo notaba lágrimas en muchos hermosos ojos. Todos los hielos sociales, neciamente calificados de conveniencias, desaparecían como si un hada invisible hubiese agitado sobre nuestras cabezas su varita mágica. Era el punto culminante de la fiesta, el momento esperado y espiado por la dueña de la casa. Al fin del dúo se levantó Rossini con una emoción muy sincera. — « ¡ Oh ! ¡ esto es demasiado hermo-

so! (dijo.) ¡Yo me ahogo!.... ¡señoras, á abrazarse!»

Y dando el ejemplo, estrechó en sus brazos á las dos rivales, y luego, con un movimiento bruscamente amistoso, empujó á la una hacia la otra. Pero ¡ay! el hielo se rehizo con más prontitud que se había roto. La Malibran dió un paso hacia atrás; la Sontag, muy orgullosa, segura de ser bien pronto toda una gran dama (ya lo era) por su próximo matrimonio con el conde de Rossi, no dió pruebas de mayor precipitación; en resumen: falló el efecto, y resultó, en consecuencia, tal sensación de frío y malestar, que Rodolfo de Appony, la flor de los elegantes en ese memorable invierno, se lanzó al piano, y, para distraer la atención, se puso á tocar primero la *Invitación al Vals* de Weber, y luego el vals de *Freyshütz*. En seguida el hijo mayor de la casa sacó á bailar á la Sontag, y el apuesto Antonio de Noailles se apoderó de la Malibran. Es quizá la primera vez—digámoslo de pasada—que quedó suprimida esa absurda línea divisoria de los salones aristocráticos, que durante algunos momentos pretendía hacer á una gran artista inferior á una muñeca blasonada ó á una viuda de rango.

Se ha hablado frecuentemente de la prodigalidad de los avaros y de la valentía de los cobardes. Aquella música me había sumergido en tal estado de embriaguez, que yo no era ya el mismo, el pobre y tímido estudiante, sino un somnábulo alucinado, un personaje de Hoffmann, que erraba con una linterna sorda en la mano al través de las esferas desconocidas. Olvidado de mi timidez, invité á la Malibran para el tercer vals. Aceptó, mirándome con cierto airecito maternal, tanto más curioso cuanto que sólo me llevaba dos años.

Valsé muy medianamente, pero, ¡cosa rara!, Desdémona valsaba bastante mal. Me lo hizo notar ella misma,

añadiendo: «Es que, ¡á Dios gracias!, no tengo nada de germánico (*tedesco*)»; esto, dicho con una intención muy acentuada. Cinco minutos después nos detuvimos, y me habló en español algo que no comprendí muy bien, pero que, traducido en francés del *boulevard*, significaba: «¡Esa rubiota! ¡qué impertinente! ¡en seguida iba yo á abrazarla!» Después de lo cual, hablando siempre en español, me pareció que daba vueltas al nombre de *Rossi*; y nunca he logrado saber si su juego de palabras quería decir que esa rubia era roja, ó si, para pintarla á los compatriotas de D. Quijote, hubiese bastado añadir al nombre del futuro marido de Enriqueta Sontag el de la capital del Loira inferior (1). Fué la única nota en falso de la velada.

Cuando acabó el vals, la Malibrán me rogó que preguntase en la antecámara si había llegado su coche: — «Es más de media noche (me dijo sencillamente), y tengo que levantarme muy temprano».

Al día siguiente, á las siete de la mañana, estaba yo en la calle de Sèvres, en el hospital de los Niños. Encontré á las buenas Hermanas consternadas. El Dr. Jadelot acababa de prescribir un baño para un niño atacado de convulsiones espantosas; ese niño se resistía con tal violencia, que era evidente que, si se intentaba bañarlo á la fuerza, redoblaría la horrible crisis, y moriría antes de estar en el agua. ¿Qué hacer? En aquel momento vi entrar una joven, y ¡cuál no fué mi asombro al reconocer á la Malibrán! Era ella, sí, la misma en persona. Se ha dicho que en esos casos se vestía de Hermana de la Caridad. Ella hubiese mirado tal disfraz como una profanación. Iba vestida de negro; yo me figuro que su traje

(1) Esa combinación de palabras da por resultado *Rossi-Nantes*, es decir, *Rocinante*, leído á la francesa. (N. del T.)

debía parecerse al de esas beatas españolas de que se habla á veces en los relatos de Mérimée; y, si á mi vez no temiese profanar un buen recuerdo con una broma de gusto dudoso, diría que esa beata hacía pensar en una nueva beatitud. Las Hermanas, que parecían acostumbradas á esas visitas, la pusieron al corriente de la situación. Entonces se acercó al niño, que seguía presa de terribles convulsiones, y con una voz cariñosa:

—Hijo mío (dijo), si te canto algo, ¿querrás entrar en ese baño que ha de salvarte la vida?....

El enfermito, más agitado cada vez, no respondió, ni parecía haber oído siquiera. La Malibran no se dió por vencida; cantó su célebre romanza: *Bonheur de se revoir*....; luego el bolero español: *lo che son contrabandista*, canción popular, de que ella había hecho una obra maestra de pasión y donaire. ¿Imagina V., señora, el efecto de ese canto, todo él á medias tintas, entre las desnudas paredes de una sala de hospital? Era como una suave claridad de aurora, infiltrándose poco á poco al través de las frías sombras de una noche de invierno. Jamás se habían encontrado en semejante fiesta las buenas religiosas; juntaban las manos; contenían la respiración, y levantaban al cielo los ojos humedecidos de lágrimas, creyendo oír quizá uno de esos ángeles á quienes *Dios mismo escucha* (Lamartine). Por lo que hace á mí, tornaba á ser el alucinado de la víspera; antojábase-me que me había dormido en el salón de Mme. de La Bouillerie á los últimos acentos de Semíramis y Arsace, y que continuaba soñando. Pero el niño permaneció completamente insensible á ese prodigio del arte puesto al servicio de la caridad. Era demasiado tierno para comprenderlo, ó sufría demasiado para gozar de él. Cuando las Hermanas trataron de acercarlo al baño, se revolvió en

sus brazos como un poseído, lanzando gritos tan agudos que nos partían el corazón. — «¡Ea! Se ha concluido; no es posible hacer nada. ¡Hay que dejarlo morir!»—dijo una de las Hermanas llorando.

En aquel momento la frente de la Malibran se iluminó con una luz sobrehumana. Se dibujó en sus labios una sonrisa angélica; cogió una de las manos abrasadas del enfermo, y le dijo:

—Querido mío; si me meto yo en este baño, ¿no querrás entrar conmigo?

Esta vez fué oída; el niño hizo un ligero movimiento de cabeza, y dejó de gritar. Inmediatamente practican-tes, estudiantes y enfermeros se apartaron con respetuosa admiración, y puedo asegurar á V. que ninguna imagen sensual vino á mezclarse con ese entusiasmo y ese respeto. Las religiosas rodearon á la cantante; la Malibran entró en el baño, y alargó los brazos al niño, que no oponía ya resistencia. Cinco minutos después, el enfermito se dormía tranquilamente sobre el hombro de Desdémona.

También adivina V., ¿no es cierto?, que una hora más tarde esperaba yo á la Malibran á su salida. Me vió, me reconoció, y, sin permitirme acabar una frase que probablemente me hubiera impedido concluir mi turbación, me dijo:

—Joven, acuérdesse V. bien de esto: ¡es más difícil abrazar á una rival que hacer una buena obra!

A. DE PONTMARTIN.

EL ÚLTIMO LIBRO



(CUENTO.)

HA muerto!....» — me dijo uno en la escalera. Ya hacía días que estaba yo viendo venir la lúgubre noticia. Sabía que la recibiría á esa puerta de un momento á otro; y, sin embargo, me sorprendió como cosa inesperada. Con el corazón henchido de pena, con labios trémulos, entré en esa humilde morada del literato, cuya mayor parte la ocupaba el despacho, habiéndose apropiado el estudio despótico todo el bienestar y la luz toda de la casa.

Yacía en una cama pequeña, de hierro, muy baja; y la mesa atestada de papeles, las líneas de su puño interrumpidas á mitad de cuartilla, la pluma, aún metida en el tintero, pregonaban cuán de súbito lo había sorprendido la muerte. Detrás de la cama se veía entreabierto, casi encima de su cabeza, un alto armario de roble rebo-sando manuscritos y legajos. En derredor libros, nada más que libros por todas partes: en estantes, en sillas, sobre la mesa, amontonados por el suelo, en los rincones, y hasta á los pies de la cama. Cuando escribía allí, sentado á la mesa, pudo recrear su vista esa aglomeración, esa confusión sin polvo; pero en aquella cámara mortuoria

era lúgubre. Todos esos pobres libros, desplomándose á montones, parecían prontos á partir, á perderse en esa gran biblioteca del acaso, diseminada por puestos y escaparates, hojeada por el viento y la ociosidad.

Acababa de besarlo en su cama, y me quedé en pie mirándolo, sobrecogido por el contacto de esa frente fría y dura como una piedra. De pronto se abrió la puerta. Un dependiente de librero, cargado y jadeante, entró alegremente y soltó en la mesa un atado de libros recién salidos de la prensa.

—Envío de Bachelin,—gritó.

Luego, viendo la cama, retrocedió, se quitó la gorra, y se retiró discretamente.

Había algo de espantosa ironía en ese envío del librero Bachelin, retrasado un mes, esperado por el enfermo con tanta impaciencia, y recibido por el muerto.... ¡Pobre amigo! Era su último libro, aquel en que más fiaba. ¡Con qué cuidado tan minucioso habían corregido las pruebas sus manos, ya trémulas de fiebre! ¡Qué afán tenía por ver el primer ejemplar! En los últimos días, cuando ya no hablaba, clavaba los ojos en la puerta; y si los cajistas, si los regentes, si los encuadernadores, si todo ese personal ocupado en la obra de uno solo, hubiesen podido ver aquella mirada de expectación y de angustia, las manos hubiesen corrido, las letras hubiesen volado á unirse para formar páginas, y las páginas para formar volúmenes, á fin de llegar á tiempo, es decir, un día antes, y proporcionar al moribundo la alegría de volver á encontrar, con la frescura, con el perfume y la limpidez de caracteres del libro nuevo, aquel pensamiento que ya sentía huir y oscurecerse dentro de su cerebro.

Aun en plena vida el escritor halla en eso un goce de que nunca se sacia. Abrir el primer ejemplar de su obra,

verla grabada allí, como en relieve, y no ya en esa gran ebullición del cerebro, donde siempre se presenta algo confusa, ¡qué deliciosa sensación! De joven, os causa un deslumbramiento : las letras fulguran envueltas en una zona, ora azul, ora amarilla, como si estuviese llena de sol vuestra cabeza. Más tarde, á esa alegría de inventor se mezcla algo de tristeza, el sentimiento de no haber dicho todo lo que se quería decir. La obra que uno llevaba dentro de sí, siempre parece más hermosa que la que ha escrito. ¡Se pierden tantas cosas en ese viaje de la cabeza á la mano! Vista en las profundidades de la meditación, la idea del libro se asemeja á esas preciosas medusas del Mediterráneo que pasan por el mar como visos flotantes ; puestas sobre la arena, no son ya más que un poco de agua, algunas gotas descoloridas que inmediatamente seca el viento.

¡Ay! Ni esas alegrías, ni esas desilusiones, ni nada, en fin, había alcanzado el pobre mozo de su última obra. Era desgarrador ver dormida sobre la almohada aquella cabeza pesada é inerte, y al lado aquel libro enteramente nuevo, que iba á aparecer en los escaparates, que iba á encontrarse en medio del ruido de las calles, en medio de la vida cotidiana, y cuyo título leerían maquinalmente los transeuntes, llevándolo en su memoria y en el fondo de sus ojos con el nombre del autor, ese mismo nombre inscrito en la página triste del registro civil, y tan alegre y risueño en la cubierta de color claro. Todo el problema del alma y el cuerpo parecía estar cifrado allí, en ese cadáver rígido, que iban á sepultar y á olvidar, y en ese libro que de él se desprendía como un alma visible, viviente, inmortal acaso....

—....Me había prometido un ejemplar....—dijo muy bajo cerca de mí una voz lacrimosa.

Me volví, y divisé al través de los lentes de oro unos ojuelos vivos y escudriñadores, muy conocidos de mí y de todos vosotros los que escribís, amigos míos. Era el maníaco de libros, que, no bien se anuncia una obra vuestra, viene á dar á la puerta dos golpecitos tímidos y reiterados que delatan á la persona. Entra sonriente con la espina encorvada, anda bullendo á vuestro alrededor, os llama «querido maestro», y no se va sin llevarse vuestro último libro. ¡Nada más que el último! Todos los otros los tiene; ese es el único que le falta. ¿Y cómo excusarse? Llega tan á tiempo, sabe cogeros tan oportunamente en medio de esa alegría de que hablábamos, del abandono de los envíos, de las dedicatorias.... ¡Ah!, terrible hombrecillo, á quien nada arredra, ni las puertas sordas, ni las acogidas glaciales, ni el viento, ni la lluvia, ni las distancias. Por la mañana se le encuentra en la calle de la Pompe, arañando á la puertecita del patriarca de Passy; por la noche, vuelve de Marly con el nuevo drama de Sardou debajo del brazo. Y así, correteando siempre, y siempre postulando, llena su vida sin hacer nada, y su biblioteca sin pagar.

Poderosa de veras debía ser la pasión de los libros en ese hombre, para llevarlo así hasta un lecho de muerte.

—«¡Eh! Tome su ejemplar», —le dije, impacientado.

No lo tomó; se lo tragó. Luego, después de sepultarlo profundamente en el bolsillo, se quedó inmóvil, sin hablar, con la cabeza ladeada, limpiando los anteojos con cara cumpungida.... ¿Qué aguardaba? ¿Qué lo detenía? ¿Quizá un poco de vergüenza, algún reparo de marcharse en seguida, como si no hubiese ido más que á aquello?

¡Nada de eso!

Sobre la mesa, en el papel medio desenvuelto del paquete, acababa de atisbar algunos ejemplares de regalo,

de hermosa encuadernación, sin recortar, con grandes márgenes, viñetas y remates; y, á pesar de su actitud recogida, su mirada, su pensamiento, todo estaba allí.... ¡El infeliz miraba atravesado!

¡Pero lo que es la manía de observar! Yo mismo me había distraído de mi emoción, y al través de mis lágrimas seguía ese amargo sainete representado á la cabecera del muerto. Poco á poco, á favor de sacudidas invisibles, el maníaco iba acercándose á la mesa. Su mano cayó como por casualidad sobre uno de los volúmenes; le dió la vuelta, lo abrió, tocó el papel, y al propio tiempo se le encandilaban los ojos y se le agolpaba la sangre á las mejillas. Obraba en él la magia del libro.... Al fin, no pudiendo contenerse más, cogió uno:

—Es para M. de Sainte-Beuve,—me dijo á media voz.

Y en su acceso de fiebre, en medio de su atolondramiento, dominado por el temor de que le quitase el libro, y quizá también á fin de convencerme de que era para M. de Sainte-Beuve, añadió muy gravemente y con un acento de compunción intraducible:

—¡De la Academia Francesa!....

Y desapareció.

ALFONSO DAUDET.

LA «MORGUE»

LA etimología de la palabra *Morgue* es todavía dudosa. El centro oficial que designa, de carácter municipal al presente, recibe los cadáveres desconocidos, conservándolos por medio de un aparato frigorífico.

Se evita así la putrefacción, casi los olores malsanos, y los cadáveres, que en otro tiempo no podían permanecer más de tres días, quedan allí indefinidamente, en interés de la familia y de la justicia.

Las cámaras frigoríficas, rodeadas de tubos productores del frío, se someten á temperaturas que varían de 5 á 20 grados centígrados bajo cero. Los cadáveres, congelándose, adquieren la consistencia de la piedra, y, si se los golpea con un mazo, producen un sonido mate y bien distinto á la vez.

La Morgue, sobre la cual se ha escrito mucho, mezclando los hechos históricos con las invenciones más variadas, posee, como las prisiones, un registro de asiento. Ese libro vivo entre los muertos, centralizando el pasado con el presente, encierra la sombría colección de

los desesperados de la vida, cuyo fin lúgubre, silencioso, estremecedor, está lleno de dramas reales.

La investigación pública hecha á la luz del día y la realidad de las cosas, bastarían para trazar la verdadera historia de la Morgue, cuyo origen se remonta á 1604. En 1802, después de su exclusión del recinto del Grand-Châtelet, se instaló provisionalmente en una antigua carnicería de la callejuela del Arche-Pépin, que tenía la entrada por el muelle de la Ferraille, hoy muelle de la Mégisserie. La decoración de la carnicería era obra del célebre escultor Juan Goujon.

En 1804 construíase en la plaza del Mercado Nuevo, no lejos del puente de San Miguel, el nuevo edificio de la Morgue en forma de una gran tumba griega. Declarado insuficiente el local en 1830, fué demolido y reconstruido en el mismo emplazamiento, pero en mejores condiciones de higiene y salubridad. Esa obra duró cinco años. En 1864, cuando la piqueta de los demoledores derribó las casas viejas de la *Cité*, la Morgue fué arrasada de nuevo y reedificada en el sitio llamado *La mota de los camanduleros*, terreno en que el Sena se divide y forma dos brazos, que rodean á Nuestra Señora y á la santa capilla, únicas iglesias que quedan en pie de los 72 edificios erigidos al culto en la isla de la *Cité*, cuna del París actual.

La fachada principal de la Morgue se ve detrás de la plaza de Nuestra Señora, al extremo del muelle de las Flores, y entre los puentes de San Luis y del Arzobispado.

El suelo de la pieza destinada á las autopsias está provisto de un enrejado de madera, para evitar el contacto de los pies con la sangre y el agua que cae de los cadáveres. En esa pieza, y alrededor de la mesa móvil,

se verifica la confrontación del asesino con su víctima. Si el juez instructor no logra obtener confesiones, el perito médico trata de hacer hablar al cadáver; lo saja, y pone los fragmentos de carne sometidos á sus análisis en una amplia concha llena de agua corriente.

El conjunto del edificio de la Morgue es sencillo; las paredes están limpias, y nada anuncia su destino fúnebre.

¡Cuántos abusos, cuántas profanaciones se cometían otras veces en su recinto!

El mozo único que había en la Morgue se aprovechaba de todo lo que podía quitar á «sus pupilos».

Los peluqueros y los dentistas iban á proveerse de la caja llamada «Arquilla de los Macabeos».

Los saca-muelas autorizados á soltar sus peroratas en la plaza del Mercado Nuevo, se surtían allí á poca costa. Desde lo alto de sus coches, esos antepasados de Mangin hacían saltar, á los ojos de los badulaques estupefactos, y volver á caer como una lluvia en las canastillas planas llamadas «cribas», una enorme cantidad de molares, caninos é incisivos, extraídos *sin dolor*. En efecto: habían sido arrancados á los cadáveres.

Los vendedores de pomadas especiales para detener la caída del pelo y precipitar la de los callos y ojos de gallo rebeldes, adquirirían también en la Morgue sus preciosos ejemplares de muestra.

Los largos y hermosos cabellos de diversos matices colgados en sus tablados, y que podían acariciar los curiosos, procedían de los cadáveres de mujeres; en cuanto á los callos y ojos de gallo, fácilmente se quitaban á ahogados no identificados.

El público crédulo examinaba, con ayuda de una lente poderosa, aquellos horribles callos provistos de sus raíces, que el charlatán había tenido la precaución de

reunir en el fondo de una ancha copa de cristal. «Pueden Vds. verlos, pueden tocarlos (gritaba); les aseguro que han caído sin dolor.» Ese saltimbanquis no mentía, y gracias á esas exhibiciones vendía sus tarros de unguento.

Abandonado á sí mismo, el mozo de la Morgue daba asilo por la noche á prostitutas en el cuarto de guardia. Los cadáveres eran frecuentemente mudos testigos de los más viles desórdenes. Mediante una retribución, que variaba de dos á tres francos, ciertos individuos de pasiones extrañas y apetitos malsanos, siempre en busca de emociones depravadas, podían asistir al acto de desnudar y lavar los cadáveres. Para esas operaciones no se tomaba ninguna precaución; la limpieza se hacía á escobazos, con una escoba de abedul.

El mozo daba también sus reuniones, amenizadas con espectáculos. Se reemplazaba el te con vino caliente azucarado, acompañado de dos «chicas» de aguardiente, bautizado con el nombre de «agua de los muertos»⁽¹⁾; todo proporcionado por el tabernero vecino, amigo interesado del mozo. Cuando todos se habían bebido su ración, se dirigían á la pieza de los muertos, donde el mozo, hábil en el asunto, elegía un cadáver bien hinchado, y con la precisión del cirujano que practica las autopsias judiciales, hundía un alfiler grande en el abdomen. Por el orificio del pinchazo salía un chorro de gas, al cual prendía fuego, apagando las otras luces para que resaltara la iluminación producida por el gas mefítico. No siempre se disponía de individuo á propósito para esas exhibiciones, y á veces se pasaban quince días esperando una ocasión. Se elegían de preferencia los cadáveres masculinos. El

(1) Hay aquí un juego de palabras, porque, como se sabe, el aguardiente se llama en francés «agua de vida». (N. del T.)

cuerpo de un hombre que hubiese permanecido seis semanas bajo el agua, se encontraba en las mejores condiciones para la sesión; en vez de pincharlo en el vientre, como á las mujeres, se operaba en las partes sexuales, con lo cual era más divertido el efecto para los asistentes. Se cruzaban apuestas sobre la mayor ó menor duración de esos fuegos de nuevo cuño; de esa suerte los muertos entretenían á los vivos.

La prefectura de policía puso fin al odioso tráfico de los cabellos y de los dientes; y para no volver á exponer los cadáveres á las profanaciones, prohibió la entrada especial en la Morgue á las personas que nada tuviesen que hacer allí.

Llevando más lejos las *reformas*, prohibió á los mozos de la Morgue fabricar por sí mismos los féretros que vendían á los pobres; y, como el Estado no les pasaba más que dos francos por la inhumación de los desconocidos, envolvían los cadáveres en un pedazo de lienzo de fardos que ataban con un bramante; luego los echaban revueltos en un carricoche de mano requerido al azar, y por la noche el mozo los «rodaba» al cementerio, como él decía. El carro se cubría de paja, como si se tratase de un caballo muerto en la vía pública y levantado por el desollador. Ahora hay un servicio gratuito para los cadáveres, sean ó no identificados, y el carro fúnebre los transporta al cementerio de Bagneux.

Los empleados de la Morgue vendían indebidamente las prendas y objetos encontrados sobre los cadáveres, y esos despojos iban á parar á los ropavejeros sin ser completamente desinfectados. Entonces no eran conocidos los microbios, pero hacía estragos el cólera. Ese peligroso comercio no existe ya. Se queman las ropas.

La autoridad superior modificó la forma de las primas

concedidas por la extracción de cadáveres ; las cantidades señaladas por sacar á los que caían al agua se determinaban de este modo : por el que salía vivo, quince francos ; por el que muerto, veinticinco francos ; con lo cual los saqueadores de ríos se entregaban á una especulación monstruosa : en vez de socorrer á los que se ahogaban, los ayudaban á morir para cobrar la prima mayor. No cesaron esos bárbaros abusos hasta el día en que se dieron los veinticinco francos por la extracción de un vivo, y los quince por la de un muerto.

Esa misma enormidad, salida del cerebro de un burócrata, regía para la inhumación de los cadáveres : cuantos menos cadáveres reconocían los mozos de la Morgue, más beneficios tenían. El Cartulario actual modificó en 1881 esa forma de repartición, y se estimula á su personal activo á proporcionar los indicios que pueda encontrar en los cadáveres, con arreglo á las investigaciones de los comisarios de policía. Las muertes violentas sin causa conocida han pasado á ser excepciones.

Se ha suprimido la repulsiva exhibición de cadáveres desnudos, de vientre hinchado, de carnes magulladas, de tez amarillenta, azulada ó verdosa, que provocaba náuseas. Dejando vestidos á los muertos, se les ha conservado la apariencia de la vida, á la vez que se han hecho más fáciles, y, por lo mismo, más numerosas las identificaciones. De esta suerte está más á salvo el interés de las familias, y ganan la moral pública y la decencia, al par que se guarda el respeto debido á los desgraciados que pasan de esa triste y última morada al eterno olvido.

Antes de 1840 no eran identificados dos tercios de los cadáveres ; hoy se entierran muy pocos como desconocidos, y aun algunos de los inhumados son objeto de identificaciones con ayuda de fotografías pegadas en los

registros, y mediante la presentación de los vestidos desinfectados y conservados. Los registros, especies de álbums fotográficos, contienen informes preciosos, y cada sexo tiene su libro de declaración; los domingos y días de fiesta permanece abierto el archivo para las personas que no pueden interrumpir su trabajo durante la semana y desean consultar esos fúnebres registros.

El único empleado que había en 1802, ha sido reemplazado ochenta años después por un personal instruido, inteligente y de una honradez intachable.

El cartulario, M. Pierre Clovis, y su oficial, M. Gaud, son funcionarios concienzudos y capaces, que se entregan con tacto y habilidad á un trabajo de Benedictinos, á fin de obtener los datos necesarios para la identificación de los cadáveres, porque sucede á menudo que las personas que pueden suministrar indicaciones tienen interés en callarse.

Grandes son aún los progresos que faltan por cumplir, y para realizarlos habrá que trasladar de nuevo la Morgue, en atención á que su suelo está minado por las aguas del Sena, cuya corriente va á chocar al pie de su camino de ronda.

M. Brouardel, el eminente y modestísimo profesor de medicina legal encargado de dar conferencias en la Morgue á los estudiantes, á los abogados y á los magistrados, dirigió á M. Camescasse, el 22 de Agosto de 1882, un informe notable por su lucidez, reclamando reformas urgentes y múltiples. Las conclusiones del célebre facultativo parecieron excelentes; pero hasta aquí han sido letra muerta, y el establecimiento carece todavía de objetos de primera necesidad, aun de aquellos cuyo precio es insignificante.

La Morgue evoca siempre el recuerdo de una desgra-

cia : los vicios , la miseria, la locura y el suicidio forman su clientela ; de aquí que inspire un sentimiento de repulsión , á pesar de las transformaciones que la han despojado de su antiguo carácter sombrío, infecto y misterioso.

El río es su mayor proveedor , y los meses durante los cuales recibe más ahogados son los de Abril, Mayo, Junio y Julio.

Representando tan gran papel en la existencia lo imprevisto, nadie puede afirmar que no franqueará un día el umbral de la Morgue.

Las catástrofes ocurridas en las vías férreas el 3 de Febrero de 1880 en Clichy-Levallois, y el 5 de Setiembre de 1881 en Charenton, hicieron ingresar allí á muchas personas que venían de lejos y no conocían á París.

¡Cuántas celebridades de todas clases, muertas súbitamente en la vía pública, en un coche ó dentro de establecimientos de consumo, han debido sufrir las tristes formalidades de la autopsia!

Allí fué transportada en Abril de 1880 la trágica miss Nilson á la edad de veintidós años. Circularon rumores de envenenamiento á propósito de esa extranjera, casada y muerta de repente bebiendo una taza de leche fría en el *chalet* del bosque de Bolonia. La autopsia, practicada por los doctores Brouardel y Descoust, permitió descubrir las causas reales de esa rápida defunción, y como debía desecharse toda sospecha de crimen, nadie tenía derecho desde entonces á escrutar la vida privada de la artista para buscar en ella los motivos de su muerte.

El 18 de Abril de 1882 blanqueaban los pintores el techo de la sala de exposición de los cadáveres. Cantando, según costumbre, durante su tarea, uno de ellos se inclinó sobre su escalera, perdió el equilibrio, cayó, y se partió el cráneo en las losas. La muerte fué instantá-

nea. Habiendo sido contratado aquel mismo día, no lo conocían los pintores, y hubo que conservarlo en la Morgue y exponerlo. Ese infeliz, que entraba por la mañana como obrero, quedaba á la noche como cliente.

Los magistrados del orden judicial tienen instrucciones para evitar hasta donde sea posible el transporte de cadáveres á la Morgue; pero hay casos en que es inevitable, como, por ejemplo, el de M. Puyferrat, antiguo prefecto del Haute-Vienne, cuyo fin misterioso, junto con los rumores contradictorios publicados por la prensa, hicieron precisa su exhumación en Abril de 1880, es decir, un mes después de su muerte.

El 16 de Abril de 1885 la justicia tuvo que enviar allí el cadáver de Mme. Cornet, asesinada en su casa por Marchandon. Este criado, antes de sus tardías declaraciones, hablaba de cómplices y de actos de naturaleza sumamente delicada. Una sola persona, de origen extranjero, desconocida de la familia de la víctima, protestó en una carta, que se hizo pública, á propósito de la traslación á la Morgue del cadáver de Mme. Cornet. Á ese extranjero—los extranjeros tienen todas las audacias—ofrecíasele ocasión de satisfacer sus rencores personales y de deslizar diestramente un reclamo comercial.

El juez instructor atacado era precisamente el que, en un libro que acababa de aparecer, había pedido que ciertas autopsias se hiciesen á domicilio, ó que se crease una sala especial cuyo nombre fuese menos repulsivo que el de la Morgue. Para poner sus actos de acuerdo con sus escritos, M. Guillot evitó que se transportara á la Morgue, en 10 de Agosto de 1883, el cadáver de M. Ducros de Sixt, asesinado por el supuesto Campi. Este miserable, sorprendido, no pudo negar su crimen; lo había perpetrado él solo, y allí estaba manchado de sangre el marti-

llo de partir piedra, que era el instrumento de que se había servido. Cogida el arma, detenido el criminal, oída la confesión, no era posible ninguna sospecha bajo el punto de vista de las buenas costumbres, y se hacía inútil la autopsia. M. Guillot lo comprendió, y pasó adelante.

En 29 de Enero de 1890 fué transportado á la Morgue y sometido á la autopsia el cadáver de Mme. Pierre Larrousse. Su brusco fallecimiento en el castillo de Dugny, cerca de Le Bourget (Sena), dió nacimiento á rumores tan graves, que tuvo que intervenir la justicia. Se reconoció que la difunta había sucumbido á una afección natural.

Ya el 12 de Julio de 1876 M. Fernando Duval, prefecto del Sena, había dirigido á los alcaldes de París una circular á propósito de las personas muertas repentinamente en la vía pública.

Las víctimas de nuestras guerras civiles de 1830, 1848, 1851 y 1871 fueron depositadas en la Morgue, y yo busqué y encontré, en traje de soldado ciudadano, en medio de un montón de cadáveres, al pintor Enrique Regnault. Aquellos mártires de la batalla de Buzenval tenían los ojos abiertos y parecían asombrados de hallarse en semejante sitio. Por orden de M. Cresson los hice trasladar en un furgón fúnebre al cementerio del Père Lachaise.

Como otros muchos edificios municipales, la Morgue ha recibido los ataques de la invasión extranjera y de la guerra civil. Durante el sitio, una bomba prusiana perforó el techo sin producir más que destrozos materiales en la sala de desecación. El 24 de Mayo de 1871, á las dos de la tarde, habiendo en la sala de exposición doscientos cadáveres de federados, una bomba lanzada desde las alturas del Père Lachaise atravesó la techumbre y estalló sobre esa montaña de cadáveres, despidiendo trozos de carne y de cerebro al techo y las paredes.

La Morgue, donde todo es gratuito, así la entrada de los muertos como la de los vivos, tiene sus concurrentes. Las gentes van allí de paseo, por distracción, y hay también apreturas cuando la muchedumbre, ávida de emociones, sedienta de curiosidad, quiere contemplar á su sabor la víctima de un asesinato sin estado civil conocido. El guardián principal, obligado á veces á hacer evacuar la sala de exposición, corría antes la cortina, y el público, chasqueado, lo insultaba y amenazaba con los puños, porque se permitía privarle de su espectáculo sin avisar.

La cortina no existe ya desde la instalación del aparato frigorífico, y esta instalación ha dado origen á una expresión nueva, porque la jerga no pierde nunca sus derechos: en el lenguaje corriente de los malhechores no se dice ya *enfriar* (matar), sino «enviar á la caja de hielo».

Se podría escribir un volumen de anécdotas relativas á la Morgue. Los antiguos empleados del fúnebre monumento conocen la historia de un «anillo nupcial», que transmitido por herencia de familia, volvió varias veces á la Morgue en los dedos de los herederos á quienes había correspondido. Ese anillo tenía su leyenda fatal: todo el que lo llevaba perecía de un modo funesto; llamábasele *la sortija fatal*.

Los funestos efectos de esa alhaja de familia podrían ponerse en parangón con esos instrumentos que el azar destina á la perpetración sucesiva de los crímenes.

El personal actual de la Morgue puede acordarse de un matrimonio joven que entraba todas las mañanas á la misma hora en la sala de exposición de cadáveres. Llevaban así hacía dos años, cuando desapareció la mujer. El marido continuó sus visitas hasta el día en que vió á su esposa tendida en una de las losas. Para no ser reconocida, antes de tirarse al Sena se había cortado el pelo

y puesto una ropa que no era suya; pero una quemadura de la mano derecha sirvió para comprobar su identidad.

Entre los papeles encontrados en ciertos cadáveres, los hay obscenos, místicos y algunos tan extraños, que asombran. «Voy en busca de lo desconocido»—escriben unos; — «Abandono lo conocido»— escriben otros; y el 10 por 100 quieren ser incinerados.

En los bolsillos de un ahogado se encontró un librito de memorias donde se leían estas líneas trazadas con lápiz: «Conociendo las miserias de la tierra, deseo conocer el cielo».

He aquí, como muestra, dos cartas cuya ortografía respeto escrupulosamente.

La primera es de un viejo que se suicidó con un arma de fuego en una casa de socorro:

«PARÍS 2 de Abril de 1880.

» Vivo en París, en la calle de Santa Catalina. No devo nada á nadie, dejo dos baúles y dos gaulas que se entregarán á M. C...., que está hospedado en el otel del Sur, en la Bastilla. Quería despedirme de él, pero estoi malo y no puedo entrar en elospital. Por eso adozto esta determinación. M. C.... ha rezibido mi livro y mis dos retratos. Si M. C.... se ha marchado de París, el comisario de polizía se encargarrá de mi prezioso livro. Hai uno en mis dos baúles y otros ozjetos de valor. Yo soy un desgraciado que tiene 75 años y que hace bien á todo el mundo.—A. G....»

La segunda carta se encontró en el bolsillo de un Luis R...., de treinta años, sacado del río el 29 de Enero de 1882:

«Á todo el mundo :

»Me llamo R...., soy natural de Lyon. Me doy la muerte voluntariamente. Mi madre vive en la calle.... Nunca he hecho mal á nadie. Perdono todo el que me han hecho. Recomendando á todos los corazones la señora viuda M.... y sus tres hijos, paseo de.... Me he divertido en grande hasta la última hora. Como no se me encontrarán alhajas, podría creerse que se trata de un crimen. No es cierto. Me he compuesto todo lo posible. Hasta me he rizado el pelo antes de ir á darme el gran baño.

»Con este reclamo hundo á todas las potencias en nombre de mi país. Jamás se habrá visto un individuo matarse por el éxito de su obra. Yo soy el inventor de.... y todo el mundo puede reconocirme en París. Vivía en la calle de.... antes de elegir el alojamiento en que acababan Vds. de encontrarme. En el momento de morir me asalta una idea, y es: que los franceses habrán hundido á los americanos, puesto que el inventor y el propietario de mi producto se mata para que los periódicos hablen de él y hagan á X.... un reclamo de primera fuerza....—L.R.»

Algunos novelistas, haciendo penetrar á sus lectores en el interior de la Morgue, les han presentado el personal instalado en cómodas habitaciones, adornadas con un piano; es pura invención. Si alguna vez ha habido instrumentos de música que han elegido semejante domicilio, ha sido acompañando á sus dueños, tañedores de flauta, de acordeón ó de clarinete, pobres mendigos ambulantes, muertos de miseria junto á un guardacantón.

G. MACÉ.

BAYREUTH

UNA PEREGRINACIÓN ARTÍSTICA.

Amigos y adversarios de Wagner. — *La Revista de Ambos Mundos*. — En viaje. — Aix, Colonia. — Maguncia. — Nurenberg. — Bayreuth. — Visita al teatro. — Descripción. — *Parsifal*. — *Tristán und Isolde*. — *Meistersinger von Nurenberg* (los Maestros Cantores). — El director de orquesta. — No hay billetes. — Visita á la población. — Recuerdos de Wagner. — Viaje de vuelta.

No fué un hijo ilustre de Bayreuth (1) quien dijo: «Yo no escribo para los profanos»?

He ahí un lema que adoptan de muy buena gana los que tratan en arte, sobre todo cuando han de referirse al arte wagneriano, verdadero concierto de artes conexos, dominio extensísimo que comprende poesía dramática, música y estética teatral, y se roza con la erudición filológica y arqueológica, con la filosofía, con las teogonías antiguas, y hasta con la religión. Si aceptase yo por mío ese lema, no tendría para qué detenerme en lo que tantos otros han descrito ya, y mejor que yo puedo hacerlo.

Pero, desgraciadamente, no predico á convertidos.

(1) El humorista Juan Pablo Federico Richter, á quien los alemanes nombran sencillamente Juan Pablo: nació en 1763 en Wünsiedelel, cerca de Bayreuth, y murió en 1825, en Bayreuth, donde se había domiciliado desde 1804. *La Revista de Ambos Mundos* le dedicó un artículo en los días últimos del año próximo pasado.

Muy al contrario, los profanos son las personas á quienes me dirijo: quiero enviarles á Bayreuth para que allí se realice su conversión; quiero que sobre el altar del arte místico abjuren de sus errores de ayer y se agreguen á la cruzada contra las invasiones del arte fácil.

Entre las personas ilustradas no hay una sola, así lo creo, cuya atención no haya sido solicitada por la revolución dramática de Ricardo Wagner. Es posible no admitir todos los artículos de su credo; pero imposible negar su legítima influencia en el teatro lírico contemporáneo.

Á los que sienten curiosidad y gusto por las cosas de arte, no han de faltar ocasiones, gracias á Dios, de satisfacerlos. Porque no hay, me parece, artista que haya escrito más, ni acerca del cual más se haya escrito.

No existe, seguramente, quien como él haya apasionado á todo el público de las letras y de las artes en la lucha abierta que ha sostenido en Francia y en Alemania contra la forma antigua de la ópera. Nadie ha perseguido su ideal con mayor perseverancia, ni más fanatismo; en el transcurso de cuarenta años, con una valerosa confianza de su opinión propia, á través de dificultades y desengaños, ha combatido sin darse punto de reposo, sucesivamente como crítico, como autor dramático, como poeta, como maestro compositor, como director de escena, como director de orquesta y como empresario, en pro siempre de la idea matriz de su teatro; idea que encarnó en él y tomó su nombre.

Á cada una de las victorias logradas por Wagner, redoblaban los adversarios su encarnizamiento: es privilegio de las reformas útiles este de provocar las maldiciones de cuantos, con más ó menos autoridad, son aficionados á la institución que se ha hecho vieja, y sobre todo las de aquellos que están ligados á ella por escritos anteriores.

Llovían sobre el innovador injurias, sarcasmos, acusaciones vehementes de charlatanismo. ¡Inútiles esfuerzos! Hasta esas tormentas que las obras de Wagner desencadenaban, habrían bastado para probar lo hueco y lo infundado de tales reproches, porque toda tentativa en las elevadas regiones del arte es acogida con indiferencia y cae en el olvido si no existe en ella una idea fecunda que le dé vida.

Pero, por otra parte, algunos escritores independientes,—y el primero de todos Adolfo Stahl, en su libro titulado: *Weimar und Iena* (1852), —animaron al atrevido campeón de la verdad dramática. Ricardo Wagner tuvo —tal ha sido frecuentemente el destino de los músicos innovadores— por sus primeros apóstoles á literatos y á poetas, mientras que los músicos le combatían. « Los músicos—ha dicho el mismo Wagner—nada tenían que oponer á lo que yo quisiese hacer con la poesía; pero solamente los poetas me reconocían algún valer musical.» Sin embargo, poco á poco, algunos de los primeros artistas líricos de Alemania y músicos de importancia, como Hans de Bülow, Joaquín Raff, Carlos Tansig, Carlos Ritter, etc., se agruparon enrededor de Wagner. Por lo que respecta á Franz Listz, habíase unido á él en Dresde en 1844, con lazos de amistad estrechísima y fundada sobre una conformidad absoluta de tendencias y de temperamentos; amistad sólida que Listz demostró á Wagner durante el destierro de éste en 1849, constituyéndose en defensor suyo en la corte de Weimar, donde hizo que se cantase el *Lohengrin*, por primera vez (1850).

La honra de haber sido el primero en hacer justicia á Wagner corresponde en nuestro país á Eduardo Schuré⁽¹⁾,

(1) Wagner había tenido anteriormente por defensores: en París, desde 1850 y 1853, á Gerardo de Nerval; desde 1857, á M. Ernesto Re-

en un estudio publicado en el año 1869 por la *Revista de Ambos Mundos* (1). «Fiel á sus tradiciones», decía el editor, como para disculparse, en una nota, «de no rechazar »nunca una opinión sincera y bien expuesta». Después, lo mismo que antes, la *Revista* ha combatido constantemente al maestro alemán, y parece increíble que inteligencias tan distinguidas le hayan comprendido tan equivocadamente. Es cierto que hoy, bajo la pluma flexible y hábil de M. Camilo Bellaigne, parece que esa publicación va realizando lentamente una evolución en este punto. «En Wagner hay algo bueno», decía con gracia la *Revista*; pero si reconocía algún fundamento para la admiración de sus partidarios fervorosos, hacía al propio tiempo constar que observaba en éstos: «mucha afectación y un tantico de locura, en lo que á Wagner se refiere». Ve siempre en Wagner al miserable Teuton autor de *Una Capitulación*; muévele una disputa de Ateneo con motivo de la paternidad de alguna de sus reformas; se burla de él sobre otras, y le opone incesantemente el arte francés, «pequeñeces de las cuales no sabemos librarnos», confesaba no ha mucho uno de sus escritores más autorizados, M. Eugenio Melchor de Vogüe.

Por el contrario, es un escrito muy imparcial el de M. Ad. Jullien acerca de la vida, las teorías y las obras del maestro (París y Londres, librería del Arte, 1886);

gor y Teófilo Gautier; desde 1860, á Frank-Marie, Gasparini, León Leroy, Emilio Perrin, Champfleuri, Carlos Baudelaire; en 1861, Julio Jannin; por último, entre los más fanáticos, en 1868 y 1869, á M. Catulo Mendez, Mme. Judith Gautier, Mendas, Villiers de l'isle Adam, Mlle. Augusta Holmer. «Los franceses son los que han escrito cosas más bellas acerca de mi teatro», ha dicho el mismo Wagner. Como adversarios implacables pueden ser citados: Fetis (1852); Hector Berlioz, Acevedo, y sobre todo Scudo (1860); Pablo de Saint-Victor (1861); Oscar Comettant (1862); Henri Blaze de Bury (1865).

(1) Eduardo Schuré ha reproducido ese estudio en su precioso libro titulado *El drama musical* (1876 y 1886).

verdadera enciclopedia, y al propio tiempo relación palpitante, cuya lectura logra hacer que el héroe interese aun á los más profanos, á despecho del gran orgullo que solamente él podría permitirse, y que se siente uno dispuesto á perdonarle.

Pero si se quiere una idea justa, si se quiere comprender todo el alcance del arte nuevo, es necesario ir á Bayreuth. Buscar allí la emoción causada por esas representaciones modelos.

Lo que allí se oiga dejará muy atrás á cuanto se haya conocido anteriormente, — hasta en la música es enorme la ley de los medios, tiene razón Taine; — allí aparecerá el aspecto simbólico ó místico de la obra; allí, el reflejo de las costumbres locales vendrá á completar la ilusión, esclareciendo escenas que en otras partes parecerían oscuras.

Por de pronto, como necesitáis esperar otras series de funciones dramáticas, os invito á un viaje imaginario. Para conducirnos á Bayreuth, no he menester que os remontéis á un pasado muy remoto; retrocederemos sólo algunos meses. Porque el programa de este verano, compuesto de tres de las últimas y mejores obras de Wagner, era de los más seductores; diez y ocho representaciones se han dado desde el 25 de Julio al 18 de Agosto, de las cuales nueve han sido de *Parsifal*, cinco de *Los Maestros de Nuremberg*, y cuatro de *Tristán é Iseult*.

* * *

Es la época en que se agita el nómada que vive en cada uno de nosotros; este año, París da considerables satisfacciones á nuestros gustos artísticos; pero no conviene, de seguro, pedirle hondas impresiones en lo rela-

tivo al arte dramático. Nosotros vamos á Bayreuth, en busca de ese complemento.

En el camino de Bayreuth permanecemos toda una noche y todo el día siguiente ; atravesamos Aix y Colonia, donde íbamos en otro tiempo en busca de los puros goces filarmónicos de las festivales rinianas ; bordeamos el romántico río que evoca los recuerdos wagnerianos de Rheignold, de los Reintoechter y del enano Albersch. Sólo cerramos los ojos para que esos recuerdos no se estropeen con las innumerables cepas de Rheingam ; donde se han plantado tantas cuantas ha sido posible, sin consideración á la poesía de estas montañas que se aniquilaba.

Volvamos á mirar en el puente de Maguncia para contemplar la ciudad y el río en los primeros albores del día.

No hay que alarmarse ; no voy á describir el Rhin. Solamente señalaré algunos puntos de recuerdo : después de las llanuras cultivadas de Hesse, las areniscas encarnadas de Darmstadt, con su célebre teatro del *Gran Ducado* ; en seguida Aschaffenburg ; ya nos deslizamos por la católica Baviera, en que predomina el azul marino ; desfilan después las montañas del Spessart, con los bosques más vastos de Alemania ; Lohr, donde nos unimos á las lentas aguas del Mein para seguirle hasta Würzburg la antigua ; país de vírgenes, de techos puntiagudos y de bosques azulados en las brumas de la alborada.

Un rodeo para trasladarnos á Nurenberg, que tiene derecho indiscutible á formar parte de una peregrinación á *Los maestros cantores*. Nurenberg, que tuvo antiguamente los más refinados tormentos, y que ahora posee los juguetes más famosos, es la ciudad vieja del Imperio cuyo carácter original se ha conservado más fielmente. Nurenberg guarda la huellas de la vida feudal, como

Pompeya las de la vida romana, si es cierto que el hombre moldea siempre sobre sí mismo la propia concha.

Damos la vuelta clásica á las ricas fachadas esculpidas y á las bellas fuentes alegóricas, signos de prosperidades pasadas, en cuanto es conveniente; nos cercioramos de la primitiva anchura de las calles, del espesor de las murallas antiguas, de la pesadez de la arquitectura de la Edad Media. Penetramos en Saint-Séball; el templo, labrado en el siglo XIII, á imitación de la catedral de Bamberg, y cuyos dos coros, el uno romano y gótico el otro, parece como si, á través de la nave espaciosa de la época de transición, se desafiasen perpetuamente.

Como es natural, vamos á ver en su callejuela la casa —hoy almacén de embutidos— de Hans Sachs, el amigo de Alberto Durerero y de Martín Lutero, el poeta más popular de Alemania en el siglo XVI. El zapatero de Nuremberg no ha cesado de vivir en la memoria del pueblo, que le ha levantado una estatua en la plaza inmediata á su habitación. Goethe le reclamaba como su antecesor intelectual; en sus *Vermischte Gechichte* describe el taller del poeta-artesano visitado por la Musa, y explica su misión poética. Pero, sin disputa, los *Meistrsinger* de R. Wagner son el monumento más hermoso que se ha elevado á su memoria.

Quédanos la última parada antes de llegar á la capital del reino del Maestro: muchedumbre en las estaciones á la salida de los contados trenes que van á esa población perdida, centro desde el cual, muerto ya, domina todavía como soberano; un tren alegre, bullicioso, lleno de artistas; los expendedores de cerveza de Culmbach están contentísimos; los rateros (1) saltan de gozo. Están repre-

(1) *Pick-pockets* dice el original, hacia cuyo significado se aproxima la palabra *tomadores*.

sentadas todas las nacionalidades. Los viajeros ingleses nos acompañarán, pues, hasta Parsifal.

Ahora el tren recorre la Suiza de Nurenberg, sembrada de rocas peregrinas y con sus oscuros horizontes de abetos, echándose de ver que rodeamos la cadena de los Monts-des-Pins (*Fichtel Gebirge*).

Por último, cátanos en Bayreuth. La diminuta ciudad franca hállase completamente en movimiento por la invasión wagneriana, y presenta agradable aspecto, con sus casitas lindas y sus monumentos grandiosos, recuerdos de los *margraves*.

Sobre una eminencia se levanta el teatro Wagner, construido con ladrillos encarnados y madera, de apariencia sencilla y aun tosca, pero imponente; su nombre alemán es *Bühnenweifestspielhaus*, es decir, edificio destinado á la representación de las obras solemnes para consagrar la escena.

Aparece no lejos de allí un hospital de locos, el del Círculo de Franconia Alta; proximidad que habría parecido lógica hace muy poco tiempo, cuando un médico alemán, muy sabio, daba—en un tratado de enfermedades nerviosas de la humanidad presente y de la futura—la descripción de los estragos causados por la música de Wagner en las organizaciones predisuestas.

Á juicio de otros, no menos graves en su género, las fiestas de Bayreuth serán motivo de una *regeneración universal*; las edades modernas nada tendrán que envidiar á la Grecia antigua, porque estas reuniones serán para nosotros lo que eran los juegos olímpicos para los griegos. Contaríanse entonces los tiempos por *bayreuthiadas*, como los contaron los griegos por *olimpiadas*.

Como la Meca, se convertiría Bayreuth en el término de las peregrinaciones de multitudes de creyentes. El

templo, con arreglo al rito, está ya labrado ; faltaría solamente emplazar alrededor vastos albergues para recibir á los peregrinos y sus camellos.

Entretanto, hallamos hospedaje en casas de vecinos, merced á los cuidados de una comisión oficial de alojamientos, y nos instalamos en medio de retratos alineados, juguetillos caseros, frutas artificiales figuradas en cera y trabajos de *crochet* de una limpieza agradable.

* * *

Durante los días en que no hay representación, el teatro puede ser detenidamente visitado. Puede examinarse el reverso *desilusionador* (1) de la escena ; analizar su organismo, con sus bastidores, sus aparatos mecánicos, sus delicadas ensambladuras, sus lámparas extrañas que reflejan su claridad en las bambalinas ; se puede bajar á los fosos, subir á los telares, detenerse en el palco y en los salones del monarca Luis II y en el gabinete de descanso del *Maestro*, lleno hoy con coronas fúnebres recibidas de todas partes....

Como sabemos todos, R. Wagner (profeta en su tierra) había escogido por sí mismo en 1871 el emplazamiento de su iglesia en la cumbre de una colina, de modo que pudieran sus fieles, en las hermosas noches del verano, extenderse en una planicie desde la que descubrirían un vastísimo panorama.

Wagner necesitaba que esa colina se hallase alejada de toda vecindad, de todo sentimiento hostil, al abrigo de tradiciones y de prejuicios. Deseaba labrarse un tem-

(1) En el Diccionario de la Academia Española no se halla este vocablo, como tampoco las voces *desilusión*, *desilusionar*, ni aun la palabra *ilusionar*. Pero, salvo el respeto que merece la docta corporación, entendemos que pueden y deben ser aceptadas todas ellas.

plo, de todo en todo ajustado á sus ideas, en el que fuese él dueño absoluto, donde el efecto escénico, la impresión del conjunto no se desnaturalizasen con la intervención de circunstancias ajenas á la obra ; levantar una morada de artistas, abierta solamente cuando descansan los teatros alemanes, cerrada siempre á los sibaritas, y á la que solamente el amor al arte diese atractivo ; elevar, en una palabra, un santuario á la belleza, donde ni las vulgaridades, ni la venalidad del oficio pusiesen nunca mano profana.

Desde 1866, y en vista de la representación de *Ring-des Niebelungen*, Gottfried Semper había ya, con arreglo á las órdenes del rey Luis II y á las indicaciones de Ricardo Wagner, trazado el plano de un teatro del estilo que la obstinación real había generalizado en Munich. Pero la hostilidad del pueblo hizo que se renunciase á su construcción en la capital. Wagner recurrió entonces á las suscripciones públicas, y con este fin hizo que se fundasen sociedades *wagneristas* en Alemania y en todas las colonias de alemanes diseminados en el mundo : y Bayreuth, ciudad protestante y adicta al partido liberal nacional, lugar apacible al abrigo de los autonomistas y de los católicos ultramontanos, situada además en tierra bávara, en que Wagner tenía segura la protección del Rey, fué escogida para recibir al Maestro, su *idea* y su Teatro.

En la concepción del edificio, Vagner se aproximó, en cuanto era posible, al anfiteatro griego. La sala contiene unos 1,650 asientos; de éstos, 1,345 están repartidos en 30 filas del patio, cuya pendiente es bastante rápida; unos 100 en lo que denomina la *Fursten Gallerie*, que ocupa el fondo en toda su anchura, y 200 en otra galería colocada sobre la anterior, distribuida en cuatro filas de gra-

das. No es posible que haya palcos laterales, porque como el salón va ensanchándose, á contar desde el escenario hasta llegar próximamente al doble de la latitud inicial, los palcos estarían orientados hacia el fondo del anfiteatro. El ingreso máximo sería de 35,000 marcos cada noche; el ingreso medio debe exceder de 30,000, cantidad que correspondería á 1,430 asientos ordinarios, á 20 marcos uno, y á 25 asientos de preferencia solamente, á 40 marcos; 100 asientos de galería alta y 75 de galería baja, quedando así 200 para entradas de favor, etc., etc.

Diez y seis puertas, ocho á cada lado, desembocan directamente á una galería exterior que rodea al edificio, y hacen posible la completa desocupación del teatro en cinco minutos sin apresuramiento, y con prisa en minuto y medio.

El salón está decorado severamente; columnas del Renacimiento rompen la monotonía de las desnudas paredes, sin un dorado, sin una colgadura; nada de alfombras en el pavimento; los asientos son de paja entretejida; no hay lucerna, ni arañas, algunas lámparas de luz eléctrica incandescentes, en bombas esmeriladas, en la parte superior de cada pilastra, y que permanecen casi apagadas durante la representación. Allí no hay rostro lindo, ni hermosas plumas que luzcan; mucho menos pueden lucir pinturas, ni afeites. Concúrrrese al espectáculo en traje descuidado de mañana, con tanto más motivo, cuanto más cierto es que la temperatura de aquel espacio enorme no llega á elevarse de un modo perceptible. Esta completa supresión de *espectáculo en la sala*, ¿podrá ser nunca del agrado de nuestras amadas y frívolas espectadoras? Sería esto una verdadera revolución en las costumbres sociales.

El telón encarnado no existe: una gasa transparente y ligera, de un tono gris mate, con rayas verticales rojas y con forro opaco en la parte inferior para ocultar á los actores completamente; esta cortina se abre por en medio, se repliega por ambos lados, y va á recogerse en pliegues severos á lo largo de los frisos, *estúpidamente* dice por patriotismo M. Camilo Saint-Säens en la *Revista Nueva*: «Detrás se baja y se levanta un telón tupido».

Los tres golpes clásicos con los cuales se anuncia el comienzo de cada acto son reemplazados por los acordes de una charanga, que reproduce uno de los principales temas de la obra ejecutada.

No hay concha de apuntador, ni barandilla, ni orquesta visible en la sala. La orquesta se halla colocada en un foso que Wagner había bautizado con el nombre de *abismo místico*, aludiendo, sin duda, á sus funciones en el drama.

Los instrumentos de cuerda están en el sitio ordinario de la orquesta de nuestros teatros, pero en la parte inferior de una escalera de quince peldaños; los instrumentos de viento están más bajos aún y debajo del escenario, la excavación está dispuesta en gradas; los instrumentos más ruidosos están más hondos. Una media bóveda de madera, de 5 á 6 pies de anchura, oculta la fila primera de violines del lado de la sala y al director de orquesta, el cual está así invisible para los espectadores, pero visible desde todos los puntos del escenario y del *abismo místico*. Esta media bóveda, vista desde la sala, produce el efecto de una prolongación del escenario, si bien se halla separada de éste por una distancia de 15 á 20 pies próximamente.

La orquesta comprende: 32 violines (con Arnald Rosé, *Concermaister* de Viena, como *concertino*, en reemplazo

del ilustre Wilhelmj), 12 violas, 12 violonchelos, 8 contrabajos, 3 flautas, 5 oboes, 4 clarinetes, 1 clarinete bajo, 4 figles, 1 contrafigle, 9 cuernos, 4 trompas, 4 trombones, 1 flauta metálica, 4 arpas, 2 timbales; en junto, 108 profesores. Es menos numerosa que la orquesta de la última festival de Colonia, que se componía de 48 violines, 20 violas, 18 violonchelos y 14 violones. En todas las esquinas leemos útiles recomendaciones á la orquesta, tal como : *¡Nicht preludiren!*

La disposición es muy favorable á la fusión y al timbre del conjunto; deja apreciar perfectamente los matices delicados, atenuando el sonido del metal, con ventaja del sonido de la madera (1). La sordina colocada sobre la orquesta permite que las voces salgan por encima de las explosiones más formidables de instrumentación, que guardan siempre un carácter relativo de dulzura.

La sala, no obstante sus grandes dimensiones, parece muy pequeña vista desde el escenario, por lo enorme que es éste; mide en efecto : 23^m,70 de largo; 28^m,70 de ancho; 29^m,50 de alto; y tiene un foso de 10^m,80 de profundidad.

Por el contrario, la escena vista desde el fondo del anfiteatro, y sobre todo desde la galería alta durante la representación, parece mucho más lejana de lo que está realmente, gracias á su efecto de perspectiva; porque las columnas laterales y simétricas de los dos lados de la sala, aproximándose cada vez más, forman al escenario una serie de marcos sucesivos, que van estrechán-

(1) Una disposición análoga debería adoptarse hasta para los conciertos. Además, nada se perdería haciendo desaparecer la orquesta, cuyo aparato es de un desagradable efecto plástico. ¡Pasen todavía los instrumentos de cuerda! ¡Pero los hombres soplando en tubos ó golpeando en cajas! ¿No sería posible tender un velo sobre el conjunto, mientras no estuviese preparado, sin perjuicio de levantarse en el momento de la ejecución? — J. F.

dose gradualmente. Resulta de esto que los personajes aparecen de tamaño más que natural. Sin embargo, su estatura no puede ser calculada con exactitud, ni aun aproximadamente, por no existir objeto con que compararla, como tampoco la distancia y la proporción del medio en que se mueven.

Esa misma vaguedad, esa incertidumbre que en tal concepto existe, contribuye á que parezca fantástico el medio. El espectador no ve ni la muchedumbre que le rodea, ni los límites del recinto en que se halla, y es víctima de una ilusión óptica; solamente está alumbrada la escena, y de un modo particular, no por la batería de la embocadura, sino por una luz difusa que se esparce por detrás de los bastidores, y sobre todo por los huecos de las bambalinas; además, este sistema de alumbrado se gradúa con una precisión matemática que produce efectos prodigiosos; depende de una sola persona, que, sentada delante de una especie de teclado, dirige y dispone todas las luces del teatro.

Resumiendo: R. Wagner ha suprimido en su teatro todo lo que distrae los ojos de la acción dramática, todo lo que recuerda la vida ordinaria y el convencionalismo teatral, y de este modo ha conseguido aumentar considerablemente las ilusiones. Demás de esto, su templo, con la sencillez apetecida y lograda, tiene un sello indeleble de grandeza, un carácter noble y puro, que sorprende desde el primer momento y eleva ya por sí mismo el pensamiento de los concurrentes, á quien la oscuridad transporta en seguida á un mundo nuevo: el del desinterés artístico, el de *la obra por la obra sola*.

La inauguración del monumento se verificó en el año 1876, y la trilogía del *Ring des Niebelungen* fué ejecutada allí, entonces por primera vez, en tres distintas sesiones.

El teatro permaneció después cerrado hasta el verano de 1882, durante el que se dieron allí las diez y seis primeras representaciones de *Parsifal*. *Parsifal*, cuyo monopolio se ha reservado Bayreuth, mientras duran los derechos de autor, volvió á representarse en 1883, después de la muerte del maestro; después en 1884; en 1886 con *Tristán*; en 1888 con *Los maestros cantores*; en fin, en 1889 con una y con otra de estas obras. Trátase ahora de repetir el mismo programa en 1890; nueva alteración poco probable, sin embargo, de la serie bienal, establecida al parecer desde 1884; trátase asimismo de preparar el *Tannhäuser* para 1891 y el *Ring* en seguida.



En una tarde esplendorosa de domingo, el pueblo de Bayreuth se amontona regocijadamente en el camino, flanqueado de bosquecillos y de jardines, que conduce al teatro. La muchedumbre de peregrinos sube con lentitud y recogimiento la colina del arte wagneriano, iluminada por el sol poniente. *Parsifal* abre hoy el período de los *Bühnenfestspiele*.

Son las cuatro: cada uno está en su asiento; la oscuridad envuelve á 1,600 personas en un pensamiento común; deslízanse algunos segundos de expectación solemne y silenciosa.

Repentinamente, desde las profundidades del *abismo místico*, elévase un murmullo vago, informe—un unísono *pianissimo* de los violonchelos, de una parte de los violines, de un alto-oboe (cuerno inglés), de un clarinete y de un fígle—unísono que adquiere muy pronto consistencia con una sonoridad exquisita; es el motivo de la *Cena (Liebesmahl-Spruch)*, verdadero himno de amor

religioso, que aparece al principio en completa desnudez; pero al que muy luego los arpeggios de violas y violines vienen á cubrir con sus dulces caricias. Este principio causa una impresión de solemnidad grandiosa, de algo casi sobrenatural, de lo cual la ejecución de nuestros conciertos no da siquiera idea; en el teatro, esta impresión del primer momento ya no nos abandona.

El preludio satura al oyente del carácter sagrado del asunto, aunque por completo desconozca el sentido que se atribuye á los temas de la Cena, de la Fe, y de la Pasión; exceptuando las notas del tema de la Fe, escondidas por los cuernos y las trompas, la sinfonía permanece constantemente en una media tinta. El tono dolorido que adquiere la frase inicial, cuando torna en la segunda parte del preludio, contrasta con su serena tranquilidad del principio. Allí, pinta la solemnidad de la orden del Graal; aquí, expresa su desolación; la frase no aparece ya expresada sencillamente y de una vez; los violonchelos y un cuerno, después las violas y la madera, la bosquejan sobre los estremecimientos no interrumpidos de su *trémolo*, y repiten con insistencia particular las seis notas de angustia profunda (*Schmerzens figur*), que la coronan; en este punto, la frase se detiene para renovarse, y dos veces seguidas, elevándose cada vez en una tercera menor; por último, al terminar la primera vez es sustituida por otra frase de desesperación desgarradora (*Elegische figur*), que desempeña importante papel en los recitados del drama. La expresión de padecimiento cesa al terminar el preludio, y queda solamente un suspiro dulcísimo, de penetrante suavidad, cantado por una flauta y los primeros violines; un resplandor de esperanza y de redención que se eleva sobre los últimos gemidos.

No me propongo analizar aquí la partitura, ni estu-

diar detenidamente la obra; eso sería demasiado trabajoso. Algunas de mis impresiones bastarán. Además, es necesario admitir esto: ó se conoce previamente el poema, ó la representación sólo podrá dejar en estado muy confuso la imaginación. Para gozar por completo de la ejecución, es absolutamente necesaria una preparación seria, porque el sentido de las palabras es muchas veces profundo y oscuro; y los *Leitmotive*, si bien son de ordinario muy expresivos, no pueden comprenderse sin comentarios. Esto no obstante, aun sin la suficiente preparación, la impresión es muy viva, porque Wagner lo ha dispuesto todo enderezándolo á la impresión, con tal de que nos abandonemos á ella. Su música obra sobre el alma, y aunque otros faltasen, quedaría siempre el interés de las combinaciones instrumentales. Es indispensable no olvidar que los oyentes, según la voluntad del maestro, eran precisamente los más novicios,—por lo menos así lo deseaba.

Para decir verdad, los recitados del acto primero, donde en más de cien versos el anciano llamado Gürnemanz se remonta hasta el diluvio, bajo pretexto de explicar á sus confidentes la desolación de Graal, parecerán á muchos casi interminables, como ciertas páginas de la tetralogía. Durante ese tiempo languidece la acción, efecto ordinario de los papeles episódicos que Wagner procuraba antes suprimir; pero estas son excrescencias ó deformidades de una obra que no denuncian en modo alguno vejez,—y que el dramaturgo puede muy bien haber dejado adrede y á modo de alicates para preparar la salida agitada de Parsifal, el salvador prometido.

¿Y los padecimientos místicos del rey Amfortas, interesarán á los que no hayan penetrado su simbolismo? Mucho me temo que el desdichado rey Amfortas les pa-

rezca fastidioso, como que nos habla sin cesar y largamente de sus dolores físicos. Relacionarán inevitablemente esas lamentaciones con la deserción de los caballeros que han preferido la compañía de las vírgenes locas instaladas por el endemoniado hechicero Klingsor en aquellas inmediaciones.

El interés poético no puede nacer sino por un estudio detenido y atento de la obra; la orden del Graal viene á ser el símbolo del Cristianismo: el jardín de delicias que Klingsor—nuevo Satanás arrojado del Graal como indigno—ha establecido enfrente de la ciudadela cristiana, no es otra cosa que una alegoría del paganismo; y la herida de Amfortas representa el ardor de las tentaciones impuras, á las cuales ha sucumbido, y que devoran su corazón todavía.

La orquesta trata los episodios sucesivos con una luz prodigiosa.

¡Y qué orquesta!!

Limítase discretamente á comentar la acción dramática, y no prepondera sino en el momento en que la decoración del bosque sagrado desaparece de izquierda á derecha y deja desarrollarse la selva sombría ante los ojos del espectador, en tanto que Parsifal y Güernemanz parece que adelantan dirigiéndose hacia el templo del Graal; las campanas, aún no muy lejos, suenan confusamente al principio, después cada vez con más fuerza, por encima de la sinfonía misteriosa, y parecen batir la marcha hacia el Graal con su ritmo solemne y melancólico (*Glockenmotiv*); por último, repican á vuelo en el instante en que el anciano y el adolescente llegan al dintel del santuario. Éste aparece entonces con sus mármoles relucientes, sus columnas de pórfido, sus chapiteles de pedrería, sus bóvedas de profundidad insondable; desde una elevada cúpula

bizantina espárcese vivamente la luz del sol, que dejará sitio inmediatamente, en un momento de emoción inefable, á un crepúsculo sobrenatural.

La escena de la consagración del *Saint-Graal* (*sanguis realis*), cáliz sagrado que contiene la sangre del Redentor, conmueve por su grandeza. El himno de fe y de fraternidad, cantado al unísono por los caballeros, que adelantan, dos á dos, á pasos cadenciosos, vestidos con túnicas de color azul celeste y mantos de color de sangre; las invocaciones de los neófitos jóvenes en la galería, situada como á mitad de altura de la cúpula; las voces de los ángeles, de timbre neutro, repitiendo, en un coro de cuatro partes sin acompañamiento, el lema de la Fe desde lo más alto de la cúpula, llenan el templo de su severidad majestuosa: el ruido grandioso de las campanas graves, los quejidos aterradores de la orquesta, el sordo redoble de los timbales, la concurrencia prosternada sobre el marmóreo pavimento, todo presta á esta ceremonia el prestigio de un oficio religioso. Hasta el pasaje violentamente dramático producido por el arranque de desesperación de Amfortas contribuye á que resalte la reposada tranquilidad de las oraciones por él interrumpidas.

Después de los siete cuartos de hora de este primer acto, nos sentimos dichosos aspirando con fuerza la brisa de la tarde, saboreando al propio tiempo el *Klingsor's Zanbertrank*; y aun nos sentimos más dichosos cuando una charanga, tocando bajo la barandilla una de las fórmulas litúrgicas del drama, nos avisa: ¡Los levitas invitan al pueblo elegido á la oración!

Al cuadro religioso del acto primero opone el segundo, escena de magia pagana y con sinfonía verdaderamente infernal, que expresa admirablemente el odio avasalla-

:

dor de Klingsor y el salvajismo de su esclava Kundry.

En seguida, uno de esos contrastes á que Wagner se muestra tan aficionado, nos presenta la escena del jardín encantado; una concepción del ensueño, con su vegetación tropical, su florecimiento loco y sus *niñas-flores*, más deliciosas para el oído aún que para los ojos. Agrádecese mucho al autor que haya colocado aquí su movimiento de vals lánguido ; después de las armonías extrañas y de los alaridos que preceden, ese vals proporciona al espíritu una especie de descanso ; y con sus ardorosas vueltas, tan pronto una caricia, tan pronto el frenesí, era seguramente la forma más voluptuosa, la más á propósito para expresar el amor de las *niñas-flores* ; las voces frescas de estas hadas muchachas se cruzan y se entrecruzan y se agrupan con arte prodigioso. Todo este coro es una verdadera joya.

Pero muy luego aparece Kundry, tendida sobre un lecho de rosas y semejando una princesa de los cuentos de hadas ; aparece vestida con una túnica que nos hace pensar en el maravilloso *Zaimph* de Flaubert, en el velo de Tanit en *Salambó*. La escena, bastante larga, entre la esclava y Parsifal constituye, por decirlo así, el punto culminante del drama : Kundry tiene arrebatos soberbios, y para resistirse á ellos es necesario ser héroe como Parsifal mismo. Por último, sobreviene un cambio de aspecto de los más curiosos : la vegetación gigantesca del jardín mágico y las mismas *niñas-flores* se marchitan y mueren en un abrir y cerrar de ojos, y solamente dejan un desierto árido, solitario y triste.

El acto tercero tiene menores dimensiones y más bellezas musicales aún que el segundo ; como él, no dura más que una hora con todo.

Parsifal aparece en él vestido con una larga túnica

blanca; su carácter de salvador prometido por el Graal, la dulzura de sus rasgos, el aspecto pálido y dolorido de su rostro, la barba rubia que le sirve de marco, sus cabellos formando rizos, y separados en medio de la cabeza, no pueden menos de evocar á los ojos del espectador la figura del *Cristo*, al menos la que de él dan los pintores, y más especialmente Munkacsy. Este es ciertamente un efecto del que Wagner debió prescindir, y que le ha valido la censura del charlatanismo.

Todo el acto tercero coadyuva, por lo demás, á producir ilusiones evangélicas de esa índole; al lado de Cristo reconocemos, sin género de duda, á San Juan Bautista y á la Magdalena arrepentida; allí vemos, asimismo, en cuadros vivientes: el lavatorio, la consagración, el bautismo, como ya habíamos visto en el acto primero, la cena y el oficio cristiano,—al menos la parte más solemne y más poética del augusto sacrificio.

En cualquier otra parte que no fuese el marco ideal de Bayreuth, semejante parodia conmemorativa del Nuevo Testamento parecería tal vez una falta contra el buen gusto, no obstante haber sido estudiada por el autor con arte maravilloso y profundo. Además,—y en principios generales,—¿no es preferible abordar esos misterios francamente, bajo la forma hierática del oratorio, como J. S. Bach en su divina obra *Matthaeus-Passion*, á tratarlo de un modo disimulado ó encubierto en el teatro?

Sea como fuere, es necesario admirar el sentimiento religioso de la música en esos pasajes: nada más grandioso que la escena del bautismo y de la consagración del nuevo Rey, cantada por Gürnemanz, mientras en la orquesta se desarrollan los temas de la expiación y de la bendición; nada más sencillo, ni de atractivo más poderoso, que las palabras de Parsifal á la pecadora, acompa-

ñadas por motivos del bautismo y de la fe, repetidos dulcemente por la sinfonía; sobre todo, nada más suave y más tierno que la página de frescura primaveral, en la que se pinta el encantamiento del Viernes Santo, explicado por el patriarca anciano de Graal, expresión sublime del reconocimiento de las almas redimidas hacia su Redentor.

El resto del tercer acto reproduce, en parte, el final primero, pero embellecido. La sinfonía que acompaña la transformación gradual (resbalando la decoración de derecha á izquierda), hasta la aparición del santuario y del cortejo fúnebre del Titural (*Tranerchor*), tiene un color sombrío, en relación con la angustia de Graal. La decoración del último cuadro, sus efectos de luz, las agrupaciones de sus personajes, le convierten, á los ojos de muchos espectadores, en un verdadero Ticiano. El canto imponente de los caballeros piadosos, las seráficas voces de las niñas consagradas, cuyos salmos se extienden poco á poco en la cúpula, por gradaciones insensibles, la vibración de arpas invisibles, y las armonías inefables de la orquesta, la oscuridad y el recogimiento en que se hallan sumergidos los oyentes, todo contribuye á que esta escena suprema alcance el mayor grado de beatitud celestial que puede haber conseguido nunca la música religiosa.

Toda la ternura, toda la misericordia, toda la grandiosa serenidad del Cristianismo palpitan en estas páginas, la manifestación más conmovedora del genio de Wagner.

Él mismo consideraba como su testamento esta sublime apoteosis de las virtudes cristianas, que fué, por decirlo así, como el coronamiento de su vida; después de aquel testamento, ¡el artista podía morir!

El arte, expresado con esa elevación, inspira á sus adeptos los sentimientos mismos que la religión pone en el corazón de los creyentes, y un respeto igual; la con-

currencia se retira silenciosa, como si la caída del velo y la claridad que de pronto invade la sala le pareciese el despertar de éxtasis místico.

La indignación de algunos se manifiesta entonces para rechazar tal cual conato de aclamación; es sabido que en el puro rito wagneriano están totalmente prohibidas las manifestaciones de aplauso, para Parsifal cuando menos; en algo, y aun en algos, se han relajado estos rigores, ¡desde que Bayreuth sobrelleva la invasión de los bárbaros! Así, por ejemplo, se acordó aplaudir un poco después del segundo acto, que es profano completa y totalmente.

El recuerdo de la personalidad de los intérpretes, de los medios materiales de ilusión escénica, desaparece ante el incomparable espectáculo. Todo lo que no es el drama se desvanece en la sombra. De investigaciones críticas, de examen repetido, no hay que hablar. Allí no hay más que calor, que se apodera vigorosa y potentemente de nosotros.

Y, pueden Vds. creerme: aun después de haber transcurrido una noche sobre la festival sagrada, es inútil que se trate de explicar el encanto experimentado; se está escuchando todavía.

Wagner podía jactarse de imponer al *analizador* un suplicio de especie nueva: paraliza la facultad de disecar, de traducir con palabras las sensaciones múltiples que se experimentan. Queremos recoger nuestras impresiones diseminadas y someterlas á análisis; pero se nos escapan, sin que podamos saber el cómo ni el cuándo. Solamente frases de admiración y epítetos de elogio suben á nuestros labios y salen á viva fuerza.

* * *

Si, como alguien ha dicho, *Parsifal* es el cantar de los cantares del amor divino, *Tristan und Isolde* es el cantar de los cantares del amor terrestre.

En verdad que este drama realiza la más elevada, la más sublime expresión del sentimiento, que, tanto en el arte cuanto en el alma humana, ocupa el sitio de preferencia, ya por su naturaleza misma, ya por su antigüedad. La sensación íntima que hace probar es indefinible, es á modo de una excitación de sueño, una lánguida embriaguez del corazón, una voluptuosidad dolorosa de sentidos inmateriales (1). La poesía y la música aparecen á él unidas hasta un extremo tal, que se confunden con una fuerza sola, sometidas por completo á *la idea* de la obra, formando un arte nuevo, sin sustitución posible con ninguno de los artes conexos. Existen, en efecto, esas creaciones únicas, cuya honda impresión no podría ser producida por la sencilla expresión literaria: el único homenaje digno de ellas es consagrarlas un culto silencioso; amarlas con fervor, como á la imagen de las más nobles idealidades que dentro de nosotros llevamos.

Un prelude admirable condensa el drama. Principia con una frase sencilla que procede por semitonos consecutivos, y que es de una ternura apasionada; esa frase viene á ser el fundamento y apoyo de toda la obra: es el tema principal (*Hauptmotiv*), que caracteriza la llama del amor (*Sehensuchtmotiv*).

Como es sabido, estas páginas no han llegado á ser comprendidas por el infeliz Berlioz, que sólo veía en ellas «un prolongado gemido cromático». ¿Qué habría dicho Berlioz de la música de César Franc?

(1) «Una obra enfermiza, — una obra de excesos, — del amor físico y brutal», ve en ella M. Bellaigue. *Amores de botica*, ha osado decir M. Comettant en *Le Siècle*. — J. F.

El modo cromático es efectivamente de uso constante en *Tristán*; contribuye á producir cantos vaporosos, lánguidos, afeminados; sumergido en oleadas de armonía que con intensidades diferentes nos rodean, conviene de una manera maravillosa para caracterizar el amor, continuamente llevado en este drama á su más conmovedor paroxismo.

El primer acto, que se verifica todo en un buque, es violento, aunque sin acción: el autor desenvuelve en aquella escena el progreso de una pasión que llega al extremo de arrastrar á sus héroes al olvido de la fe jurada y al deseo de la muerte para no separarse. De aquí resulta naturalmente cierto matiz un poco uniforme de prolongada dulzura, que rompe con oportunidad feliz el vigoroso apóstrofe de Kurwenal á Brangœne. Los personajes no salen de su papel pasivo hasta la escena final, una de las más exuberantes de Wagner: los gritos de alegría de la tripulación cuando se llega al puerto, sirven de fondo al cuadro, de arranque irresistible, en que se arroja á Tristán y á Iseult uno en brazos de otro, después de un cambio de miradas como el que sólo pueden tener las personas próximas á devorarse mutuamente. El filtro mágico vertido por Brangœne es un símbolo que cubre una evolución de sus almas.

En los siguientes actos el interés musical de la obra va creciendo gradual y sucesivamente. El llamamiento de Iseult á su amante, al comenzar el acto segundo; el ritmo cadencioso con que se agita su banda de color blanco; el prodigioso *crescendo* de la llegada de Tristán, dan motivo á una página descriptiva de fuerza arrebatadora. Entonces comienza su largo dúo de amor, con seguridad el más admirable que existe. ¡Tristán é Iseult se aman muy de otra manera que Lohengrin y Elda, ó Siegmud y Siegheda!

Alguien lo ha observado: la concepción del amor sigue en Wagner una progresión creciente en violencia y en pasión. Aquí es feroz.

La orquesta traduce y condensa todos los movimientos secretos del alma de los dos amantes, exponiendo y superponiendo con arte maravilloso los distintos temas, anegando bajo las olas de la sinfonía y llevando de nuevo á la superficie las melodías más encantadoras. ¡Con qué poderío sabe asociar y unir el autor tantos elementos distintos! ¡Con qué conocimiento de la instrumentación sabe fundir las tonalidades y los ritmos más separados!

Los acentos de una pasión terrible llenan este gigantesco dúo: en un solo instante son interrumpidos estos cantos por un pasaje delicioso en que las dos voces se funden y van unísonas, y por el canto de la fiel Brangœne, que en lo más elevado de la plataforma vigila, canto misterioso que flota sobre armonías de un encanto celestial. Después se suceden y se mezclan las melodías más hechiceras de esta partitura sin par: la del letargo del amor (*Schlummermotiv*) y el tema apasionado que ha de reaparecer á la terminación del drama con un revoloteo lírico (*Eterbelied*). Los paternales reproches que Marke, el rey anciano, dirige á Tristán constituyen una escena de mucho carácter, con la cual termina el acto segundo.

El tercer acto sólo contiene el delirio y los arranques apasionados de Tristán, que va á morir; pero los rasgos del genio abundan de tal modo, que no se echa de ver la monotonía.

Poco antes de levantarse el telón, la orquesta, en su preludio, acaso más admirable todavía que el primero, expone el tema enternecedor de la soledad, cortado á veces por silencios largos ó por reminiscencias de tiempos dichosos. Después el caramillo del pastor apartado sobre

un peñasco (el cuerno inglés, entre bastidores) exhala su desolación inmensa ante un cuadro de agonía y de abandono, presentado en escena con bastante destreza. La sinfonía se desarrolla entonces completamente dramática y con una verdad que impresiona: expresa la horrible desesperación de Tristán, sus padecimientos sobrehumanos, su prolongado tormento de amor, interrumpido por tiernas reminiscencias de la juventud, cuando el pastor deja oír su canto lastimero, el mismo que en el momento de morir su padre.

La llegada de Iseult da ocasión á una escena de angustia indecible: el canto de la sublime heroína, su muerte, verdadera asunción, y la explosión suprema de la sinfonía, comunican majestad serena á los amores transfigurados de Tristán é Iseult.

Este final, por lo hondo de sus acentos, oprime el corazón con fuerza que no puede expresarse; realiza, como el de *Gætterdæmmerung*, el mayor grado de la emoción dramática. Precisamente estas dos escenas han sido cantadas, no ha mucho, en Bélgica por Mme. A. F. Materna; pero en Bayreuth, ¡qué diferencia! Wagner no debía ser nunca servido en fragmentos ni en trozos; el maestro prepara muy cuidadosamente y con mucha anticipación sus páginas más hermosas, de modo adecuado para que aparezcan mostrando todas sus ventajas. Hábil preparador del efecto teatral, conoce el cuadro de la obra de magia, las condiciones acústicas que le convienen; maneja hábilmente los contrastes, establece antagonismo premeditado. Hasta la duración excesiva y la aridez de algunas escenas, contribuyen tal vez, más de lo que se cree, á la emoción final; de todas maneras, nunca la debilitan ni entorpecen.

La concurrencia estalla en aplausos después del se-

gundo acto; al terminar el último, otorga los honores del triunfo á los artistas. El telón gris descubre aún por un instante el patético grupo del final; pero permanece inflexible ante la obstinación de las llamadas á escena y de las aclamaciones de la muchedumbre.



Los *Meistersinger von Nürnberg* han sido restituidos en Bayreuth con escrupuloso respeto á la verdad arqueológica y al texto primitivo de R. Wagner, sin los cortes que se permiten en todas partes, hasta en Alemania. Y, sin embargo, en ninguna parte esta comedia lírica, la única, parece tan corta, á pesar de que los actos duran una hora y veinte minutos, una hora, y una hora y cincuenta minutos respectivamente.

Pero también, ¡cuán ventajosamente para ella, con sus fantasías ligeras, su intención satírica, sus rasgos de fina observación puestos en relieve, dejando en el segundo término la novela, muy germánica en su sencillez, de Walter y de Eva! Cada escena parece corta, cuando la ejecución en todas sus partes es lo que debe ser, haciendo que se destaquen los elementos nuevos que actualmente se agregan, y no prescindiendo de la variedad de acentos con que el autor ha contado.

Es conveniente no confundir estos *Meistersinger* con *Los maestros cantores* de M. Víctor Wilder. No quiere decir esto que trate yo de perjudicar al Benedictino, que con buena intención, laudable, ha emprendido la tarea de traducir á Wagner en verso francés. Pero si el destino de toda traducción es disminuir la belleza del original, ¿qué puede ser la traducción *en verso* de un libreto en que es necesario satisfacer á una multitud de exigen-

cias: la expresión poética, la rima, el número de pies, la adaptación de las palabras á la frase musical, el empleo juicioso de vocales y diptongos, ya sonoros, ya en sordina; la acentuación, la colocación oportuna de los alientos?

Todavía la traducción de las óperas en *piezas* ó *trozos* puede pasar: en éstos el poema puede ser desnaturalizado siempre que el *trozo de canto* quede. Pero para la declamación *wagneriana* sería necesario traducir el retazo y la melodía de la parte vocal y el texto mismo simultáneamente, porque de la pronunciación de éste se desprenden directamente los otros; por lo demás, esta parte vocal podría ser modificada y adaptada á las nuevas letras, tanto más fácilmente, cuanto más accesoria es por lo común en el conjunto musical. De este modo se evitarían ciertos efectos desastrosos; aún se quedaría muy lejos del genio de la poesía alemana y de su fuerte acentuación, que conviene muy especialmente á la declamación cantada, bien así como la dulzura del italiano conviene más á la melodía italiana. No hablo de las frases intraducibles ni de los juegos de palabras de que está sembrado el *drama satírico* de Wagner; lo que precede, basta para mostrar cuán serena es la candidez de los que juzgan la obra por la versión presentada en el teatro de la *Monnaie*. Pero, ¿qué decir de quienes sin haber estudiado á Wagner sino en esa traducción, hablan de mirarle frente á frente y acabar con esa preocupación entusiástica que les fatiga y esa idolatría que les irrita (1)?

Nadie desconoce el preludio, cuyo plan es de tal sencillez y tal transparencia, que hace presentir lo que va

(1) Véase el artículo de la *Revista de Ambos Mundos*, acerca de *Los maestros cantores de Nuremberg*, de 15 de Mayo de 1885, escrito después de las representaciones de Bruselas. Compárese con el del 15 de Abril de 1869, escrito después de los de Muncol. (N. del A.)

á suceder. Entiéndase bien que para esto es preciso que de antemano se conozcan los motivos de *Los Maestros*—símbolos de la doctrina exclusiva y rutinaria,—y los motivos de Walter—símbolo del genio artístico libre—que sostienen en la obra una batalla, á la cual pone término una reconciliación. Sin embargo, el placer de oír esta música es más vivo, aun cuando no se la sigue, escuchándola con oído ya prevenido; y, por el contrario, se deja uno arrastrar por *la impresión*.

Desde que se levanta el telón se percibe un esbozo del famoso canto de Walter, que los violonchelos parecen ensayar tímidamente en los breves intervalos del coro religioso de luteranos, acompañado por el órgano en la escena.

La canción y la ronda de los aprendices son de una travesura atolondrada. Pero esta escena desenfrenada es interrumpida de pronto,—siempre la antítesis,—por la apertura de la sesión de los graves *Maestros Cantores*. Sus discusiones solemnes y las dos estrofas de Walter llenan el primer acto, coronado por un final de gran efecto.

Al comenzar el acto segundo, lo mismo la acción que la música, dan idea de los resplandores últimos de un día de verano y los ruidos de la ciudad á la hora de salida de los talleres. ¡Qué noble es el monólogo de Hans Sachs, mientras sigue trabajando á la luz delante de su puerta! ¡Y qué idilio tan encantador su conversación con la hermosa Eva! Ni recitado, ni aire, ni romanza; olvídense que están cantando; se diría que hablan.

Sigue la escena cómica de la serenata de Beckmewer, su quebrantamiento con la carraca, la cacofonía de las injurias y de los gestos, el despertar sobresaltado de toda la población, el estrépito y la batahola que de todo eso

resultan, y que cesan, como por encanto, á la llegada de los vigilantes nocturnos, llegada que se conoce por sonidos roncós y discordantes de trompas.

Este final es una prueba de genio dramático y una maravilla de instrumentación. En lo más recio de la contienda y del contrapunto resuena la trompa, y el silencio se restablece; sólo el vigilante salmodia (1), con entonación soñolienta, su estribillo medio religioso, medio chancero. Siéntese el espectador arrebatado, como por la varita de una hada, al país de los sueños; y la luna, elevándose entre las hileras de techos puntiagudos, ilumina la calle, á la sazón desierta; una magnífica luna llena, de 500 marcos: ¡oh prodigalidad!

En este momento la orquesta repite el tema del encanto de aquella noche de verano, y las flautas hacen oír una reminiscencia del endemoniado motivo de la paliza que va á perderse inmediatamente en la profundidad de los contrabajos.

El telón cae al oírse un dulcísimo suspiro del *corno inglés*, tres notas sencillas que el eco de la noche repite, como el nombre del amante al oído de una doncella que se duerme.

El preludeo del tercer acto contrapone la calma del interior de Sachs, al rebullicio de la noche precedente. Muy pronto se tienen en las dos estrofas, en que Walter describe su visión de una Eva fascinadora, su primer ensayo del célebre *Preislied*, esa oleada de melodía tan pura y tan noble.

Es verdaderamente exquisita, desde la aparición de Eva, esa *escena de la chinela*, nombrada así por los jóve-

(1) Aunque la Academia Española no autoriza en su Diccionario el empleo del verbo *salmodiar* en este sentido figurado, como sí lo admite en el sustantivo *salmodia*, hemos atribuido á simple olvido esa diferencia.

(N. del T.)

nes bruselenses que pretendían ridiculizar el *necio vaudeville*, en que se dicen *sensiblerías* á propósito del calzado. El artesano poeta pone en sus contestaciones una ironía tan fina, que se le adivina claramente pensar: «Ya sé dónde te aprieta el zapato».

En la orquesta circula entretanto una frasecita deliciosa, triste y tierna á la vez, y que refleja la ansiedad de Eva, pasando sucesivamente por toda las fases comprendidas desde el temor hasta la esperanza.

Más adelante, esa frasecita mística va ensanchándose insensiblemente hasta convertirse en un verdadero himno, un gran quinteto vocal de forma definida, en el que dominan los acentos de confianza regocijada. ¡Un quinteto! ¿Puede creerse esto en R. Wagner? Á lo que parece, débese á la señora de Wagner que ese bellissimo trozo de corte italiano se haya conservado: el autor quería borrarle sin piedad de su partitura.

El telón oculta por un instante la escena, pero el metal y la madera, que no cesan de resonar allí, nos predisponen para la gran fiesta popular del cuadro siguiente. La decoración soberbia con la vista panorámica de Nurenberg es el fondo; los cánticos de las corporaciones, la trompetería alegre, el motivo rústico de los pífanos, el valor campesino improvisado, por último, la solemne marcha de los maestros, la prestan prodigioso carácter de realismo.

Al aparecer en escena Sachs, ante quien todas las cabezas se descubren, la orquesta expresa religioso enternecimiento; luego, por espontáneo impulso, el pueblo unánime entona el coro de *La Reforma*, del mismo Sachs, grito inmenso de libertad, de efecto imponente, comparable al de la *Oda á la alegría* de la novena sinfonía de Beethoven.

Nada se puede concebir más rico en color que esta

escena, gracias á la variedad de los trajes, de los estandartes y de las arañas, al desbordado regocijo del pueblo, á la verdad y á la animación en el movimiento de las masas, al *ordenado desorden* como el de la *Meininger*, á la precisión en los gestos más insignificantes de los coristas y hasta de los últimos comparsas. En Bayreuth los coristas no se contentan con sólo cantar.

Después de esta fiesta del tercer acto, lo mismo que después de la batalla maravillosamente presentada en el segundo, el público da muestras de su entusiasmo, y cuando el *velo* se descorre un instante, para dejar que vuelva á verse el admirable cuadro final, los comparsas, impulsados por el mismo frenesí, comienzan á agitar sus sombreros, sus pañuelos y sus banderas.

En el sitio de la dirección se halla el doctor Richter, el ilustre maestro de capilla (*Capellameiste*) austriaco, el más autorizado director de *Meistersinger*, porque en Lucerna colaboró á la instrumentación de la obra. Un orden verdaderamente regular reina en la escena más embrollada; al final del segundo acto, cuando desarrolla en fuga sobre el *ritornelo* (1) sutil de la serenata, combinada más estrechamente cada vez con el motivo rítmico de la paliza, parece tan límpido como un coro de Bach; y en esta mezcla que parece inestricable, el oído puede seguir sin trabajo las diferentes partes que la forman. Consiste esto en que la orquesta y los coros están sometidos á la batuta enérgica de un maestro cuyo influjo alcanza hasta el rincón más apartado.

(1) La Academia Española no ha concedido aún carta de naturaleza á ese vocablo italiano (que aquí no corresponde al castellano *estribillo*); pero, con su permiso ó sin él, hay necesidad de emplearlo, y es en efecto de uso correcto, no ya sólo como voz técnica, sino como dicción vulgar. (N. del T.).

La vida en Bayreuth, durante las *Bühnenfestspiele*, es muy agradable, medio artística y cosmopolita, sin *snobism* ni *Dardythun*. Porque, ¿qué harían allí nuestros Tenorios de profesión, ó los *mashers* ingleses, ó los *gigerli* vieneses (1)?

Hasta las mujeres mas hermosas, allí solamente piensan en Wagner. Todas las mañanas asaltan la librería Carl Giessel, donde se disputan entre ellas los recuerdos del teatro, sus reproducciones, sus fotografías, los bustos en yeso, la *Gruss aus Bayreuth*, de todas dimensiones y de cualquier edición, y los innumerables opúsculos que tratan del *Maestro*, de su idea, de su teoría y de sus obras.

He hojeado algunas de esas lucubraciones, que se elevan hasta perderse en las noches de los tiempos y en los orígenes de todas las cosas, y llevan á sus infelices lectores hasta el primer caos universal; trátase en ellas, por supuesto, de lo *subjetivo* y de lo *objetivo*; del *yo* y del *no-yo*; después, naturalmente, del *ethos* y del *pathos*; de *Estática* y de la *Dinámica*; de los *Parerga und Paralipomac*, y del *reinmenschliche* de *Parsifal*, y del *ewig-naturliche* de Tristán. En cuanto á *ewig*, el *ewig-weibliche* de Goëthe, reúne, en mi concepto, más atractivos. ¿Qué opinan Vds. sobre esto?

Muchos americanos y muchos ingleses tienen, en su itinerario á través del continente en este año, inscrito Bayreuth como punto de excepcional atractivo. Muchedumbre de vieneses entre los alemanes; un tren especial

(1) Estos vocablos no tienen correspondencia exacta en francés; tampoco la tienen en castellano, y como el autor del trabajo original los ha dejado en su forma primitiva, hemos creído que podíamos y debíamos hacer lo mismo, con tanta mas razón cuanto menos dificultades ofrece al lector comprender la significación aproximada de esas voces que se desprende evidentemente del sentido general del párrafo. (N. del T.)

muy empavesado llevó á Bayreuth más de seiscientos en la víspera de la inauguración. Bastantes franceses y belgas,—y no son, por cierto, los menos entusiastas,—entre los cuales están el duque de Montpensier, MM. Vincent d'Indy, Chabrier, etc., el Todo-Bruselas wagnerista y nuestro compatriota Ed. Lassen, el maestro de Weimar; un wagnerista desde los primeros días.

Todos los príncipes y principillos alemanes desfilan sucesivamente por Bayreuth. Desde la época hermosa de 1876 no se ha visto concurrencia parecida; muchos centenares de personas que no se habían provisto anticipadamente de billetes para el teatro han tropezado con un desengaño. *¡Das Haus is ausverkannft!*

Para poner en olvido de tal manera la más elemental de las precauciones, esas personas deben de haber leído el libro de Paul Vasili sobre la *Sociedad de Berlín* (1884): vese allí, entre otras, la afirmación siguiente: «Desde la muerte del maestro, la admiración ha disminuido bastante: el santuario estará muy pronto desierto». Las personas que se quedaron sin asientos pudieron convencerse, á costa suya, de que, en efecto, se realiza esa profecía, así como la de M. Alberto Wolff (1), al regresar de las memorables representaciones de la *Tetralogía* en 1876: «Mañana,—escribía para poner término á la reseña,—este teatro de Bayreuth será probablemente un circo, un salón de baile, ó un tiro nacional».

Las personas que no pueden penetrar en el teatro por desprevenidas, mientras esperan que les llegue su turno, se entretienen visitando las curiosidades de la población:

(1) El humorista alemán de *Figaro*, favorable á R. Wagner en 1860, comenzó á maltratar á su compatriota á partir desde el siguiente año, porque *Tanhäuser* no agradó en su patria adoptiva. Y hasta hizo de esta última obra, en compañía de Offenbach, una parodia después del fiasco del maestro.

(N. del A.)

el castillo viejo de los Margraves de Brandeburgo, habitado en el siglo anterior por la duquesa Sofía Guillermina, hermana de Federico el Grande; el castillo nuevo, residencia de la corte de Baviera, con su hermoso *jardín alto*, y su antigua fuente alegórica; la estatua del ilustre Juan Pablo Richter, hecha por Schwanthaler (1845). Todavía se enseña la casa que Richter habitó: *In diesem Hans wohnte und starb Jean-Paul* (1825); aunque fuese consejero de legación, muy á menudo regresaba á casa borracho, á lo que parece. Tiene en el cementerio triste y sencilla tumba, un solo bloque de piedra arenisca sin labrar, cubierto de hiedra y de musgo. No muy lejos de ésta se ve el mausoleo de Franz Sirtz, suegro y primer protector de R. Wagner; el mausoleo del célebre pianista sólo tiene esta sencilla inscripción: *Ich weiss dass mein Erlöser lebt*.

Bayreuth disfruta una situación muy risueña en medio de círculo inmenso de colinas azuladas. Es la *Alta Franconia*, cuyas margas irisadas por *keuper*, mezclado al *lias* y al *muschelkalk*, hubiesen regocijado á mi ex-profesor de Geología. En esos hermosos caminos, festoneados por tilos y por álamos de Italia, transitan lentamente enormes carros tirados por bueyes, que llevan como si fueran coronas sus yugos de acero bruñido.

En las cercanías de Bayreuth existen bosques de pinos silvestres, extensas praderas y también lindos y frescos valles que recuerdan el famoso del alto Logoax; reina por todas partes una paz encantadora, turbada apenas por las frecuentes salidas de la caballería y de la infantería de la guarnición. La ciudad no tiene más de veinte mil almas, á pesar de sus ínfulas de capital antigua. Periódicamente se ve arrancada de su letargo secular por los soberanos reinantes, los príncipes de todos los Estados, y

la multitud venturosa de artistas, desde que el teatro volvió á abrir sus puertas ; y en esos períodos se apodera de la población una fiebre que seguramente jamás ha conocido, ni aun en la época de su esplendor y apogeo.

Una visita que los peregrinos no dejan de hacer en Bayreuth es la del cuarto del Maestro, desde 1874 hasta su muerte (1883) ; *la villa* (1) WAHNFRIED (país de ilusiones, ó país fantástico), con arreglo al nombre que él adoptó y que figura en la fachada con este dístico :

Wahnfried. { *Hier wo meine Waebnen Frieden fand*
 { *Sei dieses Hans von mir benannt.*

Sobre la inscripción hay un *sgraffitto* (2) que representa el dios Woton hecho hombre, bajo la forma y con el traje de viajero de *Siegfried*, y colocado entre la Tragedia griega y la Música. Ésta tiene cogido de la mano á Siegfried niño y le conduce al altar de la Musa, su hermana. Los mentados personajes son, respectivamente, retratos del tenor Ludovig Schnoor, de la Schröder-Deorient, de Mad. Corina Wagner y de Siegfrid Wagner, adeptos fervorosos y esposa é hijos del maestro. Esta composición, debida al pintor de historia Roberto Krause, simboliza la alianza de la Poesía y de la Música ante el mito germánico.

(1) Aunque la Academia Española considera el vocablo *villa* en la acepción que aquí tiene, como anticuado, la verdad es que el uso vuelve á darle entrada en la conversación, si bien modificando un tanto su significado, que *villa* no significa ahora, como significó antes, casa de labranza precisamente ; siendo con más propiedad, casa de campo ó de recreo.

(N. del T.)

(2) Especie de fresco de matiz pardusco, que todavía exorna la fachada de las casas de alguna parte de Italia. Literalmente : *pintura arañada ó raspada* ; es, en efecto, un género de aguada que se obtiene cubriendo con una capa oscura el enjalbegado de una pared, y descortezando ese enjalbegado con un pico para producir los claros del dibujo imitando un bajo-relieve.

(N. del A.)

Un paseo largo y cerrado conduce desde la casa de Wagner hasta el jardín situado á espaldas de la villa. En el centro de este jardín hay un busto colosal en bronce dorado, del rey Luis II, hermoso como un dios joven del Edda.

El jardín está oculto á las miradas de los transeuntes por un espeso emparrado de viñas vírgenes. En el fondo de un bosquecillo misterioso contiguo al jardín (*Holgârtten*) se ve el mausoleo de R. Wagner : un sencillo túmulo de piedra, una lápida de mármol gris sin inscripción alguna y cubierta de hiedra....

Pero, ¡son demasiados pormenores estos! ¡Bien se ve que describo *con amore!* Quien no ha respirado durante algún tiempo esta atmósfera de Bayreuth, no puede comprender el goce íntimo, la sensación de arte y de paz que proporciona.

Todos los días se sumerge uno con creciente voluptuosidad en aquellos grandes espectáculos, verdaderos baños de ondas sonoras y de poesía lírica ; allí se recrea el espíritu y se fortalece, impregnándose en aspiraciones ideales ; el alma se purifica, y siéntese uno tornar á la sencillez de corazón de los primeros años de la existencia.

¡No será seguramente el teatro francés, no será su desenfrenado sensualismo, los que puedan vanagloriarse de producir saludables influencias!

Pero no es posible negar la bienhechora impresión que en Bayreuth dejan, ya los amores transfigurados de Tristán y de Iseult, ya el pueblo unánime aclamando á su austero y glorioso héroe Hans Sachs ; sea Parsifal, en fin, ante los altares, elevado por primera vez al Saint-Graal, mientras que descenden y se extinguen armonías celestiales desde las alturas de la gigantesca bóveda. Y

cuando ha cesado de cantar la voz grandiosa de la orquesta, estallan los *Hoch* de la multitud, largo tiempo contenidos; esas aclamaciones se dirigen, pasando sobre una tumba, al genio poderoso creador de un arte nuevo. El telón no se mueve; pero, ¡¡qué profunda emoción debió de sentirse el día en que se descorrió de pronto para descubrir á un hombre alto, de frente enorme y de mirada de acero, dirigida fríamente hacia la muchedumbre!!



¡Y, no obstante, hemos abandonado á Bayreuth! Ha sido necesario despedirse de mi digna *Hansfran* y de sus dos encantadoras hijas, que deseaban ser mis *ciceroni*.... Bayreuth es todavía uno de esos pueblos hospitalarios, cuyos habitantes se creen vuestros deudores, por haberse convertido cada uno en tres para complaceros y agasajaros. ¡Ya comenzaba yo á familiarizarme con el dialecto local; ya empezaba á chapurrearle, con una melodía indefinible: *Kinstler*, por *Künstler*; *schän*, por *schön*; *Herr Feistel*, por *Herr Fenstel*; *Bareuith*, por *Bayreuth*! En fin: ¿por qué será preciso dejar esto?

Vamos caminando entre las sombras de la noche. Éste que ahora bajamos es el valle del Mein Rojo; allí está *Lichtenfels*, antigua población bávara de singular aspecto, al menos cuando se la visita al galope y á las cinco de la mañana. No muy lejos el albergue de los *Vierzehn-Heiligen*, visitado anualmente por 50,000 peregrinos.

Luego la verde Turingia con sus lindos paseos y sus montañas altas; Coburgo y su antiguo castillo histórico que domina toda la comarca; Meiningen, de hermosos jardines: la compañía del teatro del duque de Sajonia-Mei-

ningen es conocida del mundo entero. Eisenach, patria de Juan-Sebastián Bach (1685 á 1750), al lado del cual R. Wagner pudo hallar el principio de su admirable ciencia *polifónica*.

Estamos justamente en el país de la leyenda de *Tannhäuser*; delante de Eisenach se eleva, asentada sobre una roca cortada á pico, la famosa Warbug, teatro de luchas pacíficas de los *Minnesänger* del siglo XIII, que recuerda todavía un fresco de la sala de los cantores. Enfrente una montaña abrasada, sembrada de huecos y cavernas, produce una mancha en medio de la fresca vegetación que la rodea: es la terrible Venusberg, habitada, según la tradición popular, por una deidad peligrosa, de la que el caballero Tannhäuser fué esposo durante veinte años, y de la cual consiguió librarse invocando á la Virgen María.

Tornando á lo moderno, pasamos por delante de Wilhelmshöhe y su regio castillo, en que estuvo preso Napoleón III. Algunas vueltas más de las ruedas, y henos ya en Cassel, poco ha capital de la Hesse electoral y ciudad muerta; ahora cabeza de partido de la provincia de Hesse-Nassau y ciudad de extraordinaria vida. Después, por la *Egge Gerbirge* y la Westfalia, por regiones alternativamente frondosas y yermas se prosigue nuestro viaje circular....

Porque,—horrible pormenor práctico,—llevamos billetes circulares, y de una especie no muy conocida por los excursionistas extranjeros, si bien muy extendida en Alemania. Y pues deseo enviar á Bayreuth á los lectores, es bien que les hable de la manera de llegar allí. Estos billetes os permiten disponer á vuestro antojo el itinerario, á condición de que el trayecto total llegue á 600 *kilómetros*; son valederos por cuarenta y cinco días, mientras

las tarjetas de ida y vuelta para la Alemania del Sur,—no suelen expendirse de éstas sino para dos ó tres puntos, sin aplicación en el caso á que me refiero ahora,—sólo son valederas por diez días; proporcionan una economía de 30 por 100, permitiendo al poseedor ocupar un asiento en cualquier tren; les dispensan de acercarse á los ventanillos de los despachos de billetes en todo el trayecto; les dan la facultad preciosa de detenerse donde les place, sin necesidad de avisar á nadie; en fin, se quita en absoluto la posibilidad molesta de no poder regresar á casa por carecer de dinero para comprar el billete de vuelta.

JULIO G. FRESON,

Redactor de la *Revue de Belgique*.

Sección Española.

DOS CIDIANISTAS EXTRANJEROS

(ERNESTO MERIMÉE : *Las mocedades del Cid*. — ANTONIO RESTORI : *Le Gesta del Cid*.)

SI aquel Don Casimiro Orense y Ravazo, que se decía descendiente del Campeador de Castilla, no hubiese incurrido, allá por los años de 1862, en la graciosa extravagancia de citar ante el juez á Don Antonio Alcalá Galiano, para obligarle á reconocer la existencia real é indubitable del Cid, creo que espontáneamente se me ocurre á mí el capricho de llevar á los tribunales á los escépticos continuadores de Masdeu—empezando por Renán.—Bendigo al buen señor (acaso no se habrá muerto todavía) que defendió un recuerdo, una tradición y una gloria como se suelen defender los capitales y los bienes raíces.

Profesando singular cariño á la figura histórica del Cid, recibo un alegrón con cada libro que viene del extranjero á enriquecer la copiosa literatura cidiana. Dos tengo ahora sobre la mesa. Ocupa el primer lugar el de Ernesto Merimée, profesor en la facultad de Letras de Tolosa, y es una reimpresión del drama de Guillén de Castro *Las Mocedades del Cid*, que sirvió de modelo á la más

famosa tragedia de Corneille. Limpia de herrumbre, fielmente ajustada al texto auténtico y primitivo, sale nuevamente á luz la obra del poeta valenciano, formando parte de la *Biblioteca meridional*.

Por las venas de la dinastía literaria de los Merimées corre sin duda, mezclado con la sangre, caluroso afecto hacia España y los asuntos españoles. El insigne narrador Próspero Merimée se estrenó en las batallas literarias con una imitación del género español, el *Teatro de Clara Gazul*; enriqueció después nuestra historia con la de *Don Pedro el Cruel*, y en el terreno de la novela corta se le debe cierta *contrefaçon* ó engañifa, que logró más próspera fortuna que suelen lograr los tipos rigurosamente copiados del natural: hablo de la célebre *Carmen* cifra y compendio de la *idea* novelesca francesa sobre España. Hoy, el sobrino de Próspero, Ernesto Merimée, estudioso y reflexivo, dueño de nuestra habla como de cosa propia, dotado de la claridad y felicidad crítica que distinguen á su nación, estudia los monumentos de nuestra literatura clásica, y, de vez en cuando, le presta servicios como el que estoy alabando y agradeciendo.

Propúsose Merimée, al reimprimir la primera parte de la bilogía de Guillén de Castro, facilitar el conocimiento del texto según permanece en la edición *princeps*, que es libro rarísimo, publicado en Valencia en 1621: rasgo de celo y escrupulosidad que no tuvo Mesonero Romanos, pues al incluir en la colección Rivadeneyra siete comedias de Guillén de Castro, y entre ellas *Las Mocedades*, se sirvió de una edición imperfecta, de Valencia también, *suelta* y posterior á la *princeps* unos ciento setenta y cinco años; desliz que ha corrompido las ediciones posteriores, calcadas en su mayor parte sobre la de Rivadeneyra.

No se limita Merimée á ofrecernos un texto correcto y puro, sino que lo encabeza con una reseña biográfica de Guillén de Castro, una noticia referente á los manuscritos y ediciones de sus obras, y un estudio sobre su teatro, especialmente *Las Mocedades del Cid*. Publica además, á título de apéndice, varias poesías inéditas de Guillén de Castro, sacadas de un *Cancionero* existente en la Biblioteca Real de Nápoles. Iluminan éstas con luz rojiza y misteriosa la existencia del Eurípides valenciano, del aventurero capitán del Grao, hidalgo y enamorado, violento y reñidor; y al través de sus estrofas, más vivas y sinceras de lo que acostumbraban ser en tiempo de Guillén de Castro los versos amatorios, se ve cruzar una pareja muy digna de nuestra musa dramática: el amante, perseguido por lances de honor, acorralado, puesto fuera de la ley, expatriado, llorando sus cuitas desde extrañas tierras; y la amada, resuelta á seguirle por valles y montes, á adoptar la existencia de aventuras cara á la imaginación ibérica, á refugiarse en las cuevas, á beber de las claras fontanas y comer el áspera bellota, á terciarse la escopeta, á acosar la caza, *á matar y á morir*. Así resulta de los versos inéditos de Castro, y á fe que este episodio no fingido, entrevisto nada más, abre á la fantasía ilimitado campo y conmueve mejor que las quiméricas correrías de las doncellas andantes que abundan en nuestros dramas viejos. Merimée no se atreve á dar por cierto todo lo que puede conjeturarse de este suceso de la vida de Guillén de Castro, y si no cabe ser más afirmativo que el erudito autor de *Quevedo*, al menos podemos saludar con íntima emoción á la novela, la eterna novela, igual en todo tiempo, desde que existe sobre la tierra el linaje humano. La publicación de las tales poesías inéditas me parece lo más sugestivo del volumen, sin negar ni dis-

minuir el mérito y valor de la parte bibliográfica y ortográfica, y estimando la equidad con que Merimée aquilata la pedrería que corresponde á Guillén de Castro en el mejor florón de la diadema de Corneille.

Del libro del profesor Antonio Restori, publicado en Milán y titulado *Le gesta del Cid*, elogio el plan y conjunto, considerándome obligada á hacer algunas restricciones en lo tocante al desempeño. Propúsose Restori agrupar trozos escogidos de nuestra literatura antigua y moderna, que constituyesen una especie de antología cívica; y al efecto reunió extractos del *Poema del Cid*, de la *Crónica Rimada*, de la *Crónica general*, de la *Crónica del Cid*, algún romance, tal cual fragmento de los *Claros Varones*, con muchos trozos de comedias, dramas y parodias que tienen por protagonista al Cid ó por asunto sus hazañas. En la literatura vieja no anduvo desacertado ni escaso el colector; pero al llegar á nuestro siglo, bien pudiera el Sr. Restori ofrecer al público algo de más sustancia y brío que dos insípidos retazos de novela histórica de Trueba; sin ir más lejos, alguna escena del robusto y hermoso drama de D. Manuel Fernández y González, sin razón omitido. No es mi ánimo regatear al Sr. Restori el mérito contraído por su *Antología* y por las discretas explicaciones con que ha sabido acompañarla. Comprendo lo difícil que será para un extranjero procurarse las noticias y datos indispensables, y aun habituar su paladar á discernir lo que verdaderamente significa y vale en una literatura peregrina y extraña. Bien hizo en prescindir de Quintana, por la razón que expresa; mas no así de una obra dramática digna de ponerse en parangón con muchas buenas del teatro clásico.

En la misma parte antigua de la colección, no faltan

tildes que poner. Paréceme injusto decir que el ciclo del Cid se cuenta entre los más pobres en romances dignos de nota, ya por su antigüedad, ya por su belleza. No opinaba así otro distinguidísimo hispanófilo, Damas Hinard, quien estableció reglas muy útiles para fijar la antigüedad de los romances, y decía que no por repintada una escultura gótica, deja de ser gótica. En muchos romances del ciclo del Cid, pertenecientes en su actual forma á las últimas décadas del siglo XVI, pueden distinguirse rastros ó vestigios del venerable canto popular, entonado por los juglares, conservado oralmente, y refundido al advenimiento de una época más culta, cuando la imprenta venía á fijar y archivar para siempre la actual redacción. Al escoger los tres romances que inserta en su *Antología*, Restori sigue al pie de la letra la opinión de Don Agustín Durán, que en sus anotaciones al *Romancero general* los da por antiguos. Con la misma razón pudo haber tomado otros, v. gr., el 766 y el 777, que ambos empiezan *Rey Don Sancho*, *Rey Don Sancho*, ó el 778, que principia *Guarte, Guarte, Rey Don Sancho*, etc. Y en cuanto á belleza, si el ciclo del Cid no encierra una perla tan única y divina como el *Conde Alarcos*, puede envanecerse de ser un collar de perlas desiguales, ya oscuras, ya rosadas, ó, para hablar llanamente, una colección de cantos admirables por su energía, su sencillez, su gracia, su dignidad, su profundo carácter nacional á la vez que homérico.

Tampoco estoy conforme (y dispéñseme el Sr. Restori la poca indulgencia), con lo de incluir en su *Antología* un fragmento de *La Arlantina*, de Fray Gonzalo de Arredondo. ¿Había de aprobarlo, si el mismo Sr. Restori escribe que las estrofas del poema de Arredondo comparando al Cid con Fernán-González *sono veramente de-*

testabili; ne hanno altro pregio, se pregio e, che d' essere inedite? Y siendo así, ¿no estaría muy bien esa *Arlantina* de todos los ripios durmiendo el sueño del justo en su MS. de la biblioteca de nuestra Academia de la Historia, en vez de ocupar en la colección de Restori el sitio de cosas menos indigestas, que á los ojos de la erudición necrómana tendrán el defecto de ser más nuevas y conocidas? ¿Á qué venía exhumar esa *Arlantina*? Por regla general, lo que yace en el olvido, yacer merece.

No obstante estos reparos, he de insistir en que la obra del Sr. Restori, sin lucir la cantidad de investigación propia de la de Merimée, es muy digna de aplauso. El editor, Sr. Hoepli, que á raudales derrama libros, y por consiguiente cultura en su país, tampoco es indigno de mención honorífica. Tengo á la vista el manual de la literatura española que este mismo editor incluyó en la interminable serie de sus Manuales. Claro está que un español algo amante de las letras hallará en él mil tropezos, y que el buen sentido se subleva notando que con fecha de 1882 se imprime en Italia una obra citando como últimos novelistas españoles á Escosura, Selgas y Fernán Caballero; con todo eso, valga la intención, y publíquense muchos Manuales de literatura española, que ya saldrá otro limpio de gazapos, si Dios quiere.

EMILIA PARDO BAZÁN.

EL LENGUAJE

Y LA UNIDAD DE LA ESPECIE HUMANA (1)



REPRESENTA y constituye el lenguaje una de las manifestaciones más importantes del hombre, considerado como ser inteligente, perfectible y progresivo, manifestación que entraña á la vez un argumento eficaz y concluyente en favor de la unidad de la especie humana.

Claro es que en el plan ú objeto de este artículo, no entra dilucidar y discutir la cuestión filosófica ó lingüística en sus múltiples relaciones y diferentes fases; para nuestro propósito basta consignar aquí la afirmación de que el lenguaje, lejos de probar la pluralidad ó diversidad de especies en el hombre, según pretenden no pocos

(1) Debemos á una afortunada casualidad el honrar hoy nuestras columnas con este importantísimo trabajo, que formará parte de un libro que ha de publicar el eminente filósofo y príncipe de la Iglesia Fr. Zefirino González. Olvidado por su ilustre autor en una casa de campo de uno de nuestros más constantes colaboradores, tales súplicas le hizo éste para su publicación, y tales argumentos para convencerle de que, aun desligado del resto de la obra, ofrece altísimo interés su lectura y completo sentido su materia, que pudo vencer la constante repugnancia del célebre filósofo á que figure su nombre en periódicos ni en revistas. Nuestros lectores sabrán agradecersele, como nosotros, á par del alma.

poligenistas, prueba, por el contrario, la unidad de la especie humana.

En la cuestión presente, y para su acertada resolución, conviene no perder de vista que el *lenguaje* no debe confundirse con las *lenguas*. Por lenguaje debe entenderse, y se entiende, la facultad de la articulación oral, la mera potencia ó fuerza para hablar, la facultad de manifestar el pensamiento con sonidos articulados. Por lenguas entendemos los modos diferentes de usar y ejercitar esta facultad, las formas especiales en que se revela y manifiesta la facultad mencionada, el conjunto de articulaciones adoptadas al efecto. De aquí se infiere que el lenguaje es una perfección ó cualidad esencialmente humana, una potencia característica del hombre, por razón de la cual se distingue sustancialmente de todos los animales; un atributo específico del hombre, atributo que, por lo mismo, se encuentra en todos los que poseen la naturaleza humana, á la cual acompaña de una manera permanente é inseparable. Las lenguas, en cuanto distintas del lenguaje, ó sea en cuanto determinan acción, expresión concreta de éste, como modificaciones y aplicaciones especiales de la potencia general de articulación expresiva del pensamiento, lejos de ser permanentes é idénticas en los hombres, como sucede con el lenguaje, son de suyo modificables y variables; están sujetas á cambios y mutaciones de todo género; nacen, crecen y se perfeccionan; degeneran, se obliteran y mueren, transformándose de mil maneras en relación con las variaciones del medio ambiente por parte de la geografía, de la historia, del género de vida, de la religión, de la política, de las relaciones comerciales con otros pueblos, de las conquistas, etc. En resumen: el lenguaje, la facultad ó potencia para expresar las ideas con palabras articula-

das, es cualidad ó potencia inherente á la naturaleza humana, es atributo específico del hombre, una propiedad ó fuerza, por virtud de la cual, el hombre puede comunicar á otros hombres sus conceptos, según observa Santo Tomás (1), distinguiéndose y diferenciándose, por razón de la misma, de todos los animales. Es así que esta facultad de lenguaje, considerada como facultad de expresar las ideas propias y pensamientos internos con sonidos articulados, se encuentra en todas las razas humanas, sin distinción ni excepción alguna: luego es evidente que todas ellas pertenecen á la misma especie, puesto que en todas se encuentra lo que es atributo específico de la humana naturaleza.

Por lo demás, pretender que las lenguas particulares habladas por las diferentes agrupaciones de hombres que pueblan nuestro globo establecen ó acusan diversidad específica entre esas agrupaciones ó razas, sería lo mismo que pretender que el color blanco del europeo y el moreno ó aceitunado del malayo, establecen y acusan diferencia específica entre los dos.

No han faltado ni faltan naturalistas y filólogos que han pretendido establecer distinciones en el lenguaje, ó sea por parte de la facultad misma, de la inicial potencia para emitir articulaciones orales, suponiendo que esta facultad varía en las diferentes razas humanas, y que á esto obedece y es debida la diversidad de lenguas que en

(1) El Doctor Angélico presenta la facultad de lenguaje que posee el hombre, como una de las pruebas más concluyentes en favor de la necesidad que aquél tiene de vivir vida social y política. Después de aducir otras razones á éste propósito, añade: *Hoc etiam evidentissime declaratur per hoc quod est proprium hominis locutione uti, per quam unus homo aliis suum conceptum totaliter exprimere potest. Alia quidem animalia exprimunt mutuo pasiones suas in communi, ut canis in latratu iram, et alia animalia pasiones suas diversis modis; magis igitur homo est communicativus alter, quam quodcumque aliud animal.* (De Regim. Princ., lib. 1, cap. 1.)

aquellas se observa. Pero sin contar que esto no pasa de ser una hipótesis no apoyada en hechos de carácter científico, y que la observación demuestra al propio tiempo que las analogías y relaciones que se suponen entre determinadas lenguas y determinadas razas humanas tienen mucho de fantástico y arbitrario, tenemos aquí el testimonio nada sospechoso, á la vez que autorizado, del lingüista Witney, á quien sus ideas anticitológicas no le impiden calificar de *pura mitología* la opinión mencionada, acerca de la cual escribe: «Pretender, para explicar la variedad de las lenguas, que el poder de expresarse ha sido virtualmente diferente en las diversas razas; que una lengua contenía desde su origen, y en sus materiales primitivos, un principio formador que no se encontraba en otra; que los elementos empleados para un uso formal eran formales por su misma naturaleza, y otras cosas á este tenor, todo esto no es más que mitología pura».

El carácter independiente, y hasta hoy irreductible de algunas lenguas, ha suministrado á los defensores del poligenismo un argumento especioso en favor de su teoría. Hay algunas lenguas, dicen, entre las cuales no existen relaciones de afinidad, ni menos genealógicas, y que son, por consiguiente, irreductibles á un tronco común; luego es preciso admitir que esas lenguas son primitivas y originales, y, por consiguiente, originales y primitivas deben ser también las razas, las agrupaciones humanas que las inventaron y usaron desde un principio.

Para desvanecer la fuerza aparente de este argumento, bueno será traer á la memoria, ante todo, que Max Müller, á quien de fijo no se negará autoridad y competencia en cuestión de lenguas, no admite como demostrada, ni mucho menos, la irreductibilidad absoluta de las lenguas. Antes por el contrario, da á entender

que, en su opinión, el resultado final de las investigaciones filológicas será reconocer la existencia de una lengua primitiva. Y en verdad que semejante opinión parece bastante fundada y verosímil, si se tiene en cuenta que, á contar desde el momento en que los estudios lingüísticos y de filología comparada tomaron vigor y desarrollo, se han venido descubriendo afinidades y relaciones genealógicas entre lenguas que antes se consideraban como irreductibles. Sabido es, en efecto, que Riemer, Ascoli, Ewal, con otros filólogos eminentes, han llegado á descubrir relaciones de afinidad y parentesco entre el sánscrito y el hebreo, ó, digamos mejor, entre las lenguas indo-europeas y las semíticas.

Todavía son más importantes, si cabe, en el terreno de las relaciones ó parentesco entre las lenguas los descubrimientos llevados á cabo en nuestros días por asiriólogos de reconocida competencia. Las tablillas bilingües encontradas en la famosa biblioteca de Assurbanipal, han venido á revelarnos la existencia de una lengua completamente desconocida antes. Esta lengua, que algunos asiriólogos y orientalistas, como Rawlinson, Layard, Smith, Lenormant y otros, apellidan *acadiana* ó lengua de Accad, mientras que otros como Oppert y Delitzsch le dan el nombre de *sumeriana*, ó lengua de Sumir, pertenece á la familia de las lenguas turanias, familia que era considerada como irreductible á la indo-europea. Y, sin embargo, las pacientes y concienzudas investigaciones de Oppert, con algunos otros lingüistas y asiriólogos, tienden á establecer y probar relaciones de afinidad y parentesco entre el sánscrito y la lengua hablada en las orillas y campiñas del Eufrates, antes que fueran ocupadas por los asirios, gente de raza semítica.

Los descubrimientos asiriológicos realizados en el te-

rreno de la filología, lo mismo que las indicaciones suministradas por el estudio comparativo de varios idiomas, parecen demostrar que la irreductibilidad presente de algunas lenguas puede disminuir, y disminuirá seguramente con el transcurso del tiempo, si es que no desaparece por entero. En todo caso, esa irreductibilidad relativa ó presente de ciertas lenguas no excluye ni la posibilidad de una lengua única primitiva, ni menos la unidad de origen y especie por parte del hombre.

Para convencerse de esto, basta reflexionar que no conocemos todas las lenguas hoy muertas, y que, por consiguiente, ignoramos las relaciones que aquellas tenían con las actuales, á la vez que con otras todavía desconocidas. Por otra parte, siendo, como son, perecederas y variables de suyo las lenguas, y siendo cosa cierta y por todos admitida que algunas de ellas han perecido de hecho, mientras que otras experimentaban transformaciones radicales y profundas, es lógico deducir que la irreductibilidad que hoy observamos en algunas de las lenguas conocidas, su aislamiento más ó menos perfecto, no conduce necesariamente á la afirmación de la pluralidad y diversidad específica en la naturaleza humana; y es esto tanta verdad, que hasta el ya citado Whitney, testigo de autoridad en la materia, á la vez que nada sospechoso de parcialidad en favor de la doctrina católica, reconoce explícitamente que del hecho de la irreductibilidad actual de algunas lenguas no puede concluirse nada en favor ni en contra de la unidad específica de las razas humanas, según se ve por las siguientes palabras con que pone término á la discusión sobre la existencia, origen y causas de la irreductibilidad de ciertas lenguas: « La incompetencia de la ciencia lingüística para resolver sobre la unidad ó la diversidad de las razas hu-

manas, parece demostrada de una manera completa é irrevocable (1).»

Por lo demás, esa incompetencia de la lingüística para echar por tierra la unidad específica del hombre, encuéntrase igualmente reconocida por el ya citado Max Müller y por filólogos autorizados de diferentes escuelas, sin excluir la racionalista ó anticristiana, en que milita, entre otros, Ernesto Renan.

« Podemos comprender, escribe Müller, no solamente de qué manera se formó el lenguaje, sino también cómo y por qué debió dividirse necesariamente en multitud de dialectos, llegando de esta manera á la convicción de que, cualquiera que sea la diversidad en las formas y raíces de las lenguas humanas, no se puede sacar de esta diversidad argumento alguno concluyente contra la posibilidad del origen común de estas lenguas. Así es cómo la ciencia del lenguaje nos conduce hasta esa cima elevada, desde la cual podemos contemplar la aurora misma de la vida del hombre sobre la tierra, y desde donde estas palabras del Génesis, que tantas veces escuchamos desde nuestra infancia: « *Toda la tierra no tenía más que un solo lenguaje y un hablar* », nos ofrecen un sentido más natural, más inteligible y más científico que el que antes reconocíamos en ellas. »

Oigamos ahora al antiguo seminarista de San Sulpicio. En una conferencia pronunciada, pocos años ha, en la *Asociación científica de Francia*, se expresaba en los siguientes términos: « Del hecho de que las lenguas que se hablan actualmente sobre la superficie del globo se dividen en familias absolutamente irreductibles, ¿estamos autorizados para deducir algunas consecuencias

(1) *La science du Langage*, trad. Hains, pág. 426.

etnográficas, á decir, por ejemplo, que la especie humana apareció sobre diferentes puntos de la tierra, que hubo una ó muchas apariciones de la especie humana? He aquí la cuestión, acerca de la cual llamo vuestra atención. Y bien: seguramente que es necesario responder negativamente á esta cuestión. De la división de las lenguas en familias nada se puede concluir en favor de la división de la especie humana. La especie humana, ¿procede de una sola aparición ó de muchas? No tengo para qué ocuparme en esta cuestión: no es cuestión filológica en manera alguna; todo al contrario, lo que yo intento probar es que la filología no enseña nada acerca de este asunto.»

Tenemos, pues, por un lado, á Max Müller reconociendo en términos explícitos la posibilidad de que las lenguas todas procedan de una primitiva, y anulando, por consiguiente, la fuerza del argumento que el poligenismo pretende fundar sobre la irreductibilidad presente de algunas lenguas; y por otro lado, tenemos á Renan, confesando terminantemente que de la ciencia filológica, en su estado actual, nada puede deducirse legítimamente en favor de la pluralidad de origen ni diversidad de especie con relación á los hombres.

La opinión mencionada de Müller, en orden á la posibilidad del origen unitario de las lenguas todas, es aceptada y sostenida por varios filólogos y lingüistas, entre ellos por Benfey. «Cuando vemos, escribe éste, hasta qué punto pueden separarse unas de otras, lenguas cuya relación genealógica es incontestable, podemos concebir como posible que las lenguas entre las que hoy no podemos establecer relación alguna procedan de una anterior, para lo cual bastaría suponer entre ellas una separación mayor que la indicada en las citadas anteriormente.»

La verdad es, en efecto, que la ciencia filológica no

puede menos de reconocer la impotencia radical en que se halla, y en que probablemente permanecerá siempre, para resolver con seguridad el problema relativo á la unidad de origen y de especie por parte del hombre. La solución filológico-científica de semejante problema entraña y exige el conocimiento previo de todas las lenguas vivas y muertas que fueron habladas por el hombre desde su primera aparición sobre la tierra hasta nuestros días, porque sólo á condición de esto sería posible remontarse de edad en edad y de lengua en lengua hasta el origen primitivo de éstas, para volver á bajar igualmente de edad en edad y de lengua en lengua, siguiendo el curso complicado de sus divisiones internas y externas, de sus derivaciones y amalgamas múltiples, de sus progresos y evoluciones, de sus obliteraciones, muertes parciales y restauraciones, conocimiento cuya posesión nos facilitaría los datos ó elementos indispensables para la solución filológico-científica del problema mencionado. ¿Es esto posible y realizable? ¿Podemos abrigar alguna esperanza de conocer algún día con exactitud y perfección, siquiera relativas, todas las lenguas vivas y muertas que se hablaron en nuestro globo desde la primera aparición del hombre? Aunque nos inclinamos á la negativa, suspendemos el juicio, porque no desconocemos que este es el secreto de Dios, cuya mirada penetra en el porvenir y puede disipar sus sombras.

Una última observación, relacionada con la dificultad suma de llegar hoy al conocimiento de todas las lenguas habladas en los pasados siglos. La generalidad de los hombres, sin excluir á no pocos que pasan por ilustrados, no se dan cuenta de las variaciones y transformaciones múltiples realizadas en las lenguas, así antiguas como modernas, de la mutabilidad casi infinita de las mismas, en

relación y á virtud de causas más ó menos poderosas y de índole variada que concurrieron y concurren á la producción de semejante fenómeno. Acostumbrados á vivir en plena civilización y en el ejercicio de una lengua do tada, por decirlo así, de moldes perfectos y adecuados para la expresión de toda clase de ideas y pensamientos, y sobre todo de una lengua en posesión de caracteres permanentes, en razón á su fijeza por medio de la escritura y de los monumentos literarios, no nos damos cuenta fácilmente de la movilidad grande y de las transformaciones de todo género que pueden experimentar, que experimentaron y que experimentan otras lenguas bajo la influencia de causas múltiples y de variada índole, como el clima, las conquistas, el género de vida, las condiciones geográficas, las emigraciones, el medio ambiente en el orden moral y religioso, el contacto con nuevas razas, los progresos ó decadencia de la civilización adquirida, las revoluciones sociales y políticas, etc., siendo de advertir que, por punto general, las lenguas menos perfectas y habladas en naciones menos civilizadas están sujetas á variaciones y transformaciones más frecuentes y profundas. Los múltiples dialectos derivados del antiguo idioma del Lacio constituyen demostración práctica de la potencialidad, por decirlo así, de la fecundidad latente en una lengua para iniciar otras nuevas. En la modificación, subdivisión y transformación de una lengua suele influir muy poderosamente la conquista y dominación de un pueblo por otro, sobre todo si esa conquista lleva consigo la desaparición de los sabios y de los monumentos literarios del pueblo conquistado. Si la irrupción de los bárbaros del Norte fué suficiente para que desaparecieran los hombres de letras y de ciencia en el vasto y antiguo Imperio romano, y para que por espacio de siglos permanecieran entregados al

menosprecio y al olvido en su mayor parte los monumentos literarios y científicos de Grecia y de Roma, á pesar de ser tan notables y numerosos, fácil es sospechar lo que acontecería en el caso de que una nación en estado de barbarie, pero muy numerosa y poblada, se apoderase por fuerza de armas y gentes de otra más ó menos civilizada, en la que sean pocos los hombres de letras y escasos los monumentos literarios al tiempo de la conquista. Al desaparecer éstos, sepultados en ruinas y sangre al fragor de los combates, juntamente con los hombres de ciencia y de letras del pueblo vencido, el Diccionario de la lengua nacional quedará sumamente reducido, en atención á que sólo conservará las voces usadas generalmente por el vulgo, voces que son mucho menos numerosas que las que, sin salir de la misma lengua, poseen, conocen y emplean los hombres de letras (1); y si éstos son pocos en número al tiempo de la conquista, se concibe fácilmente la posibilidad de que el Diccionario de la nación conquistada quede reducido al número relativamente escaso de palabras conocidas y empleadas por el vulgo.

Si á esto se añade : *a)* que la pronunciación de estas palabras suele experimentar modificaciones y variaciones más ó menos importantes en boca del pueblo; *b)* que con frecuencia suelen los hombres del vulgo cambiar la estructura gramatical de la lengua por ellos hablada; *c)* las variaciones y transformaciones que necesariamente

(1) Como ejemplo y comprobación de esto, suelen citar algunos filólogos la lengua inglesa. Se ha calculado que en la época en que Shakespeare escribía sus dramas, los paisanos de la Gran Bretaña sólo conocían y empleaban unas trescientas palabras, mientras que el autor de *Hamlet* hace uso de más de quince mil. Esto indica claramente — y la experiencia cotidiana lo confirma — que en toda lengua el Diccionario del pueblo es siempre muy reducido con relación al de las personas ilustradas, y también con relación á las pertenecientes á las altas clases sociales.

habrá de experimentar la lengua ya empobrecida y modificada del pueblo conquistado por virtud del contacto inevitable y absorbente del pueblo conquistador, fácil será concebir que esa lengua, si no desaparece por completo como lengua nacional y propia, siendo reemplazada por la del pueblo conquistador, según ha sucedido en más de una ocasión, recibirá al menos cambios y transformaciones tan radicales, que perderá su antigua fisonomía y modo de ser; y si por ventura la marcha y la política del pueblo conquistador obliga á la nación dominada á encerrarse en determinados territorios del suelo patrio, formando á manera de cantones aislados, como si dijéramos, colonias en su propia patria, conservando en aquéllos las costumbres, hábitos y lenguas anteriores á la conquista, resultará entonces la existencia de dos lenguas diferentes en la misma nación.

Tratándose de un problema científico relacionado con la Biblia y con la revelación cristiana, no podía faltar en contra la voz y voto de Hæckel, protagonista defensor de todas las causas anticristianas, de todas las teorías que de cerca ó de lejos parecen oponerse á la enseñanza bíblica. El autor de la *Antropogenia*, después de resolver de plano y de una sola plumada el problema referente al origen primitivo del lenguaje humano, considerando á éste como una mera función fisiológica, como una resultancia natural del desarrollo progresivo de la laringe, de la lengua y del cerebro, añade en otra de sus obras (1), que este lenguaje humano apareció solamente después de la diferenciación del hombre primitivo en diversas especies. Esto no impide, sin embargo, que el autor de la *Historia natural de la Creación* incurra aquí, como le su-

(1) *Historia natural de la Creación*, trad. por C. González, t. II, pág. 271.

cede en otras materias, en una verdadera contradicción, toda vez que, después de suponer y dar por sentado que á las diferentes razas ó especies humanas corresponden lenguas diferentes, reconoce y confiesa que en una misma especie humana se encuentran lenguas irreductibles á una primitiva. Tal sucede, por confesión de Hæckel, en las lenguas vasca, caucásica, semítica é indo-germánica, pueblos que pertenecen á la misma raza ó especie, en opinión de los poligenistas, y tal sucede también en la raza ó especie negra del poligenismo, en orden á la cual el mismo Hæckel afirma que « las lenguas múltiples y diversas que hablan hoy día no pueden reducirse á una lengua primitiva ». En suma: para el profesor de Jena, como para la generalidad de los poligenistas, cada tipo lingüístico, ó digamos las diferentes familias de lenguas hoy irreductibles, representan otros tantos « idiomas primitivos »; tanto más, cuanto que el origen y desarrollo de esas lenguas se verificó á virtud y « bajo la influencia de la selección natural, de una manera espontánea y necesaria, del mismo modo que lo han hecho las demás formas y funciones orgánicas » (1). Esto vale tanto como decir que la formación y desarrollo de las diferentes lenguas, consideradas hoy como irreductibles, se verificaron en el hombre y por el hombre de diversa raza en virtud de la selección natural y de la ley evolutiva, en condiciones idénticas á las que presidieron á la formación y desarrollo del ojo, del oído y demás organos del cuerpo, de conformidad con las leyes mencionadas de selección y evolución.

Y aquí notemos de paso la afinidad, á primera vista misteriosa y extraña, que la lógica establece entre las inteligencias dominadas por la idea racionalista, siquiera

(1) Ibid., pág. 272.

se trate de inteligencias que desde otros puntos de vista ofrezcan caracteres diferentes y hasta opuestos. Sólo así se comprende que la inteligencia de Renan, tan idealista de suyo y tan refractaria por punto general á las doctrinas materialistas y ateistas de Hæckel, admita y aun exagere en cierto modo las ideas de éste al tratar del origen del lenguaje, ó digamos mejor de las lenguas consideradas como determinaciones concretas y especiales de la facultad general del lenguaje ó potencia de producir sonidos articulados. Porque es sabido que para el ex-seminarista de San Sulpicio, el lenguaje, ó sea el uso de la palabra articulada, es cosa tan natural al hombre como el pensamiento (*L'homme est naturellement parlant, comme il est naturellement pensant*); de manera que así como este último es innato en el hombre y parte esencial de su naturaleza, lo mismo debe decirse del lenguaje articulado y concreto: decir que se debe al hombre la invención ó descubrimiento del lenguaje ó idiomas, sería tan absurdo como decir que al hombre y no á la naturaleza se debe la acción ó aplicación del hombre á ver. *Il serait absurde regarder comme une decouverte l'application que l'homme a faite de l'œil à la vision.... il ne l'est guère moins d'appeler invention l'emploi de la parole comme signe expressif: la parole est chez lui naturelle, et quant à sa production organique, et quant à sa valeur expressive.*

Volviendo ahora al camino momentáneamente abandonado, diremos que toda vez que la objeción y las palabras arriba citadas del naturalista alemán son como el eco de las ideas enseñadas por los partidarios del poligenismo en esta cuestión concreta de las relaciones entre la diversidad de las lenguas y la diversidad de las razas ó especies humanas en expresión del poligenismo, procede

examinar ahora si tiene fundamento en la realidad ese paralelismo, esa relación íntima entre las lenguas y las razas.

Si hay algo inconcuso en la ciencia filológica, es el hecho, por nadie negado, de que las lenguas todas hoy conocidas forman tres grupos ó familias fundamentales, á saber:

- a) Lenguas monosilábicas.
- b) Lenguas aglutinantes.
- c) Lenguas de flexión.

Estas tres familias, ó, si se quiere, estas tres razas de lenguas, parece que de primera intención traen á la memoria las tres razas fundamentales de la especie humana, la blanca, la negra y la amarilla; y si estas últimas fueran verdaderas especies; si entrañaran verdadera diferencia específica, según pretende el poligenismo, natural sería que á cada una de ellas correspondiera una de las tres lenguas típicas mencionadas, y esto en relación con la perfección mayor ó menor de lenguas y razas. De manera que, siendo la lengua monosilábica la más imperfecta de todas, debería corresponder ó ser hablada por los representantes de la raza negra; la aglutinante, que representa el segundo grado de perfección en la escala filológica, debería ser exclusiva de la raza amarilla ó cobriza, y, por último, la familia ó grupo de las lenguas de flexión debería encontrarse únicamente en los hombres y pueblos pertenecientes á la raza blanca. Y, sin embargo, la observación y la historia demuestran que no sucede así, porque una y otra hacen constar que la lengua, hablada por los habitantes de la China, está clasificada con perfecta justicia entre las que pertenecen á la familia monosilábica; y no hay para qué recordar lo que todo el mundo sabe, que los chinos pertenecen á la raza amari-

lla y que desde tiempos muy remotos poseen una civilización relativamente avanzada.

Nadie ignora al propio tiempo que, no ya sólo los pueblos de raza negra que poseen alguna cultura relativa y alguna organización político-social, sino también aquellos que representan los grados más inferiores de la raza, como los papuas, australianos y aetas, hablan lenguas pertenecientes á la familia de las llamadas de aglutinación, y superiores, por lo mismo, en perfección á las monosilábicas. ¿Diremos por eso que la raza negra en general, y sobre todo algunas de sus ramas ó agrupaciones, son superiores á la amarilla? Por lo que respecta á la raza blanca, aunque es cierto que la mayor parte de los hombres y pueblos á ella pertenecientes hacen uso de las lenguas de flexión, las cuales representan el grado superior de perfección en el terreno lingüístico, así como la raza blanca representa el grado superior en el terreno antropológico, no faltan, sin embargo, pueblos y agrupaciones pertenecientes á dicha raza blanca, cuya lengua figura entre las de aglutinación, según se verifica en el vascuence.

Las lenguas aglutinativas, que, según se ha dicho, representan el grado medio de perfección y desarrollo en las tres familias mencionadas, fueron y son todavía hoy las más numerosas, comparadas con las pertenecientes á cada una de las otras dos familias. También son más en número las naciones, tribus, pueblos y países en que se hablan dichas lenguas; pero si la comparación se establece, no en cuanto al número de países ó regiones parciales, sino en cuanto al número de individuos que hablan las tres clases ó familias de lenguas indicadas, las de flexión llevan ventaja á las otras dos, como se la llevan también por parte de su estructura ú organismo filológico,

y las monosilábicas superan á las de aglutinación (1), á pesar de que estas últimas, como lenguas, son superiores á las monosilábicas.

En materia tan importante, á la vez que muy ocasionada á conclusiones prematuras y generalizaciones precipitadas é inexactas, conviene no perder de vista las observaciones y advertencias de Humboldt, cuando escribe: «Las lenguas, creaciones intelectuales de la humanidad, tan íntimamente ligadas á los desarrollos primeros del espíritu, son de gran importancia por el sello nacional que llevan en sí mismas para ayudarnos á reconocer la semejanza ó la diferencia de las razas.... Sin embargo, lo mismo en este punto que en todas las esferas de la especulación ideal, suele hallarse, al lado de la esperanza de un botín rico y seguro, el peligro de las ilusiones que tan frecuentes son en semejantes materias.

»Estudios etnográficos positivos, fundados en un conocimiento profundo de la historia, nos enseñan que debe procederse con cautela suma en la comparación de los pueblos y de las lenguas que los mismos han hablado en una época determinada. La conquista, el hábito prolongado de vivir juntos, la influencia de una religión extraña y la mezcla de las razas, siquiera no se haya efectuado sino con pequeño número de invasores más fuertes y más civilizados, han producido un fenómeno que se observa á la par en ambos continentes, y es que pueden encontrarse en una sola idéntica raza dos familias de lenguas enteramente diversas, y que, por el contrario,

(1) Según los datos estadísticos recogidos por Maury y d'Omalus, cuya competencia en cuestión de lenguas está universalmente reconocida, los individuos que hablan lenguas de flexión alcanzan la cifra de quinientos treinta y siete millones próximamente; los que hablan lenguas monosilábicas se acercan á cuatrocientos cincuenta millones, al paso que las lenguas de aglutinación son habladas por doscientos diez y siete millones incompletos.

se hallan idiomas pertenecientes á un mismo tronco lingüístico en pueblos de muy diverso origen (1). »

De los datos que anteceden, y de las observaciones hasta aquí apuntadas, resulta que no existe correlación fija y determinada entre las razas y las lenguas por ellas habladas, ni entre la perfección respectiva de las unas y de las otras, y, por consiguiente, que la fuerza del decantado argumento filológico es de suyo deficiente para establecer, y más todavía para demostrar la pluralidad y diversidad de especies humanas, según pretende el poligenismo. Luego la pluralidad y distinción de lenguas—aún en la hipótesis poco probable de su originalidad relativa, ó sea suponiendo que no llegue el caso de su reducción á una primitiva—no lleva consigo ni demuestra en manera alguna la pluralidad y distinción específica de hombres. De lo cual es también confirmación y prueba no despreciable el hecho de que un individuo perteneciente á cualquiera de las razas humanas es capaz de adquirir cualquiera otra lengua hablada por la misma ó por otras razas; fenómeno que no podría verificarse, á ser exacta y verdadera la hipótesis de aquellos poligenistas que admiten ó establecen correlación necesaria, y, como si dijéramos, esencial y específica entre determinadas lenguas y determinadas razas. Las cualidades ó aptitudes radicales que son propias de una especie no pueden comunicarse ni existir en otra especie, como la cualidad ó aptitud para ladrar que caracteriza al perro, como especie animal, no puede comunicarse ni existir en otro animal de especie diferente, por más que exista en las diversas razas de perros.

Si á lo dicho hasta aquí se añade que las investiga-

(1) *Cosmos*, t. 1, pág. 381.

ciones y descubrimientos de la ciencia filológica tienden á establecer y probar el parentesco de todas las lenguas conocidas y su procedencia unitaria, bien puede admitirse como verdadera y exacta la siguiente conclusión de Herder : «Es por demás probable que la raza (especie) humana, lo mismo que su lenguaje, se remontan á un tronco común, á un primer hombre, y no á muchos dispersos en varias partes del mundo».

«El estudio de las lenguas, añade Pott, testigo autorizado y nada sospechoso en la materia, no es contrario á la opinión que hace descender todos los pueblos de una sola pareja.»

En todo caso, no es posible desconocer que el argumento negativo, fundado en la irreductibilidad presente de algunas lenguas, no desvirtúa ni menos destruye la fuerza de los argumentos positivos alegados para establecer y demostrar la unidad de la especie humana, entre los cuales no ocupa el lugar último el que se funda en el lenguaje considerado como atributo específico del hombre, como cualidad ó perfección común á todas las razas humanas.

En suma: así como en la variedad fundamental é irreductible en cierto sentido de algunas razas humanas, la blanca, la negra y la amarilla, cabe perfectamente que esas razas, relativamente irreductibles, constituyan una sola especie humana y procedan de un mismo tronco inicial, sin que por eso tengamos derecho para afirmar que dicho tronco pertenece á ésta ó aquélla de las tres razas mencionadas, siendo muy probable que no poseía las cualidades características de ninguna de ellas, así también la existencia de algunas lenguas irreductibles en la actualidad no prueba en manera alguna que no procedan todas realmente de una lengua originaria y primitiva,

:

por más que ésta haya desaparecido, sin que sea dable afirmar con fundamento que en las lenguas hoy conocidas existen elementos concretos procedentes de la lengua única primitiva, ni, caso de existir, determinar cuáles son esos elementos.

No queremos poner fin á este artículo sin corroborar esta última conclusión, á la vez que algunas de las ideas que dejamos expuestas hasta aquí, con las palabras y la autoridad de Lenormant. Este ilustre orientalista y filólogo, después de calificar de *fantasía pueril y ociosa* el empeño de descubrir y reconstituir el primitivo idioma, origen de todos los demás, añade: «Se puede filosofar acerca del problema referente al lenguaje primitivo (1), abordarlo á beneficio de los métodos del análisis psicológico, darse cuenta, por medio de inducciones sacadas del estado más antiguo de las lenguas conocidas, de lo que debieron ser algunos de los caracteres generales de ese lenguaje primitivo. Pero pasar más adelante, ensayar su reconstitución, descubrir sus raíces en las de las familias de lenguas que nos son conocidas, llevando estas raíces á la unidad, es ya empresa á que no alcanza la ciencia lingüística. Ni tiene ésta, ni tendrá jamás medio alguno eficaz de conseguir eso.

»La existencia de cierto número de familias de lenguas irreductibles, es su conclusión última en el estado actual de la ciencia, el término donde se detiene sin poder pasar más adelante, y así sucederá siempre, según todas las apariencias. Aceptemos, pues, este hecho, el cual, por lo demás, no hace más que señalar un límite con respecto á lo que la ciencia pueda alcanzar y demostrar, pero que no excluye la necesidad filosófica de un lenguaje

(1) *Histoire ancienne de l'Orient*, edic. 9.^a, pág. 329.

primitivo único, consecuencia de la unidad de la especie humana y de su procedencia de una sola pareja.»

En efecto: á todo hombre de buen sentido y á todo observador imparcial les es imposible admitir que este hecho implica necesariamente la conclusión que de él pretenden sacar los lingüistas del poligenismo. La existencia de muchas familias irreductibles de lenguas no envuelve en manera alguna, según se ha enseñado, la pluralidad originaria de las especies humanas que formaron esas familias de lenguas.

Y por de pronto, la irreductibilidad que existe para la ciencia puede perfectamente ser aquí mero resultado de la insuficiencia de los elementos que posee, de la pérdida irreparable de algunos, cuya conservación hubiera podido conducirla á otro resultado.

La irreductibilidad de cierto número de grupos lingüísticos no implica más ni menos que lo que implica también la diferencia profunda entre los tres ó cuatro tipos físicos de la humanidad; no la pluralidad de las especies, sino la formación separada de razas salidas de la unidad primitiva á muy grande distancia de los tiempos en que comienza la historia positiva. Ninguna lengua puede permanecer estacionaria; pero en esta perenne evolución, la parte conservadora del lenguaje, la que resiste á influencias disolventes, es la gramática. Las palabras cambian y se renuevan tanto más fácilmente cuanto la lengua está más atrasada. En los pueblos salvajes, donde la escritura no ha fijado las palabras, éstas se transforman con tal rapidez, que se citan misioneros y viajeros que, habiendo visitado una misma tribu con intervalo de veinte años, en la segunda visita apenas encontraron nada de la lengua que en la anterior habían aprendido. Max Müller reunió sobre este particular un conjunto de hechos y ob-

servaciones de seguridad absoluta, conjunto que entraña una importancia de primer orden cuando se trata del *cómo* de la producción de una pluralidad de tipos lingüísticos irreductibles, admitida la unidad de la especie humana. El factor principal de la diferente formación y de la evolución paralela de las diversas familias de lenguas fué la acción libre de las facultades intelectuales del hombre; pero aquí, como siempre, la libertad no fué absoluta é ilimitada; estuvo sujeta á trabas é influencias procedentes de causas externas é internas al hombre, las cuales pueden reducirse á tres órdenes: causas físicas, morales é históricas.

De lo que en el presente artículo dejamos expuesto se desprende la siguiente conclusión ó afirmación fundamental: la ciencia del lenguaje, en su estado actual, y también en opinión de sus representantes más autorizados, sin excluir á los poco afectos á la idea cristiana, lejos de suministrar argumento eficaz en favor de la pluralidad de la especie humana, es más bien favorable á la unidad específica en el hombre.

Otra conclusión importante se desprende de lo aquí consignado, á saber: que la irreductibilidad presente de algunas lenguas es compatible con su procedencia real de una primitiva. El hecho de la irreductibilidad presente se concibe y explica por nuestra ignorancia de lenguas muertas habladas en épocas anteriores, y principalmente en las prehistóricas, lo cual coloca á la ciencia en la imposibilidad de reconstituir la cadena de la filiación de las lenguas, por más que sospeche con sobrado fundamento la existencia de los anillos que hoy faltan á esa cadena.

FR. Z. CARDENAL GONZÁLEZ.

LA METAFÍSICA Y LA POESÍA



ÚLTIMA RÉPLICA Á CAMPOAMOR.

Mi querido amigo: Ahora sí que voy á replicar á V. por última vez, y á terminar esta polémica, sin que valga para continuarla pretexto alguno. El tema es fecundísimo: casi inagotable. En tono de broma pudiéramos ambos decir cosas muy serias é importantes en el fondo; pero yo recelo que nos tiente y solevante el diablillo de la vanidad; que vaya la broma al fondo, y que lo serio venga á la superficie, y no sea filosofía ni literatura, sino desabrimiento y enojo. Entonces tendría razón Clarín para afirmar que nos hacíamos los tontos, ó que lo éramos.

Yo afirmo la inutilidad de la poesía y de la metafísica, y V. su utilidad. Por esto disputamos. Tal vez, si nos hubiésemos puesto de acuerdo sobre la significación de la palabra *útil*, no hubiera habido disputa. Pero con no haberla, nada hubiéramos ganado. Antes bien, hubiéramos perdido el placer de escribir algo que nos parece bien, pues lo publicamos, y nos hubiéramos expuesto, por falta de asunto inocente, si no noble y hasta sublime,

á emplear nuestro tiempo muy mal, murmurando del prójimo, ó quién sabe cómo.

Lejos de lamentar, celebro, pues, nuestra disputa, aunque, tanto por el recelo ya expuesto, como porque no quisiera yo cansar á los lectores, voy, como he dicho, á terminarla en esta carta, la cual me parece que va á salir larguísima, porque tengo aún mucho que decir.

Empezaré declarando, aunque sea repetir lo que ya declaré mil veces, que jamás he sostenido yo que la metafísica y la poesía han muerto, ó van á morir pronto; que, lejos de cantarles el *gori-gori*, las he reverenciado y amado siempre como inmortales y divinas; y que, por consiguiente, no soy reo ni cómplice en esa muerte desesperada de V., que V. nos anuncia, afirmando que morirá fielmente al lado de la poesía y de la metafísica, y las acompañará al sepulcro, donde podrá ocultar la vergüenza que le está causando el haber sido hombre.

Como la poesía y la metafísica no morirán, no llegará el caso de que V. tenga que sacrificarse para morir con ellas, y no veo tampoco la necesidad de que ande V. tan avergonzado de descender de un mono. Hace tantos siglos que, según sostienen esos naturalistas que exasperan á V., ocurrió el extraño cambio del mono en hombre, que bien podemos aún ponerle en duda. Démosle, sin embargo, por cierto, y aún no habrá motivo razonable para que nos desesperemos y avergoncemos. Vergüenza de caso tan remoto en lo pasado se parece á la de aquella pudorosa beata que la tenía grandísima de otro caso futuro, por haber entendido que, en el día del juicio final, en el valle de Josafat, hemos de personarnos todos encueros. Y, si bien se mira, la vergüenza de la beata estaba mejor fundada que la de V. Ella misma, según su creencia, era quien tenía que acudir, y exhibirse en el valle de

Josafat tan sin ropa; pero V., ¿qué tiene que ver con las macacadas é indecorosas travesuras del mono selecto que acabó por convertirse en hombre? ¿Qué más da descender del barro, pasando por una serie de formas, ó descender del barro inmediatamente? Bien pudo Dios hacer al hombre del barro, como un alfarero hace una olla, ó imprimir en la materia un prurito infalible de perfección, por cuya virtud, al través de larga serie de siglos, viniese á producir un organismo tan hermoso y excelente, que fuese ya capaz de ser morada del espíritu. En lo que importa creer es en la dignidad y preeminencia del hombre. Debe tenernos sin cuidado, si su cuerpo salió del barro desde luego, ó salió del barro pasando por mil formas sucesivas, con tal de que en el hombre reconocamos que hay conciencia, y libre albedrío, y otras prendas morales é intelectuales que radicalmente le diferencian de los demás seres vivos de nuestro planeta, por donde presumimos que en el hombre hay un principio, una energía, una cosa que no sabemos á punto fijo lo que es, como tampoco comprendemos lo que es la materia, y que esa misteriosa potencia que está en nosotros, y que llamamos alma, fué hecha á imagen y semejanza de Dios. Afirmemos esto, y no nos apesadumbremos por descender del mono, supuesto que del mono descendamos.

Pero lo mejor es volver á nuestro tema, que poco tiene que ver con el abolengo.

La verdad es que, en vez de sostener yo una paradoxa por el prurito de mostrarme ingenioso, mi afirmación, bien entendida, peca de perogrullada.

La poesía y la metafísica son inútiles; como son inútiles las bellas artes, la virtud en grado superior y la santidad.

Veamos en qué sentido afirmo yo esto. Empiece V. por

concederme, pues no puede menos de hacerlo, que todo el que se proponga ser santo, ser modelo de virtud ó ser gran artista ó poeta, para sacar de ello provecho, para hacerse rico ó para ganar nombradía, poder ó influjo, bastardea y avillana su inspiración ó su vocación, y aun puede llegar á esterilizarlas ó á destruirlas.

Piénselo V. bien: el propósito de utilizar tan altas facultades acaba con ellas. Mientras más alta es la facultad, más se opone á que se la emplee en fin provechoso para el que la posee y la ejerce. Un santo lo es, ó se propone serlo, por amor de la misma santidad, ó por amor de Dios, que es la santidad en persona. Todo fin que esté fuera de la santidad, la rebaja, si no la aniquila. Alcanzar la vida eterna es fin ultramundano y elevadísimo: la calificación de útil humilla tal fin: y con todo, tal fin, aunque no invalide la santidad, bien puede asegurarse, sin temor de caer en herejía, que la amengua bastante. El que es santo por tal fin, es menos santo que el que dice á Dios:

«Aunque no hubiera cielo, yo te amara;
Y aunque no hubiera infierno, te temiera.»

Y, por otra parte, el afán de la propia salvación puede torcerse y convertirse en el egoísmo más monstruoso, como le sucede al *Condenado por desconfiado*, de Tirso.

Con la sabiduría especulativa sucede lo propio. El sabio no se propone sacar de ella provecho. Si se lo propone, estoy por afirmar que deja de ser sabio. Cuando Dios dió á elegir á Salomón entre la sabiduría y la riqueza, y Salomón optó por la sabiduría, hemos de suponer que lo hizo candorosamente. Si lo hubiera hecho calculando que Dios, á más de hacerle sabio, iba á hacerle rico, se hubiera fingido desinteresado, no siéndolo, y

hubiera tratado de engañar á Dios. Cristo nos enseñó, en el sermón de la Montaña, que debemos pedirle el reino de los cielos, sin preocuparnos de lo demás, que se nos dará por añadidura: pero, francamente, si le pedimos dicho reino, disimulando nuestro deseo de la añadidura y contando por lo pronto con ella, seremos unos galopines y trataremos de engañar á Cristo.

Los Fúcares y los Rothschild no sé yo si fueron ó son sabios especulativos muy profundos; pero sé que no ganaron por serlo los dineros que tuvieron ó que tienen. Lo más que yo puedo conceder es que la ciencia especulativa ni quita ni pone á tales provechos ó utilidades. Posible es que, siendo opulento banquero, sea alguien tan maravilloso sabio como Kant, que vivía pobremente de sus lecciones, ó como Espinoza, que pulía vidrios. Pero si me dijese que alguien era gran sabio especulativo y gran banquero á la vez, y que aplicaba su sabiduría especulativa á los negocios de la banca y de la Bolsa, ni como aficionado á la sabiduría daría yo crédito á su enseñanza, ni, si por dicha inverosímil, tuviese yo fondos que colocar, se los confiaría á él, pues perdería para mí todo su crédito como banquero.

En la poesía aún es más evidente la inutilidad para el poeta. Una vez acudió á mí pidiéndome socorro cierto joven que hace versos y no tiene con qué vivir. «Serán malos mis versos, me dijo humildemente, y por eso no me los pagan.» Y yo, no por confortarle, sino porque así lo entiendo, le contesté: «No, amigo mío; aunque sus versos de V. fuesen tan hermosos como los de Píndaro, aquejaría á V. la misma necesidad. Acaso ésta subiría de punto en razón directa de la mayor excelencia de los versos, que, mientras más valieran, serían menos entendidos y estimados del vulgo. Yo no creo á V. mal poeta

porque no le pagan sus versos. Sólo le creeré mal poeta si los escribe con el propósito de que se los paguen.»

Esto le dije yo, aunque, por no entristecerle ó enojarle, me callé otra cosa que pensaba ; es á saber : que el mero propósito de ganar la vida con la poesía no es sólo delito de lesa poesía, sino indicio de que no está en su cabal juicio quien le forma. Tal vez en algún rarísimo momento histórico, en algún caso muy excepcional, hubo un pueblo de gusto exquisito y que se valía de esclavos para todos los menesteres mecánicos, en quien se hubo de despertar y de educar el recto sentir de la hermosura hasta el inaudito extremo de aplaudir en los juegos olímpicos á Píndaro y á Corina. Tal vez, y muy de tarde en tarde, ha habido algún príncipe ó tirano elegante, como Mecenas, el duque de Weimar, Pericles ó Mahamud de Gasna, que han favorecido y encumbrado á los buenos poetas. Pero en nada de esto debemos fiarnos, ni poner la menor esperanza. Esto casi nunca ocurre, y además está sujeto á multitud de percances y quiebras. De aquí que Alfieri, en el precioso libro que compuso, titulado *Del Príncipe y de las letras*, amoneste al poeta y al filósofo para que poeticen y filosofen, á fin de hallar la verdad ó de crear ó dar forma sensible á la belleza, induciéndolos, á fin de vivir más ó menos holgadamente, si no tienen beneficio ó rentas, á tomar oficio.

¿Qué poeta en el día, y sobre todo en nuestra patria, querrá tratar seriamente de hacerse pagar porque le oigan, cuando por el deleite de ser oído será él capaz de pagar, si tiene con qué? Y esto, sobre poco más ó menos, acontece en todas partes. Leopardi nos ha dejado escrito un muy donoso discurso-proyecto, fundando una asociación de oyentes, y, en mi sentir, demostrando que esta asociación, bien organizada, ganaría gruesas cantidades

con sólo prestarse á escuchar con atenta benevolencia á los que quisiesen recitarle sus composiciones.

En la poesía, confiéselo V., Sr. D. Ramón, no hay lucro para el poeta, salvo en extraordinarios y poquísimos casos.

Ni se me diga que el poeta halla su recompensa en la gloria. La gloria, si acude, acude por casualidad, ó tarde.

Becquer, por ejemplo, no murió sólo poco menos que en la miseria, sino en la obscuridad también. Hasta después de su muerte la fama no ha llevado y ensalzado su nombre por el mundo, y esto gracias á su tocayo de V., Correa. Sin Correa, pocos sabrían hoy quién fué Becquer.

La fama póstuma, además, es muy insegura, vana y disputada. Es insegura, porque el mal gusto ó la indiferencia de una nación para la buena poesía puede durar, y aun ser mayor que en vida, después de la muerte del poeta. En este caso, no tendrá fama póstuma. Es vana, porque el que no fué entendido ni apreciado por el vulgo cuando vivió, menos lo será en otra edad, en otro medio ambiente, y cuando para penetrar en su espíritu se requieren esfuerzos de segunda vista retrospectiva, y comprender la época, el estado social y la gente en que y para quien el poeta cantaba. Resulta, por lo tanto, que hasta el más glorioso poeta, v. gr., Virgilio, limite su gloria á que suene su nombre en muchos labios, porque le aprenda la gente de oírle á los críticos y eruditos; pero casi nadie lee las *Geórgicas*, y el que se atreve á emprender su lectura se aburre á escape, y toma una novela de Zola ó de Daudet.

La fama póstuma es, por último, muy disputada. Con frecuencia depende de la moda ó del capricho de los críticos. Shakespeare era un bárbaro en opinión de Moratín. Para Emerson ó para Víctor Hugo, es el más prodigioso

de los genios ; un ser muy superior al resto de los otros seres humanos.

V. mismo demuestra como nadie lo indeciso, lo disputado de la gloria póstuma de los poetas. Desde Quedo hasta la aparición del romanticismo, afirma V. que no ha habido poetas en España ni se ha escrito un solo verso bueno. Prescindo de la contradicción y hasta de la aparente blasfemia en que V. incurre, al sostener, creyendo muy útil la poesía, que Dios es tan cruel con esta nación, grande, aunque decaída, que la priva de poetas por espacio de doscientos años. De lo que no prescindo es del feroz desenfado con que arroja V. ignominiosamente del Parnaso español á Meléndez, á Fr. Diego González, á Arriaza, á Lista, á Mora, á Gallego, á Vargas Ponce, á los dos Moratines, á Maury, á D. Ramón de la Cruz, á Quintana y á tantos otros.

Por lo que dejo expuesto queda demostrado cuán inútil es la poesía para los poetas mismos. Á los citados, poco ó nada les valió en vida ; y hasta el título de poetas se les niega en muerte, y no por un profano ignorante, sino por un cofrade ilustre.

Harto sé que se me podrá objetar con aquello de Zorrilla :

«El poeta, en su misión,
Sobre la tierra que habita,
Es una planta maldita
Con frutos de bendición.»

Esto es : para el poeta no será útil la poesía, pero es utilísima para los hombres en general.

Aseguro á V., y con dolor lo digo, que yo miro en torno, y apenas veo hombre ni mujer á quien la poesía importe un bledo ni la recuerde para nada. ¿Cómo han de ser sus frutos frutos de bendición, cuando pocas per-

sonas saben cuáles son y dónde están esos frutos sazonados? Desde Quevedo hasta los románticos, según V., no hubo cosecha. Luego los hombres, ó no los echaron de menos, ó se contentaron con frutos falsos y contrahechos. España, como si tal cosa, se pasó dos siglos sin poesía.

Eso que V. cuenta de que Clarín ha dicho que V. y yo parecemos tontos ó lo somos, debe de consistir en nuestro empeño de poner á la poesía dentro del predicamento de la utilidad, estimándola en más ó en menos según es más ó menos útil. No sólo la poesía, sino otras mil cosas que no valen tanto, están también por cima de toda utilidad, y por la utilidad ni se miden ni se evalúan. ¿Qué utilidad tuvo la hermosa Elena? Lejos de ser útil, fué muy dañina, porque causó la guerra de Troya, la muerte de millares de héroes y la destrucción é incendio de la ciudad de Príamo. Y, sin embargo, ¿cómo negar que Elena era hermosa y que es soberano don la hermosura? Con la hermosura sucede lo mismo que con la poesía: se deslustra en el instante en que tratamos de utilizarla. Figúrese V. una dama hermosa, que, á fin de no inutilizar esa alta prenda, la emplease en proporcionarse, aunque fuese un ogro, un marido rico, ó traficase con ella por estilo menos sacramental y correcto: ¿daría así esta dama mayor valor á su hermosura?

Nuestra polémica es como si versase sobre la utilidad de los garbanzos, comparada con la de las perlas. Claro está que una perla mediana vale más que muchísimas fanegas de garbanzos; pero la perla no sirve para nada, y los garbanzos se echan en el puchero ó se guisan en potaje, que alimenta muy bien. Los garbanzos, además, no pueden falsificarse, y las perlas sí. V. afirma que durante dos siglos vivieron los españoles de poesía fal-

sa, y muchos de los lectores de V. le creerán. Pero dígalos V. que vivieron de garbanzos falsos, y no le creerá nadie. Á los no inteligentes, y son los más, el mismo efecto les produce cualquier pelotilla de cera y vidrio que la perla más luciente de Ceylán. Fácil, muy fácil es engañarlos : pero, ¿á quién, por tonto que sea, le engañará V. en punto á garbanzos? Ni los loros se dejarán engañar. Todos los garbanzos que comemos ahora son verdaderos garbanzos, y no habrá crítico, por áspero que sea, que en las edades futuras se atreva á negarlo : pero sí podrá negar que sean verdaderas perlas las de todos los collares que se lucen en el Teatro Real y en los bailes de Madrid ; y aun puede que se atreva á negar que sea verdadera poesía toda la poesía de que hoy hacemos gala.

¿Comprende V. ya en qué sentido sostengo yo que la verdadera poesía es inútil? Es inútil, porque está por fuera y por cima de toda utilidad ; porque se levanta, independiente de provechos, lucros y ventajas, á una esfera, donde rara vez llega el vulgo de los mortales.

Quiero que conste aquí, para ser consecuente conmigo mismo, que disto infinito de ser pesimista como Leopardi, y que, á fin de sostener mi tesis, no voy hasta el extremo que va él en su tratadito sobre la gloria. El público se engaña menos de lo que pudiera creerse, dada su ceguera, y á veces dispensa la gloria con justicia. En España se nota esto desde la época del romanticismo, y no por el romanticismo, sino porque su aparición coincidió con el renacimiento de la libertad y con el despertar, en nuestra nación, de más altas energías intelectuales. En esto he de confesar á V., que, desde que empezó el segundo tercio de este siglo, llevamos ventaja al período histórico que va desde la muerte de Quevedo hasta el año de 1834.

Hasta Quintana y Gallego son más estimados, y se hacen más populares y gloriosos después de 1834, que cuando escribían la admirable Elegía del Dos de Mayo, y la magnífica oda al levantamiento de España contra los franceses. Entonces eran más populares y mejor comprendidos por la generalidad Gerardo Lobo, Montoro y el cura de Fruime. En balde exclama Quintana :

« Desenterrad la lira de Tirteo » ;

sus versos no valieron, como los del lírico de Grecia, para excitar en la pelea á los guerreros patriotas. Más valieron coplas pedestres y ramplonas y cancioncillas vulgares, que aún he oído yo recitar y cantar á ciertas tías mías, ya viejas hace cuarenta años, que nunca supieron un solo verso de Quintana, y que hasta ignoraban que tal sujeto hubiera florecido.

Lo dicho, bueno es apuntarlo aquí aunque sea entre paréntesis, corrobora mi opinión sobre la inutilidad de la buena poesía. Es evidente que la de Quintana, cual mágico y sobrenatural conjuro, logró que el Tajo se desbocase desde Aranjuez, y

« Precipitase al mar sus rubias ondas,
Diciendo : ya acabaron los tiranos » ;

y logró hacer surgir evocados á los héroes muertos :

« Su divina frente
Mostrar Gonzalo en la imperial Granada ;
Blandir al Cid su centellante espada ;
Y allá sobre los altos Pirineos
Del hijo de Jimena
Animarse los miembros gigantes » ;

pero más evidente es aún que todo este raudal de entusiasmo no influyó lo más mínimo en las huestes vivas que

peleaban por la independencia, las cuales no oyeron el canto del poeta, ó le oyeron como quien oye llover.

El poeta no fué inspirador de aquel entusiasmo, sino inspirado por él. Le tomó como asunto y como esencia de su canto, y creó una inmortal obra de arte, en que le transmitió á las edades futuras.

Yo, aunque no sea poeta, soy aficionadísimo á la poesía, y no tiro á denigrarla: quiero hacer su elogio; pero no debo, para hacerle, apartarme un ápice de la verdad. Los buenos versos me encantan. Bien sabe V. que los de V. son de los que más gusto yo entre todos los que ahora se componen. Los he celebrado con sinceridad y con calor, como he podido, y V. no ha quedado descontento de mí, ya que en la edición de París de sus obras poéticas mi crítica va como prólogo. He extrañado, y he sentido por consiguiente, que califique V. nada menos que de ataque personal el que dijese yo de refilón, ó por incidencia, que en los *Pequeños poemas* abundan los *tiquismiquis filosóficos* y *archisentimentales*. ¿Qué ofensa hay en esto contra el ingenio poético de V.? Á mí los discretos, las sutilezas, la graciosa y alegre melancolía de V., su humorismo, sus dudas y sus creencias, todo me parece delicioso, y no lo censuro. Y, como V. lo sabe, considero lo del ataque personal una broma de V.

Lo que no es broma es mi repugnancia á creer, á pesar de todo mi amor á los versos, en la virtud docente de los versos, y en que por ellos se abran ni se hayan abierto *nuevos senderos á la errante humanidad*. Tal vez esto pudo ser y fué en las primeras edades del mundo, cuando como recurso mnemotécnico se apelaba al ritmo, por ser raros los libros y porque pocos hombres sabían escribir y leer; pero en el día, y desde hace siglos, están muy mudadas las cosas. Es cierto que las sibilas y

las pitonisas dictaban en verso sus oráculos; pero estos versos solían ser detestables, y lo que en ellos se enseñaba nada valía tampoco.

Siempre que se ha enseñado algo de muy importante á todo el linaje humano, se ha enseñado en prosa. Moisés todo lo dijo en prosa. Sakiamuni y Mahoma no versificaron. Y cuanto tenemos que pedir á Dios y cuanto de él debemos esperar, nos lo declaró Cristo en prosa en el sermón de la Montaña. ¿Cómo he de censurar yo que un valiente poeta ponga en verso el Padre nuestro y las Bianaventuranzas y hasta toda la Biblia? Pero con el artificio y el primor del metro y de la rima perderán autoridad aquellos divinos documentos : serán, si se quiere, la más linda y hechicera obra de arte ; pero no una de las bases en que se sostiene y una de las doctrinas que informan la civilización europea.

Claro se ve, pues, que el valor estético de la poesía no se tasa por su utilidad, aun mirada la utilidad en el más alto sentido de moralización y de enseñanza. Si tomásemos por lo serio la poesía docente y moralizadora, sería menester seguir á Platón y expulsar de nuestra república á los poetas. Los poetas, más que guía de los hombres, son en sus versos el trasunto exagerado de las pasiones, de los extravíos y de las preocupaciones de la edad en que viven. Los griegos y latinos y casi todos los mahometanos, persas y árabes, cantan amores nefandos. Hasta el delicadísimo Virgilio cae en esta abominación en su *Égloga II*. Los anacreónticos y báquicos, muy á la moda en todas las edades, recomiendan la holganza, y no cesan de aconsejar que se pase la vida con mujeres y en borracheras. Buena estaría la sociedad si siguiésemos tales consejos. La mayoría de nuestros más severos y católicos poetas del siglo xvii pecan por los más

:

opuestos extremos en punto á matrimonio. Para Calderón, por ejemplo, es el modelo de la hidalguía el marido que mata á su mujer cuando sospecha que le engaña. Para limpiarse la mancha de sufrido, debe, según Calderón, echarse encima la de asesino alevoso. Leyendo á Calderón, nos pasmaríamos de la tremenda severidad de las costumbres de su siglo y del recato de las damas y de lo vidrioso de los galanes en puntos de honra, si Quevedo no nos dijese á cada paso que Diego Moreno, que nunca dijo ni malo ni bueno, era un Tetrarca comparado á la mayoría de los maridos de su tiempo, los cuales

«Toman mujeres ya por granjería,
Como toman agujas y alfileres»:

las venden sin tasa, y se burlan de quien les pone los cuernos,

«Con tal de que les ponga casa y mesa,
Y en la mesa capones y perdices».

Shakespeare no aplaude á Otelo, pero Calderón ensalza á sus maridos parricidas, mientras que nos dice Quevedo de otro que

«Hizo un milagro, y fué no ser cornudo».

¿Qué concepto histórico hemos de formar, ni qué doctrina moral hemos de inferir de todo ello?

Calderón, á veces, dice frases bellísimas. ¿Y cómo no, si era gran poeta? Por ejemplo, hablando de la Cruz:

«El madero soberano,
Iris de paz, que Dios puso
Entre las iras del cielo
Y los pecados del mundo».

Así nos inspira santa confianza en el signo de nuestra redención y en la infinita misericordia del Altísimo. Pero justo es confesar que algo malea y pervierte esta confianza la enorme cantidad de crímenes, de horrores y de vicios, con que, en nuestro antiguo teatro, se manchan los personajes que, por devoción á la Cruz, ó por rezar fervorosamente el Rosario, se van al cielo, como suele decirse, calzados y vestidos.

El fanatismo y la intolerancia religiosa sería fácil probar que están encomiados y sobreexcitados en nuestro antiguo teatro.

Bellísimo es aquello de

«Al Rey la hacienda y la vida
Se han de dar; pero el honor
Es patrimonio del alma,
Y el alma sólo es de Dios».

Maravillosa y enérgicamente afirma aquí el poeta nuestro deber respecto á la patria, á la sociedad ó al Estado, representados por el Rey, á par que deja aparte, no sometidos, exentos de toda ley, libres é independientes, lo que, en la moderna fraseología, llamaríamos derechos individuales. Pero ¿qué idea tan absurda no forman á veces nuestros dramáticos de esos derechos individuales y de ese honor en que se cifran? Sirva de ejemplo Sancho Ortiz de las Roelas, que, si bien cara á cara y en buena lid, mata á su mejor amigo, al hermano de la mujer querida, sólo porque al Rey se le antoja decirle:

«A quien muerte habéis de dar
Es, Sancho, á Bustos Tavera».

Convengamos en que esto es convertir al caballero en bravo ó matón abominable. Desde su punto de vista,

alguna razón tenía Moratín para decir de los héroes de nuestro antiguo teatro,

«Todos jaques, ninguno caballero,
Como mi patria los miró algún día :
No es más que un mentecato pendenciero
El gran Cortés».

Y digo que Moratín tenía alguna razón desde su punto de vista, aunque no la tiene desde el mío, porque Moratín, como V., creía que el teatro había de ser *útil* y cada drama una *lección moral*. Yo, que no creo tal cosa, gusto mucho del drama de Sancho Ortiz, y disculpo y aun aplaudo al poeta. Basta que pinte con arte y con inspiración los lances y catástrofes que ocurren ó pueden ocurrir, en determinada época, y los conflictos que surgen de determinadas ideas y creencias. Suponiendo que Sancho Ortiz creía que el Rey es Señor absoluto de todo, y que se le debe obedecer como á Dios, Sancho Ortiz hizo muy bien en matar á su futuro cuñado, por mucho que esto le afligiese. Lo único que para mí queda en duda, es la posibilidad de que, desde hace quinientos ó seiscientos años, haya podido haber una sola persona honrada, decente y en su cabal juicio, que se crea obligada á matar á alguien, si no hay guerra, sólo porque el Rey se lo ordene.

En suma, sería cuento de nunca acabar ir citando poesías para demostrar que la belleza estética, fuerza es confesarlo, no depende de lo útil, ni de lo moral, ni de lo honesto. Casi todos los clásicos, griegos y latinos, están cuajados de horribles impurezas. El cristiano poeta Ludovico Ariosto, como le llamaba Cervantes, llega al colmo de lo inmoral y desvergonzado en el *Jocondo* y en *El Perro precioso*. Tal vez no derrame más gracia, más sal, ni más riqueza de imaginación Voltaire, en todos

sus demás versos, que las que adornan el infame poema en que cubre de cieno á la virgen heroína, gloria de su patria. Lafontaine es tan poeta ó más poeta que en las fábulas en sus obscenos cuentecillos.

En la edad presente, los poetas, lejos de enmendarse, han pecado más aún. En nuestra Península, los mejores han sido los más escandalosos. Extraña moralidad, pongo por caso, la de los versos de Espronceda á Jarifa. Garret, en *Folhas caídas*, nos pinta con vivos colores toda las lascivias, deleites, tormentos y misterios eróticos de sus relaciones criminales.

En Francia, la verdura de Beranger es para aturdir al más despreocupado.

Todo esto, no obstante, es saludable y varonil, físicamente al menos. Cuando nos volvemos á los poetas algo metafísicos, entonces sí que es necesario hacerse cruces y taparse los oídos ó cerrar los ojos. ¿Qué delirio, qué blasfemia, qué impiedad no han cantado? ¿Cómo negar que hay algo del enfermizo, y del demente, y del energúmeno en cada uno de los poetas novísimos, sobre todo si son *satánicos*, ó *decadentes*, ó *neuróticos*, según ellos mismos se apellidan? Leopardi reniega de Dios y le niega, ó le insulta, ó le desprecia, llamándole *feo poder que impera oculto para común daño*; Carducci entona epinicios á Satanás; Baudelaire escribe letanías al demonio; Rollinat aparece más loco y más endiablado aún; y ahora, fresquito, acaba de surgir otro poeta, llamado Maeterlink, que echa la zancadilla á todos, porque cada uno de sus versos es una pesadilla de fiebre infecta suscitada por las Furias.

Yo, Sr. D. Ramón, tengo la manga ancha; soy entusiasta de la poesía, y hago la vista gorda, de ordinario. Si hoy, por extraordinario, me muestro severo, es por-

que V. me obliga á buscar lo útil de la poesía y á poner en la utilidad su excelencia.

Pero si desistimos de este conato simple de ponderar la poesía y de esta manera estrecha y miope de mirarla, todo se justifica, todo nos parece bien, y, aunque seamos unos Catones cristianos, lo ponemos en salvo todo.

Dios, sin duda, ha creado el Universo, y ha compuesto así el más asombroso poema que podemos imaginar. Hace miles de años que nosotros, los hombres, le leemos, le contemplamos y le estudiamos, admirándole sin comprenderle. No acertamos á juzgarle con fundamento, porque no sabemos cómo empieza ni cómo acaba; ni entendemos su principio, ni columbramos su término, desenlace y propósito.

Por un lado figuramos en el poema y contribuimos á la acción, como personajes de mayor ó de menor importancia, que este no es punto para dilucidado aquí de paso; y por otro lado, somos el público, ó parte del público (suponiendo que hay otras inteligencias en otros astros), que lee ó deletrea el poema, y procura entenderle y apreciarle. Hay, pues, dos funciones principales en nuestra vida: la práctica, cuando personajes del poema tomamos parte, aunque sea mínima, en su acción; y la teórica, cuando somos público que le contemplamos.

Y esta contemplación no es vana ni estéril. No es vana, porque no se concibe que el grande autor compusiese obra tan estupenda si no contase con criaturas inteligentes que, según sus grados y fuerzas, la estudiaran y admiraran. Y no es estéril, porque cada una de esas criaturas que contemplan la obra, tiene, en pequeño, semejanza con el entendimiento del Autor, y se siente irresistiblemente impulsada á imitarle. De aquí que, de

las impresiones que cada cual recibe, forma cada cual un concepto adecuado á su capacidad, y luego lo ordena todo, y así crea á su vez, remedando al Soberano Artífice, un Universo ideal. Y cuando le reviste de forma sensible por medio de la palabra, más briosa, sonante y bella con el ritmo, tenemos lo que se llama la poesía.

Explicada la poesía por medio de esta hipótesis, no se presenta á nuestra mente ni como útil, ni como inútil, sino como inevitable y perpetua, mientras el mundo sea mundo, y mientras haya entendimiento que, en parte ó en todo, le refleje y le conciba. Esta imagen, proyectada fuera de sí por el entendimiento, será la poesía, y el entendimiento será el poeta en su más lata significación.

Siempre hubo, pues, y hay, y habrá poesía. La mejor será la que refleje con verdad y exactitud lo que se ve con los ojos del cuerpo y con los ojos del alma, y la que halle en el alma de quien la cree bastante calor amoroso para encender, iluminar y llenar de vida inmortal ese reflejo.

El hombre que logre esto por estilo eminente, será, como dice Enrique Heine, poeta por la gracia de Dios; soberano irresponsable y absoluto. No hay que pedirle cuenta de nada. Á un Dios no se le pide cuenta. El público podrá matarle, pero no juzgarle.

Ya ve V. que yo me exalto y me dejo arrebatarse, y sigo á Heine, cuando se trata de los grandes genios; pero ¿cómo he de negar yo que hay muchos poetas amenos, agradables, chistosos, elegantes ó inspirados, sin ser esos genios de primera magnitud? ¿Cómo he de adoptar yo la extraordinaria opinión de V., considerando útil la poesía y suponiendo en seguida que cada mil años, á lo más, hay un verdadero poeta?

No, señor; siempre ha y poetas en abundancia, y nunca

faltan algunos que merecen calificarse de buenos. Y en nuestra edad los líricos son en mayor número y mejores que en otras edades. Nos podemos permitir mayor lujo. Vivimos con más desahogo. No tenemos que afanarnos tanto en la vida práctica. Y nos queda más vagar y holganza para la contemplación.

Cuando yo muchacho, allá en Nápoles, venía á cortarme el pelo y á peinarme un peluquero y barbero muy divertido y dicharachero, que me hacía reír con sus chistes y buenas ocurrencias. Vió un día sobre un velador de mi cuarto *La Divina Comedia*; la hojeó, enarcó las cejas pasmado de tanto verso, y exclamó con sencillez, refiriéndose al Dante: «*Questo signore non aveva niente da fare*». Para él, la ociosidad, no era sólo madre de los vicios, sino también madre de la poesía.

Respecto á la poesía, hasta donde lo permiten mis cortos alcances, me parece que dejo dilucidada la cuestión. Ahora diré algo, para terminar, de lo tocante á la metafísica.

V. está muy enojado contra los materialistas y positivistas del Ateneo (no Revista, sino sociedad), y aprovecha la ocasión para fulminar contra ellos sus anatemas. Pero ninguno de esos anatemas puede caer sobre mí; ni, perdone V. que se lo diga, da fuerza á la tesis que en nuestra controversia V. defiende. Defiende V., en general, lo útil, lo provechoso de la metafísica, y se extrema impugnando y fustigando una singular metafísica, la de Haeckel, no ya como inútil, sino como nociva. Pues qué, ¿impugna V. en Haeckel hechos, observaciones, experiencias, datos reunidos por él, para el progreso de la biología ó de otras ciencias naturales? Nada de eso: lo que V. impugna es el sistema, la teoría total, el concepto que él forma del Universo entero, del ser, de la vida,

de su desarrollo, de sus causas y de su término. Va V., pues, si no contra toda la metafísica, contra cierta metafísica determinada. Y como además se infiere que V. no acepta como doctrina sana, sino la que afirma y enseña la inmortalidad del alma, la libertad del hombre y la personalidad de Dios, resulta que para V. es doctrina insana, en vez de ser útil, la de aquellos que niegan implícita ó explícitamente todo esto. En esta cuenta entran, si no me equivoco, Espinoza, Schelling, Fichte, Hegel, Schopenhauer, en una palabra, todos los panteístas, materialistas, ateístas, etc., etc. Luego, defendiendo V. la utilidad de la metafísica y de los metafísicos, apenas deja títere con cabeza, ni metafísico con vida, ni metafísica que no sea insana, salvo una singular metafísica, ortodoxa, digámoslo así, ó que V. preconiza de ortodoxa, porque no es esta la cuestión, ni yo tengo necesidad de declararme aquí en favor de una metafísica y en contra de otra. Básteme dejar ver á las claras que V. no considera sana, ni útil, ni buena toda metafísica, sino una sola metafísica, en contra de otras muchas metafísicas que hay ó puede haber, y que son para V., más apasionado y vehemente que yo, insanas, insufribles y perversas, en vez de ser útiles.

Liberal, partidario del libre examen y aficionado á las discusiones, de seguro que V., aunque pudiera, no imitaría al despótico emperador Justiniano, arrojando de su imperio á los filósofos; pero, salvo aquellos que creyesen como V. en un Dios personal, en la otra vida, etc., etc., á todos los tendría V., ó los tiene, por perniciosos y vitandos.

No azuza V. á la policía ni á los esbirros, pero anima y estimula á D. Antonio Valbuena para que salga á campaña contra ellos, en vez de escribir ripios aristocráticos y ripios académicos.

Estas contradicciones en que V. incurre nacen del error que tiene V. sobre la poesía, y que sobre la metafísica se repite; es á saber: de ver ó de buscar en ella una utilidad social, política y casera, ya que para V. hasta en el planchado de las camisas, en el arte de cocina, y sobre todo en el arte de medrar, de obtener buenos empleos y de asistir á banquetes principescos, interviene la metafísica.

Claro está que, entendidas las cosas de cierto modo, nada hay en que la metafísica no intervenga.

Seamos ortodoxos. Creamos que hay un Dios personal, providente y sabio, que lo llena y penetra todo; para quien lo presente, lo pasado y lo por venir no se suceden, porque vive en la eternidad, y para quien las causas y los efectos se enlazan, no por mero capricho, sino con sujeción á leyes inalterables y á prescritos mandatos, dictados desde la eternidad. Evidente es que, con esta hipótesis, lo mismo la aparición de mil nuevos soles en el espacio ingente, que la destrucción de un imperio poderoso en nuestro planeta, que el desprenderse de la higuera que crece en nuestro corral una breva madura, que la caída de un cabello de la cabeza del último pordiosero, todo está previsto, todo está ordenado, todo está sujeto á la voluntad de Dios, la cual no puede menos de hallarse en perfecto acuerdo con su sabiduría. Si á esto llamamos metafísica, no seré yo quien niegue que hasta lo bien almidonado de una pechera y un almuerzo exquisito en casa de nuestro amigo Cánovas, y todas las cesantías y todos los turrónes, estén en relación con la metafísica y dependan de ella.

Pero yo digo y sostengo que hay una legítima é inextinguible aspiración en el hombre á penetrar el secreto de Dios, á participar de su ciencia, y, no sólo á forjarse

la imagen ó representación de la totalidad de las cosas, sino á probar que tal imagen es fiel, que lo real coincide con ella, y que todo fenómeno se transforma por virtud del pensamiento en idea clara, donde lo que aparece es lo que es, y donde todo cuanto es aparece, y donde lo que aparece y es no aparece ni está incoherente y aislado, sino en armónica relación con lo demás, y como suspendido á una cadena de causas, razones y motivos que suben hasta la causa primera, primer motor y suprema razón de todo. Si llamo á esta aspiración filosofía, en su más puro sentido pitagórico, ó si se quiere metafísica humana, la declaro inútil para honrarla más y no para agraviarla. ¿No sería ridículo y necio aspirar á tanto, pueda ó no humanamente conseguirse, para almorzar mejor, salir muy peripuesto por esas calles, tratarse con magnates, ser uno de ellos, y guardar muchos dineros en la gaveta?

Se cae de su peso, pues, que un metafísico de verdad, y no de mentirijilla, pone la mira más alta que todos los bienes materiales, honras, provechos y deleites de este mundillo ruin. Cervantes estaba en lo cierto cuando decía:

« Metafísico estás.—Es que no como ».

El hombre que aspira nada menos que á comprender todo lo existente y todo lo posible, con sus causas y sus fines, y á que su sistema ó construcción ideal sea al propio tiempo realísima, lo cual es asemejarse á Dios en cuanto cabe, no puede andar muy preocupado sobre lo que comerá y lo que vestirá y sobre cómo tendrá dineros. El buen metafísico, á semejanza del buen cristiano, será pobre de espíritu para alcanzar su bienaventuranza ó su reino de los cielos. Si todos esos regalos, bajos y

vulgares, los posee, y le han sido dados como por añadidura, los poseerá como si no los poseyese; si no los posee, no se le importará de ello un comino; y, sobre todo, no caerá en la tontería de que va á conseguirlos por medio de su metafísica.

Si mi propósito se reduce, por ejemplo, á tener agua del Lozoya para beber ó para lavarme, no soy tan majadero que me encaramé en busca de ella á los cerros donde nace el río, cuando la tengo en casa y muy á la mano. No menos majadero será quien, á fin de lograr buenos almuerzos, vestir camisas bien planchadas y tratarse con señorones, se afane en el estudio de la metafísica. Lo probable es que él se crea más señorón que nadie, aunque no tenga para mandar rezar á un ciego. Diógenes se tenía en más que Alejandro.

Las miras del verdadero metafísico son tan encumbradas, que se quedan muy por bajo todas las comodidades y utilidades, y todo bienestar y desahogo, y hasta las grandezas, resplandores y poder que las demás ciencias y artes proporcionan á veces. De aquí que el verdadero metafísico pueda responder á quien le impugne, como el místico ó el asceta moralista cristiano:

«¿Piensas acaso tú que fué criado
El varón para rayo de la guerra,
Para surcar el piélago salado,
Para medir el orbe de la tierra
Y el cerco donde el sol siempre camina?
¡Oh, quien así lo entiende cuánto yerra!
Esta nuestra porción, alta y divina,
Á mayores acciones es llamada
Y en más nobles objetos se termina».

En persecución, pues, de esos nobles objetos, inflamado en el amor de ellos, el verdadero filósofo no busca

lo demás ni lo desea, y, si no lo tiene, no se apura; y si lo tiene, no se aquieta con su posesión, porque persevera desdeñándolo todo y teniéndolo en menos; por lo cual dije yo del alma de este filósofo, una vez, que la quise echar de poeta:

«¿Cómo podrá saciar en el mezquino
Mundo la sed de amor que la devora,
Si en la esfera ideal do su amor vive
La inmensidad del Universo inscribe?
Y aunque atrevida el alma consiguiera,
En progreso infinito dilatada,
Sentir en sí la humanidad entera
Y el espacio abarcar de una mirada,
En su alcázar ingente conociera, †
Emperatriz y diosa abandonada,
Que aún carecía de su digno empleo,
Que era mayor que todo su deseo».

Vaya V., por consiguiente, á convencer á un alma tan soberbia de que el término de sus aspiraciones y estudios será regalar el cuerpecillo en que está envainada, dándole succulentos manjares y revistiéndole de ropajes vistosos.

¿No se desprende de cuanto va expuesto la inutilidad de la metafísica, en el sentido del párrafo de Aristóteles que ya cité á V., y del cual todo esto es mero comentario? ¿Injurio yo ni pretendo matar á la metafísica cuando proclamo su inutilidad sublime?

Si los positivistas pretenden matar á la metafísica, ó más bien nuestra inclinación á la metafísica, es, á la manera de alguien que, desdeñado y enamorado de una princesa ó reina maravillosa, cuyos favores no esperase lograr, y á quien considerase inasequible, se castrara corporalmente. Pero en el espíritu, cuando es plenamente

varonil y entero, no hay instrumento ni recurso que valga para hacer la cómoda y desesperada amputación que los positivistas pretenden.

La aspiración á la metafísica no acaba en nuestros corazones; y ella, la metafísica, es princesa ó reina inmortal, que, á semejanza de Circe, favorece de tarde en tarde á algún Ulises; pero con la mayoría de sus amadores hace lo que la Hija del Sol hizo con los compañeros del rey de Itaca, lo cual por sabido se calla.

De aquí que se hayan dicho y se digan tantos disparates filosofando, y que la filosofía fundamental ó metafísica haya tenido tantos acérrimos enemigos y perseguidores. Cuando apareció en Roma por vez primera con Carneades, que vino de embajador, Catón el Antiguo se enojó mucho de oír filosofar á este embajador tan insólito, y dijo á gritos que Roma perdería el dominio del mundo en cuanto aceptase y honrase la filosofía. No fué el grande Almanzor más propicio á los filósofos, y los arrojó con cajas destempladas de toda la extensión del califato cordobés. Otros príncipes ó gobiernos han favorecido á los filósofos, pero ha sido cuando los filósofos han escrito filosofías á gusto de ellos, ó bien tan hábilmente nebulosas, que ellos no han llegado á entenderlas bien. Nuestro rey D. Felipe II fué de estos favorecedores de los filósofos, pero ya se guardaron todos de decir á las claras nada que en lo más mínimo se opusiese á las creencias de S. M. Su Majestad los hubiera quemado vivos, y se hubiera quedado tan fresco. Y en ello no se hubiera extremado el Rey Prudente por la crueldad, ni por la intolerancia, ni hubiera hecho más duro castigo que los que se hicieron en Tolosa de Francia con Vanini, en Ginebra con Servet, y en Roma con Giordano Bruno.

Tales atrocidades, no lo dude V., nacieron del mismo

erróneo y algo pueril concepto, que yo combato, de atribuir á la filosofía especulativa una utilidad práctica é inmediata. Nada más relativo, nada más fluctuante ni más dependiente de la opinión y de los intereses de cada edad y de cada estado social que lo útil. ¿Cómo valerse de ello para tasar y medir una ciencia que es, ó aspira á ser, la ciencia de lo absoluto, de lo que no cambia, de la concordancia, ya que no de la identidad del sujeto y del objeto, alzándose así por cima de todo?

Dejemos, pues, que los espíritus se encumbren en su vuelo metafísico, ya desatinen, ya atinen. Y en vez de condenar la filosofía, como hizo Catón Censorino, digamos como el Dios benigno de Goethe en el *Prólogo en el cielo del Fausto*:

El hombre yerra mientras aspira;

y, en gracia de la aspiración, aplaudamos hasta los yerrores, cuando están hábilmente entrelazados y formando juntos una construcción pasmosa y un monumento gigante, donde caben y entran cielo y tierra. Así, por ejemplo, el de Aristóteles en la antigüedad y el de Hegel en nuestros días.

Para llegar á ser un gran metafísico, es menester amar la metafísica con pleno desinterés y por ella sólo, como para ser un gran poeta es menester amar la poesía, y la santidad pura para ser santo. Bellaco, no santo, sería quien aspirase á la santidad por el aliciente de salir haciendo milagros. Con sobrada razón censuraba el famoso Francisco Sánchez á los sabios ó aspirantes á sabios por el provecho: *Omnes, dice, aut ad laudem, aut dignitates, aut divitias: vix unus scientiam amplectitur propter seipsam: sicque tantum quisque laborat so-*

lum, quantum sufficiat ad adquirendum finem, non scientiae, sed ambitionis suae.

La ambición mundana, aplicada á la metafísica, implica además demencia; porque, aun suponiendo que el hombre puede llegar con el tiempo á adquirir la ciencia fundamental, de suerte que le valga para dominarlo y poseerlo todo, después de haberlo comprendido y como creado otra vez en su mente, esto será dentro de miles de años; se pierde en oscuro y remotísimo porvenir.

Por ahora, y este por ahora será muy largo, la metafísica, que no morirá nunca por grande que sea el desarrollo de las ciencias experimentales, más atormenta que aprovecha.

Yo, á pesar de todas las críticas *kantianas*, no he dudado nunca de que la realidad responda al concepto que yo formo de ella por los sentidos; de que lo que conozco es como lo conozco; pero conozco poco, y lo poco que conozco, lo conozco muy someramente, y no sólo fuera de mi conocimiento hay ó debe haber muchísimo, sino que hasta lo que está dentro de mi conocimiento no está penetrado sustancialmente por mí, sino entendido sólo por algunos accidentes y cualidades superficiales. De aquí que toda metafísica fundada sobre la experiencia, como hoy la quieren Alfredo Fouillée y otros, me parece ensueño mezquino. Podrá ser mateseología, corona y remate de la enciclopedia, clasificación y unificación sistemática de todo lo humano y sensiblemente conocido; pero lo esencial de la naturaleza y de cuanto hay de inmanente y de trascendente, se quedará fuera de esta ruin y apocada metafísica.

Tampoco soy yo escéptico idealista, sino que doy por firme que mi entendimiento, si bien se diferencia cuantitativamente, no se diferencia cualitativa y esencialmente

de cualquier otro entendimiento, aunque sea el increado, á cuya semejanza se formó el de todo hombre. Considero, pues, que en él hay potencia para crear una metafísica, no fundada en lo experimentado, sino superior y anterior á la experiencia, para la cual nos ilustra y capacita.

Y, sin embargo, si yo creo posible esta metafísica, disto infinito de crearla actuada ó escrita. Sólo existen, acaso en borrador y en desorden y sin coordinación dialéctica, más aceptados por fe que por demostraciones, sus primeros y más rudimentales capítulos, ó, como si dijéramos, el proemio.

Si este proemio, que se lee y se estudia mejor en los catecismos de diversas religiones que en los tratados filosóficos, es lo que V. llama metafísica, convengo en su utilidad y aun en su necesidad. En él se fundan las leyes, el orden social, la moralidad, los deberes y los derechos; pero convengamos también en que dicho proemio más se impone por fe que por discurso, más tiene de revelación que de reflexión, y es más espontáneo que razonado. Será metafísica, pero es metafísica precientífica. En cambio, la metafísica de que tratamos aquí, y cuya utilidad niego, es la deseada y no lograda, ó, mejor dicho, la aspiración á lograrla, que es la más noble y divina aspiración que tiene el hombre.

Es más: á mí se me figura que, si como caso portentoso y excepcional, llegase alguien en nuestros días á poseer la metafísica científica y completa, tendría que guardarla para sí y no transmitirla, porque la humanidad aún no está bastante educada, y no lo entendería.

Sería doctrina esotérica, inefable y oculta, que haría poseedor al sabio que la tuviese de todos los misterios, fuerzas y principios de naturaleza, y le habilitaría para mudar de formas, para desprender su espíritu de la pri-

:

sión corpórea é irse con rapidez más que eléctrica de un extremo del mundo á otro extremo, al través de los espacios intersidérales, y para obrar otros mil en concepto del vulgo sobrenaturales prodigios, aunque fuesen actos naturales en él.

Lo que no podría hacer el sabio taumaturgo sería enseñar y divulgar su ciencia. Imitando á San Pablo, tendría que decir á sus adeptos que los alimentaba con leche y no con manjares sólidos, por ser ellos muy pequeñitos aún y como niños de teta. Tal vez, en el estado actual de la civilización, ni siquiera haya lenguaje humano en que esta ciencia quepa y se formule y exprese.

La metafísica, lejos de morir decrepita, está en flor. Por eso digo que no es útil. La flor trae deleite subidísimo. La utilidad, muy subida también, vendrá más tarde, cuando de la flor,

Que nos da en esperanza el fruto cierto,

salga el fruto, y grane y madure, dentro acaso de sólo Dios sabe cuántos siglos. Por lo pronto, no habiendo metafísica granada, ¿cómo quiere V. que sea útil?

Proclamándola yo inútil, la reverencio, la adoro y hago de ella mayor alabanza y defensa que la que hizo el célebre cardenal Sadoletto y celebraron Bembo y la bella y discreta duquesa de Urbino.

Quiera el cielo que el público, que será nuestro Bembo y nuestra bella Duquesa, nos celebre también, y á mí no me tilde de pesado. Á fin de evitarlo en lo posible, termino aquí esta difusa epístola, y con ella nuestra polémica.

Créame V. su amigo

JUAN VALERA.

ESTUDIOS

SOBRE LOS ORÍGENES DEL ROMANTICISMO FRANCÉS.



LOS PRECURSORES

I.

LA revolución literaria que invadió triunfante todas las literaturas de Europa á principios de nuestro siglo, se presentó en Francia con muy singulares caracteres, y suscitó allí más que en parte alguna protestas ardientes y encarnizada lucha. Solamente allí encontró una literatura oficial organizada para la resistencia. Solamente en aquella nación pudo pasar en los primeros momentos por antipatriótico lo que en Alemania, en Inglaterra, en Italia, en España se presentaba como una reivindicación nacional contra las antiguas tiranías preceptivas. Conviene detener un momento la consideración en las causas de este notable fenómeno.

Si entendemos por arte romántico (en uno de los varios sentidos que puede tener esta palabra harto vaga), el arte de la Edad Media en aquello en que más se aparta de la cultura clásica y más directamente influido aparece por el espíritu cristiano y por el espíritu caballeresco, ninguna nación de Europa puede disputar á Francia la

gloria de haber creado durante los dos siglos XII y XIII la literatura y el arte románticos por excelencia. Las fuentes remotas de ese arte son, ó pueden ser, germánicas unas veces y otras célticas; pero la forma definitiva es francesa, y tan francesa que parece original y apenas deja pensar en esa derivación oscura. La prodigiosa eflorescencia de las *canciones de gesta*, que en sus tres ciclos fundamentales y en sus siete ú ocho ciclos secundarios comprenden más de noventa epopeyas fragmentarias, á cuyo frente va la homérica canción de Rolando; la primera aparición de la novela moderna de amor y de aventuras en los poemas de la *Tabla Redonda*, que con sus imitaciones y refundiciones forman también espeso matorral y selva intrincadísima; la vigorosa creación del ciclo satírico de *Renard*, á lo menos en sus ramas principales; el mundo picaresco de los *fabliaux*, tan lleno de alegría y de chiste grosero, primer ensayo de representación realista de la vida en sus ínfimos aspectos; una literatura dramática, incipiente sin duda y bárbara, pero sobremanera fecunda, y que presentaba en germen, no sólo todas las variedades del teatro religioso (*dramas litúrgicos, milagros, misterios, moralidades*), sino también rudos esbozos de teatro cómico, no siempre desprovistos de verdad y de gracia; no una, sino dos escuelas líricas, la de Provenza y la del Norte, la de los trovadores y la de los *trouvers*, maestra la primera de todas las lenguas modernas en el artificio de la estrofa y en el halago y primor de la dicción poética; una serie de cronistas tan ingenuos y pintorescos, que el arte, si alguno tuvieron, se confunde en ellos con la misma naturaleza; y como si todo esto no bastara, la arquitectura ojival, que por más de cien años fué arte exclusivamente francés.... ¡qué corona más espléndida podría ceñir la frente

de ningún pueblo moderno, si todo esto hubiese continuado su evolución natural y progresiva, si todos los gérmenes hubiesen llegado á perfecta sazón, madurados por el suave aliento de la tradición nacional! Pero fatalmente aconteció todo lo contrario. Y no porque viniera el Renacimiento, que al romper la unidad de la Edad Media, más bien favoreció que contrarió el desarrollo de las literaturas nacionales, dominadas durante los siglos anteriores por el superior prestigio de la francesa. Ni Italia, para quien el Renacimiento tenía el valor de una renovación de su glorioso pasado; ni España é Inglaterra, donde la savia de la cultura clásica penetró en el árbol de la poesía tradicional, no para viciarla, sino para robustecerla y prolongar su vida, cada vez más pujante y espléndida; ni Alemania, que mediante la Reforma acentuó más y más su alejamiento de los pueblos latinos, llegaron á renegar de su originalidad en el siglo xvi, ni pensaron jamás en hacer tabla rasa de su historia. Castilla siguió viviendo del jugo de su tradición épica, y la convirtió primero en romances y luego en teatro. Shakespeare dramatizó las crónicas inglesas. Todo el espectáculo de la antigüedad, que resurgía luminosa de entre las ruinas amontonadas por el tiempo y la barbarie, no pudo borrar del recuerdo ni del amor de los italianos aquel poema teológico en que pusieron mano tierra y cielo. Sólo hubo un pueblo, precisamente el primero de los pueblos de la Edad Media, el pueblo director de los demás de Europa en sus períodos más oscuros, que practicase esa especie de mutilación, tan dolorosa como insensata, en su espíritu, partiendo su historia y su literatura en dos mitades totalmente diversas. Hubo en Francia un verdadero naufragio de la conciencia nacional; se olvidó la historia de la Edad Media, se olvidaron casi por completo

sus instituciones, se olvidó su arte y su literatura, se olvidó hasta la lengua. Nadie habla de *viejo italiano* ni de *viejo castellano*: los documentos literarios de la Edad Media, así en Italia como en España, son fácilmente accesibles á cualquiera con pequeño auxilio de glosarios, y en poco ó nada esencial difieren de la lengua moderna. Por el contrario, el *viejo francés* es estudio totalmente diverso del estudio del francés clásico: tiene sus gramáticas y sus vocabularios aparte; difiere no ya en la ortografía ni en la flexión, sino en la fonética; á veces le comprenden mejor los extranjeros de cualquier otra lengua romance que los franceses no educados en la filología, y, en suma, cuando en Francia se quiere popularizar un texto de la Edad Media, una canción de gesta, una crónica, hay que empezar por *traducirle*: así se ha hecho con el poema de Rolando, así con las crónicas de Joinville y de Froissart. ¡Calculen nuestros lectores cómo sería recibida en Italia la idea del que emprendiese poner en la lengua actual de Florencia *La Divina Comedia* y el *Decamerone*, ó las carcajadas que en España acogerían al que publicase una *traducción* de las Partidas ó de las crónicas de Pedro López de Ayala! Esos mismos nombres de *vieux français, gaulois*, etc., con que los franceses designan su lengua de los tiempos medios, son prueba de que la miran como algo extraño á su actual cultura, y en realidad poco menos apartado de ella que puede estarlo el conocimiento del portugués ó del rumano. Es cierto que en estos últimos años se empieza á notar cierta saludable reacción, no ya solamente en el círculo de los estudiosos, sino aun en el general espíritu público, gracias sobre todo á los admirables trabajos de una legión de filólogos y de críticos sabios que luchan heroicamente por hacer penetrar de nuevo el recuerdo y

el amor de esa tradición gloriosa en el ánimo refractario de sus compatriotas. Pero todavía es tan fuerte la preocupación, y tanto el influjo de la enseñanza llamada *clásica* ó de colegio, que la empresa altamente patriótica de los Gastón París y de los León Gautier encuentra invencibles resistencias, siendo los maestros, los críticos, los directores del gusto en Francia, los que más de reojo miran y con más petulantes sarcasmos persiguen y desacreditan, en nombre de una convención académica y anticuada, esa literatura francesa de la Edad Media, que todos los extranjeros admiramos tanto, que tan fácilmente comprendemos, y cuyas glorias tan de buen grado recabaríamos para nuestras respectivas naciones, al paso que á nadie se le ocurre envidiar á los franceses tanto sermón pomposo, tanto librito de máximas y tanta tragedia soporífera como produjo su decantado siglo xvii. En todo país del mundo, los primitivos monumentos del genio nacional, hasta cuando no tienen gran valor intrínseco, despiertan cierta piedad y cariñosa reverencia, se los mira como reliquias de los antepasados, nos parece que algo de su espíritu queda en ellos, y que allí está el germen de mucho de lo que colectivamente pensamos y sentimos. Sólo en Francia, donde la tradición de la Edad Media es más rica y gloriosa que en parte alguna, parece de buen tono desdeñarla y hablar mal de ella. Uno de los críticos más leídos hoy, y más dignos de serlo, Fernando Brunetière, que desde las columnas de la *Revue des Deux Mondes* reparte con dudosa equidad, pero siempre con ingenio, coronas y anatemas, ha llegado en este punto á los más increíbles extremos. «Nuestros antepasados (dice) hablaron desde el siglo x al siglo xv la lengua más bárbara, ruda como sus costumbres y grosera como sus apetitos. Carecía esta jerigonza de todas las cualidades en que

consiste la riqueza de una lengua y el esplendor de un idioma. Las canciones de gesta son un fárrago, y están escritas en una jerga semi-latina, semi-germánica. Nada más monótono que la versificación de esos interminables poemas en series asonantadas.» El Sr. Brunetière no respeta la misma *canción de Rolando*, y la juzga con el criterio de un alumno de retórica: «Está mal compuesta, no tiene principio ni fin: la muerte de Rolando ocupa más espacio que la batalla de Carlo Magno contra los sarracenos: los personajes son guerreros sanguinarios, de una brutalidad feroz». En suma, el crítico se alegra mucho de que tal poesía tenga sus orígenes en Alemania. ¡Rasgo verdaderamente patriótico! Menos mal le parecen los *fabliaux*, porque al fin en aquellas truhanerías se ve algo del *esprit gaulois*, pero de todos modos son indecentes é ilegibles. ¿Qué más? hasta contra la arquitectura ojival repite los anatemas de Vasari: «*questa maledizione di fabbriche*, que parecen hechas de cartón más bien que de piedra ó de mármol (1)».

Poca importancia tendrían tales diatribas si no fuesen más que el momentáneo desahogo del mal humor de un crítico; pero es el caso que, exceptuando los eruditos de profesión, todo el mundo piensa en Francia de la misma suerte sobre su literatura de la Edad Media. Boileau, en esto, como en todo, ha ejercido una insufrible tiranía. Aquellos versos del *Arte Poética*, en que no se hace remontar la poesía francesa más allá de Villon (siglo xv), y se tilda de «arte confuso y grosero» todo lo anterior, alcanzan hoy mismo fuerza de ley en las escuelas y en los libros. Cuando Nisard trata de definir el espíritu francés, define tan sólo el espíritu del siglo xvii, el espíritu carte-

(1) *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*; Paris, 1880, páginas 1 á 71.

siano, la monarquía de Luis XIV, la oratoria de Bossuet, la tragedia de Racine, la preceptiva de Boileau. Este es su tipo: cuanto se separa de esto, es como si no existiera. El buen sentido, el orden, la proporción, la expresión elocuente de verdades generales, el arte de «decir de un modo elegante lo que todo el mundo sabe», tales son para el crítico francés los caracteres de su literatura nacional, que él llama modestamente «la imagen más completa y más pura del espíritu humano (1)». Si este ideal anduvo tan lejos de realizarse, no ya en la Edad Media, sino en todos aquellos autores franceses del siglo XVI, del XVII, del XVIII y del presente, que para un extranjero son los más geniales y los más ricos de savia, en Rabelais, en Montaigne, en Pascal, en Diderot, en Víctor Hugo, en Balzac, fácilmente sale del paso el historiador con llamarlos excéntricos ó corruptores. Y la disciplina escolástica continúa repitiendo la misma lista, acompañada siempre de los mismos calificativos tradicionales.

Se dirá que Nisard era un clásico intolerante y agrio, y que fuera del mundo oficial, de la Facultad de Letras y de los colegios, ya no corre la moneda de su crítica. Pero ¿quién ha de negar el título de crítico novísimo, y completamente emancipado mediante una educación científica, á Taine, por ejemplo, que pretende dar á sus juicios de gusto y á sus conclusiones históricas la autoridad y el rigor de un teorema de mecánica? Pues Taine, al fijar las condiciones del genio francés en su libro sobre *La Fontaine* (2) y en su *Historia de la literatura inglesa* (3), declara que nunca se ha visto en el mundo cosa

(1) *Histoire de la littérature française*, por D. Nisard, 10.ª ed., 1883, pág. 15.

(2) *La Fontaine et ses fables*, páginas 1 á 18.

(3) Tomo I, páginas 84 á 96.

más prosaica que las epopeyas francesas. ¿Y esto por qué razón? Por la muy singular de que se pueden leer seguidos diez mil versos de esos poemas sin encontrar una sola *figura*. ¡Como si la poesía estuviese contenida en el almacén de los tropos de Quintiliano ó del P. Colonia! No hay francés, por muy científico y muy positivista que sea, que deje de pagar tributo á esa maldecida retórica de colegio que ha llegado á ser en ellos una segunda naturaleza. La sublime tragedia de la muerte de Rolando, tanto más profundamente conmovedora cuanto es mayor la divina inconsciencia del poeta, no les llega al alma, y les suena como narración vulgar, porque no tiene *figuras*. Á bien que no faltará algún refundidor ó traductor á la lengua moderna que se encargue de ponerle las sinécdoques y las prosopopeyas que le faltan.

En vista de tales ejemplos, dados por los hombres de más alteza intelectual que tiene Francia, ¿cómo negar que allí ha habido lo que en ninguna otra parte, una verdadera solución de continuidad entre lo antiguo y lo moderno, y por consecuencia forzosa de ello, dos lenguas y dos literaturas independientes? ¿Pero dónde estará la clave de tan extraordinario fenómeno? ¿Será verdad que las canciones de gesta son hijas del espíritu germánico, y los poemas de la Tabla Redonda hijos del genio bretón, y que Francia no les prestó más que la lengua, olvidándolas después porque no tenían raíces en su propio espíritu *gaulois*, que, según Taine, es irremediablemente prosaico, «exquisito más bien que grande, dotado más de gusto que de genio, sensual pero sin grosería ni fuego, poco moral pero sociable y dulce, poco reflexivo pero capaz de asimilarse todas las ideas, aun las más altas, cuando se le exponen con amenidad y gracia»? ¿Será

verdad, como el mismo Taine muy seriamente afirma, que la epopeya propia de tal pueblo, no es el *Rolando* ni el *Aliscans*, sino las fábulas y los cuentos de La Fontaine?

Á los franceses toca averiguarlo : lo cierto es que su Edad Media la olvidaron tan por completo, que la arquitectura ojival recibió, con aquiescencia de los franceses mismos, los nombres de *tudesca* y de *gótica*; y las canciones de gesta han permanecido en el fondo de las bibliotecas hasta el segundo tercio de nuestro siglo, mientras que en las historias literarias continuaba atribuyéndose á los italianos y á los españoles el origen de narraciones caballerescas que Italia y España habían tomado de Francia, y pasaba por aforismo incontrovertible que los franceses no tenían ni habían tenido jamás *cabeza épica*. La Francia del siglo xvi leía y traducía los poemas italianos y los libros de caballerías españoles, sin darse por entendida las más veces de que saboreaba falsificaciones más ó menos elegantes de su propio ciclo carolingio y de su propio ciclo bretón. Cuando esa literatura, aun en las obras de su decadencia, todavía prestaba recursos verdaderamente poéticos á Boyardo y al Ariosto, en Francia estaba ya totalmente marchita y seca. Del teatro litúrgico de la Edad Media brotó en el suelo español la planta bravía pero opulenta del drama religioso. En Francia, donde el teatro de la Edad Media había alcanzado un desarrollo comparativamente superior al de todos los demás pueblos cristianos, tanto por el número y extensión de los *misterios* y *moralidades*, cuanto por su valor relativo, no se vieron en la segunda mitad del siglo xvi más que pálidas imitaciones de la tragedia clásica y de la comedia italiana.

El Renacimiento abre, pues, un mundo nuevo para

Francia ; pero tampoco la literatura del Renacimiento es para los críticos de aquella nación la verdadera y genuina literatura francesa. La encuentran demasiado turbulenta , demasiado fogosa y juvenil ; en suma , demasiado romántica é indisciplinada en medio de su clasicismo , ó quizá á causa de este mismo clasicismo , que tenía todas las inexperiencias y temeridades de la juventud y se manifestaba en mil tentativas ambiciosas y desordenadas , mezclando con la pedantería de las escuelas el fragor y el tumulto de las luchas de la Reforma y de la Liga. Para quien no jura por los manes de Boileau , ni ve en las *Oraciones Fúnebres* y en *Fedra* el supremo esfuerzo del ingenio humano , toda esta literatura francesa del siglo xvi , literatura de humanistas insurrectos , tiene un jugo , una virilidad , una audacia , una fuerza de color y una exuberancia de pensamiento , que luego desaparecen como por encanto de la prosa y de la poesía francesa , y sólo vuelven á encontrarse en algun escritor aislado del siglo xviii , como Diderot , y en muchos del siglo actual. Rabelais es un torrente que arrastra todo género de inmundicias , pero también suele arrastrar oro , y lo que quiera que arrastre , lo lleva con tal ímpetu de dicción pintoresca , animada y riquísima , con tal ardor de fantasía grotesca , y con tan abigarrada y chistosa mezcla de elegancias clásicas y de sordideces populares , que suspende y maravilla hasta en aquellos trozos donde más repugna por su cinismo. La maliciosa sinceridad de Montaigne , el sabio candor de su estilo , los giros en apariencia tan caprichosos y errabundos de su pensamiento , aquella tan simpática y continua observación de sí propio , aquella manera de filosofar libre y desenfadada , ni escéptica ni dogmática , sino personal en grado sumo , ejercicio fácil y suave de una curiosidad siempre activa , ¡ cuánto

contrastan con la afectada rigidez y el intolerante dogmatismo de los ideólogos del siglo xvii, Descartes y Malebranche, por ejemplo!

No hablemos de otros prosistas del siglo xvi, claramente inferiores á los dos citados; pero aun en los meros traductores, como Amyot, y en los que exclusivamente cultivaron la literatura teológica como Calvino, y en los historiadores de partido como Agripa d'Aubigné, y en los autores de libelos políticos como la *Sátira Menipea*, y en los novelistas imitadores de Boccacio como la Reina Margarita y su valido Buenaventura Desperiers, y en los filólogos como Enrique Estéfano, que más de una vez descendieron á la lengua vulgar, empleándola como arma de combate literario ó teológico, se siente y se respira la pujante vitalidad de aquel siglo, en que con más arrogancia que en otro alguno se mostró y afirmó la individualidad humana, ya en el campo de la acción, ya en el del arte. Fuera de Rabelais y de Montaigne, nada produjo el siglo xvi francés que pueda entrar en competencia con los grandes artistas de Italia y con los grandes poetas y prosistas de Italia misma, de Inglaterra y de España; pero aun la misma poesía lírica, que quiso ser exclusiva y cerradamente clásica, hubo de resultar, quizá por esto mismo, tan romántica para el gusto francés de los dos siglos subsiguientes, que fué condenada á carga cerrada por la autoridad censoria de Malherbe, de Boileau y de La Harpe como bárbara, pedantesca, altisonante, enfática y reñida con todas las *reglas* de orden, de *buen sentido*, proporción y decoro. ¡Extraña ha sido la fortuna de esta escuela lírica del siglo xvi! Sus adeptos habían llevado hasta la superstición el entusiasmo clásico; toda su ambición se cifraba en *pindarizar* en estilo retumbante ó en imitar al pseudo-Anacreonte (esto último con menos infeli-

cidad por ser tan inferior el modelo) : de la tradición nacional estaban tan desligados, que cuando Ronsard acometía la composición de una epopeya patriótica, se iba á buscar, no á Carlo Magno ni á Roldán, sino á un fabuloso Franco, nieto de Héctor ; la recrudescencia pedantesca había llegado hasta el punto de que cuando Jodelle hizo una tragedia clásica exornada de coros, los demás poetas de la Pléyade le regalaron, como se hacía en los concursos de Atenas, un macho cabrío coronado de flores, y entonaron en su honor un *Pean*; todas las poéticas de la escuela, empezando por la *Defensa é Ilustración de la lengua francesa* de Joaquín Du Bellay, tratan con el mayor desdén la poesía de la Edad Media, que, por otra parte, ignoran ó desconocen, puesto que la erudición de Du Bellay no se remonta más allá del *Román de la Rose*; y en cambio excitan á sus contemporáneos á « robar sin conciencia los sagrados tesoros del templo délfico, á sembrar otra vez la semilla de la famosa nación de los galo-griegos, á marchar valerosamente contra la soberbia ciudad romana, y adornar con los despojos del Capitolio nuestros templos y altares » : el helenismo y el latinismo no se limitan á los pensamientos y á las imágenes; se quiere restaurar la métrica antigua y aplicarla á los versos franceses, los que menos pueden adaptarse á ella entre todos los vulgares: Jacobo de la Taille publica en 1573 un tratado *de la manera de hacer versos en francés como en griego y en latín*, rechazando totalmente la rima, sin la cual los versos franceses ni aun tienen la apariencia de tales ; Jodelle y Juan Antonio de Baif se arrojan, con el éxito que de tal lengua podía esperarse, á componer exámetros y pentámetros : Ronsard, que al fin era poeta y tenía excelente oído, muestra el buen gusto de no seguirlos sino en raras ocasiones, pero en cambio crea un vocabulario lleno de

neologismos estrambóticos, y se ensaya en el ditirambo y en la oda pindárica (1) Y, sin embargo, esta escuela archiclásica ha sido excomulgada por los clásicos, y rehabilitada por los románticos. Un célebre libro de Sainte-Beuve, publicado por primera vez en 1828 (2), presenta á Ronsard y á su Pléyade como los verdaderos precursores de Víctor Hugo y del lirismo romántico. ¿Qué hemos de pensar de esta paradoja juvenil del insigne crítico? Es evidente que Ronsard y sus amigos nada tienen que ver con la poesía romántica en cuanto al fondo ni en cuanto á la materia poética ó á las fuentes de inspiración: los poetas del siglo xvi son clásicos, buenos ó malos, y clásicos querían ser con todas las fuerzas de su voluntad; si es cierto que no hubo entre ellos ninguno comparable á los grandes poetas que el Renacimiento suscitó en otras partes, un Ariosto, un Spenser, un Garcilasso, un Fr. Luis de León, un Camoens, un Torcuato Tasso, un Milton, no por eso su escuela dejaba de ser la misma, é iguales los modelos griegos, latinos é italianos á que prestaban homenaje. Pero no es menos cierto (y esto es lo que quería decir Sainte-Beuve) que el hervor de juventud, la audacia de lengua y de versificación, la riqueza de vocabulario, las tentativas de nuevos metros, la vena lírica copiosa aunque turbia, y hasta el romanticismo práctico de su vida, como hijos al fin del siglo xvi, convierte á los poetas de la Pléyade en anticipado modelo de la generación literaria de 1830, la cual no andaba tan fuera de lo cierto cuando los aclamaba como precursores y se esforzaba en imitar sus combinaciones métricas, proclamando á Ronsard el

(1) Esta fracasada tentativa está bien estudiada en las lecciones de Egger *L'Hellenisme en France*, París, Didier, 1869, tomo 1 (lecciones 12 á 17).

(2) *Tableau historique et critique de la Poésie Française.... au xvi^e siècle*, París, 1869 (Charpentier).

mayor artífice de versos franceses antes de Andrés Chénier : admiración que de los románticos pasó á los *parnasistas*, como es de ver en la *Poética* de Teodoro de Banville (1). «Ronsard nos ha dado el nombre de la oda y aun la oda misma (dice De Banville) : por esto sólo, ¿no merecería estatuas como un rey?... Ronsard dibujó una forma de grande estrofa que el siglo XIX encontrará dispuesta y armada para el combate.... Por él renace la imagen; y el paisaje, no copiado de los latinos ni de los griegos, sino visto y estudiado directamente por un observador capaz de sentir lo pintoresco, se asocia en sus versos á la pasión humana. Como en la Leda de Vinci, el himeneo entre la naturaleza y la especie humana se ha consumado de nuevo; y de él va á nacer la nueva Helena rejuvenecida en las aguas de la eternidad: se llamará Casandra ó María, inmortal figura, á un tiempo ideal y real, que los nietos de Ronsard celebran todavía con su misma lira, y cuya armonía encantada no puede extinguirse jamás.... Tantos ritmos creados, por decirlo así, de la nada, reproduciendo el aspecto, el movimiento general de los ritmos latinos y griegos, pero felizmente adaptados á la lengua francesa; tantas estrofas cuya forma ha ido descubriendo el poeta conforme las ha ido necesitando, llenan de asombro el espíritu por la cantidad de trabajo que su composición ha exigido, y, sobre todo, por la fuerza creadora, por el raro instinto que ha presidido á combinaciones tan diversas.... Después de Ronsard, nada realmente hemos inventado en materia de ritmos de oda; apenas hemos hecho más que desfigurar y modificar inútilmente sus sabias creaciones. Ni siquiera hemos sabido

(1) *Petit Traité de Poésie Française*, París, 1881, (Charpentier); especialmente en el estudio sobre Ronsard, que está al fin (páginas 271 á 297).

apropiarnos todos los moldes de este gran métrico. Muchas de sus estrofas, y algunas de las más bellas y de las más ricas en efectos armónicos, han sido abandonadas por error ó por impotencia. Quien abre el libro de las *Odas*, cree entrar en un taller de orífice florentino, donde las copas, las ánforas, los candelabros floridos, los elegantes puñales, atraen la luz sobre los finos contornos del oro cincelado. Pero Ronsard nos dejó algo más que ritmos. Nos enseñó el primero de todos, después de los antiguos, que la poesía puede fijar líneas, combinar armonías de color, suscitar impresiones por medio de los acordes de las sílabas. Gracias á él, supimos que existe un arte musical y un arte plástico, y que nada humano es extraño al arte. Todo el arte lírico moderno, arte profundo y terrible que no se sujeta á la letra, pero que conmueve el alma, las fibras y los sentidos con los recursos de la pintura, de la música y de la estatuaria; esa magia que hace sensibles y visibles las formas, como si respirasen en el mármol ó estuviesen representadas por colores reales.... este don, este prestigio, á Ronsard se lo debemos. Hay en la sola colección de sus odas cuarenta piezas por lo menos que son otros tantos diamantes, otras tantas perlas exquisitas, otras tantas obras maestras, labradas por mano de artista en una materia imperecedera.... Tuvo el *furor griego*, el amor de Dios, el entusiasmo de la gloria, un alma todavía más pindárica que sus obras.»

Después de tan magníficos elogios, confirmados en cuanto á lo sustancial (y salvo la hipérbole poética) por la lectura de aquella parte de las obras de Ronsard que con exquisito gusto extractaron de su voluminosa colección, primero Sainte-Beuve y luego Becq de Fouquières⁽¹⁾,

(1) *Poésies choisies de P. de Ronsard*.... Charpentier, 1873.

se comprende bien que en el primer cenáculo romántico figurase sobre la mesa, á modo de Biblia poética, el grueso *in folio* de las obras de Ronsard. Él, á su modo, había sido un innovador y un revolucionario en poesía, y era además la víctima más ilustre entre las víctimas de Boileau, á quien miraban los románticos como un enemigo personal.

« Ronsard , qui le suivit , par une autre méthode ,
 Regla tout , brouilla tout , fit un art à sa mode ,
 Et toutefois longtemps eut un heureux destin.
 Mais sa muse , en français parlant grec et latin ,
 Vit dans l'âge suivant , par un retour grotesque ,
 Tomber de ses grands mots le faste pédantesque.
 Ce poëte orgueilleux , trebuché de si haut
 Rendit plus retenus et Desportes et Bertaut.»

Con efecto, Desportes y Bertaut, poetas amanerados, más italianos que clásicos, y de estro lírico muy inferior al de Ronsard, moderaron, en virtud de su propia medianía, el fausto y pompa de la dicción poética de su maestro, pero sin alcanzar nunca las superiores bellezas que éste logra en sus buenos trozos. Fueron poetas de transición entre Ronsard y Malherbe, primer dictador clásico, y de quien verdaderamente puede decirse que enterró á la escuela del siglo xvi. Sus versos no son muchos, y entre ellos son raros los de primer orden; pero su acción crítica fué extensa y profunda, y su autoridad censoria se ejerció con el más intolerante despotismo gramatical. Boileau, que tanto le admiraba, le ha caracterizado con entera exactitud:

« D'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir ,
 Et reduisit la muse aux règles du devoir. »

¡Qué ideal tan diverso del de Ronsard! Malherbe me-

reció plenamente el título que en su tiempo se le daba, y de que él mismo andaba orgulloso, el de «tirano de las palabras y de las sílabas». Le llaman el fundador *oficial* de la poesía francesa, y el resultado de su reforma fué que no apareciese en dos siglos un poeta verdaderamente lírico, desde el cínico y vigoroso satírico Mathurin Regnier (que pertenece por completo á la fuerte generación del siglo xvi) hasta el purísimo Andrés Chénier, cuyo advenimiento coincide con la aurora de la poesía moderna. Dos siglos de absoluta esterilidad lírica en Francia, salvo los bellos coros de Racine, y las fábulas de La Fontaine, que también son poesía lírica á su modo, aunque no sean muy alta poesía. Por obra y gracia de Malherbe, quedaron abandonadas las dos terceras partes del opulento vocabulario poético del siglo xvi, proscritas todas las inversiones y licencias de sintaxis, proscritos todos los hiatos, y, en vez de la riqueza de ritmos de Ronsard, de la variedad de sus cesuras, de la libertad dichosa con que él y los poetas de su tiempo hacían cabalgar unos sobre otros sus versos y sus estrofas, se levantó triunfante el alejandrino inflexible y monótono, con su cesura obligada y total prohibición de apoyarse en el verso anterior ni en el siguiente. Una dieta poética severísima sucedió á la estruendosa orgía del Renacimiento, y Francia olvidó su siglo xvi con la misma facilidad con que había olvidado su Edad Media

Pero el triunfo de Malherbe, aunque completo y definitivo, no fué inmediato. Entre Malherbe y la fundación de la Academia Francesa, que dió fuerza de ley á sus sentencias y convirtió la literatura en una institución oficial y subvencionada, cuyo principal destino era realzar el esplendor de la monarquía absoluta, hay un período de desorden literario, bastante animado y pintoresco, que

no produjo obras maestras, pero sí chispazos de ingenio, y en el cual florecieron personalidades sumamente románticas y estrafalarias, más interesantes y curiosas en sus vidas que en sus versos. Es la literatura del tiempo de Luis XIII, literatura de fanfarrones, de espadachines, de bebedores y aventureros, y, en suma, de Artagnanes literarios, á cuyo número pertenecen todas esas grotescas celebridades (tan chistosamente rehabilitadas por Teófilo Gautier), Saint-Amant, Cyrano de Bergerac, Scudéry, Teófilo de Viau, y, en fin, Scarron, el más notable de todos, y en rigor el único que ha sobrevivido, aunque en parte mínima de sus escritos. Al revés de los poetas del siglo xvi, humanistas casi todos, y saturados de latín y de griego, estos ingenios *de capa y espada* de la primera mitad del siglo xvii, no parecen haberse educado más que con modelos italianos y españoles, que miserablemente corrompen y estropean, aunque no sin cierta bizarria y fuego intemperante de imaginación, algo parecido al que en nuestro siglo mostró la plebe romántica de dramaturgos y novelistas de folletín. Eran verdaderos insurrectos literarios, y muchos de ellos insurrectos sociales, rebelados contra toda ley de parsimonia y de decoro. Saint-Amant pasa sus días en la taberna; Cyrano de Bergerac y Scudéry, andan á cuchilladas diariamente; Teófilo de Viau fué quemado en efigie por ateo y escandaloso. Su fantasía era tan desordenada como irregular su vida. Imitan alternativamente al Caballero Marino, á Góngora, á Quevedo, á todos los conceptistas y culteranos de Castilla y de Nápoles. Rompen abiertamente con la tradición clásica, y se jactan de ello:

« Ces contes son fascheux à des esprits hardis
Qui sentent autrement qu'on ne faisait jadis,

decía Teófilo hablando de la mitología, y continuaba:

La sotté antiquité nous a laissé des fables
Qu'un homme de bon sens ne croit point recevables ,
Et jamais mon esprit ne trouvera bien sain
Celui-là qui se paît d'un fantôme si vain ,
Qui se laisse emporter à des confus mensonges ,
Et vient, même en veillant, s'embarrasser de songes.

Por este menosprecio de la antigüedad altamente profesado, la escuela (si tal puede llamarse, y no más bien grupo de amotinados) del tiempo de Luis XIII rompía de frente con la Pléyade del siglo XVI, de cuya turbulenta fecundidad conservaba, no obstante, algún resto, como si Malherbe no hubiera venido. Eran precursores del Romanticismo en lo esencial y sustantivo de la doctrina, no ya solamente en lo formal de los metros y de la dicción poética. «Hay que escribir á la moderna (decía Teófilo); esos latrocinios que llaman imitaciones de los antiguos no están ya de moda. Demóstenes y Virgilio no han escrito en nuestro tiempo, y nosotros no podemos escribir como escribían ellos en su siglo. Sus libros, cuando los hicieron, eran nuevos, y nosotros no debemos hacer libros viejos. La invocación de las Musas á ejemplo de los paganos es profana y ridícula. Ronsard, por el vigor de espíritu y la viva imaginación, tiene mil cosas comparables á los antiguos griegos y latinos, pero nunca se les acerca y se les parece más que cuando no se empeña en traducirlos. Parece que afectó la oscuridad con intento de pasar por nuevo y atrevido escritor.... Los cristianos nada tienen que ver con Apolo ni con las musas, ni los versos de hoy, que no se cantan al son de la lira, se deben llamar *líricos*, ni los otros versos *heroicos*, puesto que no estamos en el tiempo de los héroes, y todas estas imitaciones serviles no pueden causar placer ni provecho á ningún buen en-

tendimiento (1)». Del mismo modo pensaba Saint-Amant, á lo que se infiere del prólogo de su *Moisés salvado*, que con menosprecio de los preceptistas tituló *idilio heroico*. «No ignoro, decía, y hasta miro con reverencia las reglas de los antiguos; pero yo para mi uso particular las he inventado nuevas, á causa de la novedad de mi invención, y he creído que la sola razón sería una autoridad bastante poderosa para sustentirlas, porque, en efecto, con tal que una cosa sea racional y convenga á los lugares, á los tiempos y á las personas, ¿qué importa que Aristóteles la haya aprobado ó no? Estrellas se han descubierto en estos últimos siglos que le hubieran hecho escribir, si las hubiese visto, cosas muy diversas de las que enseñó, y la filosofía de nuestros modernos no va siempre de acuerdo con la suya en todos sus principios y definiciones.... Dígase lo que se quiera de las lenguas griega y latina, por copiosas que sean, y por mucho que se ponderen sus ventajas sobre las nuestras, no creo que los Homeros y los Virgilibios dejasen de encontrarlas muy pobres y defectuosas en comparación con la riqueza y abundancia de sus pensamientos, y que no les quedasen siempre en el espíritu algunas imágenes que no podían hacer pasar á los puntos de la pluma. Esta es mi opinión: otro dirá la suya. Bien veo que los que miran á los antiguos como ídolos, y nada encuentran bueno sino el imitarlos servilmente, como si el espíritu humano no tuviese libertad para producir nada nuevo, dirán que en más estimarían un hurto que yo les hiciese que todo lo que pudiera presentar de mi propia cosecha. Pero no me gusta adornarme con plumas ajenas, como la corneja de Hora-

(1) Tomamos esta cita del estudio de Philarète Chasles *sobre algunas víctimas de Boileau* (*Etudes sur l'Espagne*, Paris Amyot, 1847, página 303 y siguientes).

cio, y casi siempre me divierto en hacer ramilletes de flores humildes tomadas de mi propio jardín.» En el mismo prefacio Saint-Amant combate las teorías métricas de Malherbe y defiende la variedad de las cesuras y el encabalgamiento de los versos, por la razón poderosa de que á veces conviene romper la medida para evitar el fastidio de la continua uniformidad. «Es lo que en términos de música se llama romper la cadencia ó salir del modo, para volver á entrar más agradablemente en él.»

Parece que una ráfaga de libertad española había tocado las frentes de todos estos brillantes amotinados literarios, cuyo prestigio iba á ser tan efímero; pero cuya acción no fué totalmente perdida. Y realmente la literatura española daba entonces la ley en Francia mucho más que la italiana y que la clásica. El libro de Pui-busque (1), aunque incompleto y hecho de prisa, suministra pruebas abundantes de ello. Con mejor crítica y erudición más segura, ha expuesto luego interesantes consideraciones sobre el particular el muy docto hispanista Morel-Fatio. La invasión de las letras españolas en Francia se remonta por lo menos á la mitad del siglo xvi. Entraron primero los libros de caballerías, Amadís con toda su numerosa prole, que D'Herberay y otros naturalizaron en Francia, enriqueciendo el árbol genealógico con nuevas ramas. Montaigne mismo leía el Amadís en castellano, y el libro de Rabelais puede considerarse hasta cierto punto como una parodia de las

(1) *Histoire comparée des Littératures espagnole et française* (premiada por la Academia Francesa en el concurso extraordinario de 1842) (París, Dentu, 1843, 2 tomos 4.º). Véase especialmente el segundo. Es obra curiosa, pero llena de mil errores de hecho, y no escasa de juicios extravagantes. El delicioso estudio de Morel-Fatio figura al frente del primer tomo de sus *Etudes sur l'Espagne* (París, Vieweg, 1888), y lleva por título *Comment la France a connu et compris l'Espagne depuis le Moyen-Age jusqu'à nos jours*.

crónicas caballerescas. Brantôme era un *españolizante* fervoroso; cada soldado de nuestros tercios le parecía un príncipe, y á los ingenios de nuestra gente, cuando quieran darse á las letras y no á las armas, no se hartaba de encarecerlos con los epítetos de « raros, excelentes, admirables, profundos y sutiles ». Sus escritos están atestados de palabras castellanas, y él mismo nos da testimonio de que la mayor parte de los franceses de su tiempo sabían hablar ó á lo menos entendían nuestra lengua. Una turba de aventureros como Julián de Medrano, Ambrosio de Salazar, Carlos García, H. de Luna, Tejeda, vivían en París muy holgadamente á título de profesores de castellano. Toda novela española era inmediatamente traducida, como aconteció con las pastoriles y con las picarescas. Y no se leían sólo los libros de entretenimiento: eran también popularísimos nuestros moralistas, y sobre todos Fr. Antonio de Guevara, cuyas *Epístolas Familiares* habían trocado su modesto título por el de *Cartas Doradas*. La influencia de este agudo, chistoso y mentirosísimo escritor alcanza hasta el siglo xvii. Todavía La Fontaine supo extraer del *Relox de Príncipes* la bella fábula política del *Villano del Danubio*. Todavía las cartas y los tratados del primer Balzac, que pasa por reformador de la prosa francesa en los primeros años del siglo xvii, parecen nacidos de la escuela de Guevara, así como los galantes y amanerados billetes de Voiture pertenecen evidentemente á la escuela de Antonio Pérez. Este monstruo de la fortuna fué nuestro verdadero embajador literario en París durante el reinado de Enrique IV. No importó sólo, como dictador y árbitro de la moda, pastillas de olor y guantes de piel de perro, sino también cumplimientos y lisonjas exquisitas y archirefinadas y aquel modo de conceptismo cortesano y frí-

voló que más adelante se llamó *estilo de las preciosas*. Estaban todavía frescos los recuerdos de la Liga, y si es cierto que España no imponía ya su voluntad omnímoda por la voz de Alejandro Farnesio ó de D. Bernardino de Mendoza, todavía quedaban muchos de aquellos *franceses españolizados* de que nos habla la *Sátira Menipea*, y duraba cierta impresión de respeto y de asombro, producidos por el alarde que de nuestra fuerza hicimos al intervenir en las guerras civiles de Francia. Se nos estudiaba y se nos imitaba, por lo mismo que éramos enemigos, y enemigos los más poderosos. Aprovecharse de la doctrina y del ingenio de nuestros autores parecía ardid y represalia de buena guerra, como lo dice el mismo Corneille. Nuestra preponderancia política servía de apoyo á nuestro influjo literario, y todavía, cuando se fué bamboleando y dió evidentes señales de próxima ruina el edificio de nuestra monarquía, persistió la afición á nuestras cosas, y en algunos autores, no ciertamente de los oscuros, sino de los más gloriosos, en Corneille, en Molière, en Le Sage, este influjo duró hasta fines del siglo xvii, y aun se prolongó en los primeros años del xviii, contrabalanceando la disciplina clásica, ó mezclándose en diversas proporciones con ella. Lo que se ha llamado *el romanticismo de los clásicos*, se explica en gran parte por esta acción de nuestra literatura sobre la francesa. *El Cid*, *El Convidado de Piedra*, y *Gil Blas* son los tres principales momentos de ella.

Pero aunque la imitación reflexiva, madura y consciente de la literatura española coincidiera con los más vivos resplandores de la época clásica, no tenía entonces la afición española el carácter de universalidad ni de invasión triunfante que había tenido en los reinados de Enrique IV y de Luis XIII. Podía ser tolerada en la prác-

tica y aun recibida con aplauso, entreverado de protestas doctrinales, como el caso del *Cid* nos lo prueba; pero para lograr esta tolerancia tenía que entrar, aunque sólo fuese en apariencia y de un modo exterior, dentro del molde de las unidades clásicas y de los demás arbitrarios preceptos y convenciones que de la *Poética* de Aristóteles se habían ido deduciendo. Por el contrario, en la escuela de que hemos hablado la imitación española era franca y sin trabas, con todo el desenfado de la imaginación romántica. Esto mismo explica su fracaso, semejante, por lo mismo que es inverso, al fracaso de la literatura francesa cuando en el siglo pasado se trató de implantarla á viva fuerza en países tales como España, Italia y Alemania. No se atenta impunemente al genio de las naciones en lo que tienen de más íntimo, y el espíritu nacional toma tarde ó temprano su desquite. Trasplantar en cuerpo y alma á París la España poética del siglo xvii, con toda su audacia de concepción y su fuego de ejecución brillante, tormentosa y apasionada, era ir de frente contra el buen sentido, la precisión lógica, el instinto de orden y disciplina, que serán prosaicos cuanto se quiera, pero que son inseparables del genio francés, lo mismo en sus manifestaciones más altas que en las más vulgares.

La expresión más admirable de estas cualidades de raza ha de buscarse en la gran literatura del tiempo de Luis XIV, que sin ser ningún tipo de perfección absoluta como lo fué la literatura griega, presenta, á lo menos, un noble y armonioso conjunto, que hasta cuando no fuerza la admiración impone respeto. Es una literatura completa, que, sin excluir la variedad de géneros y tendencias individuales, muestra dondequiera un sello de poderosa unidad y de fuerte y sabia disciplina, derivada de una misma concepción del arte y de la vida, y del

universal acatamiento que entonces se prestaba á ciertos conceptos fundamentales y á ciertas autoridades por todos reconocidas. El catolicismo de Bossuet, la monarquía absoluta de Luis XIV, el cartesianismo, la poética infalible de Aristóteles, la vida de corte y de academia: tales son los elementos que explican totalmente la elaboración de la obra literaria en el siglo xvii. El principio de autoridad impera triunfante en todas esferas, y exceptuando algún protestante refugiado ó algún escéptico vergonzante, todo el mundo descansa satisfecho en unas mismas soluciones sobre Dios, sobre el mundo, sobre el alma, sobre el derecho y sobre el poder público. En vez de las formidables luchas religiosas del tiempo de la Reforma, que sacudían la conciencia humana en sus más tenebrosas profundidades, sólo dividen los ánimos las cuestiones relativamente pequeñas del *jansenismo*, del *galicanismo* y del *quietismo*. Las temeridades especulativas no pasan más allá del misticismo escéptico de Pascal, ó de la *duda* cartesiana, que más adelante dará sus naturales frutos, pero que por de pronto se redujo á un inofensivo artificio dialéctico, á un estado provisional y rapidísimo, del cual fácilmente se salía con el infalible talismán del entimema, para afirmar luego casi todo lo que afirmaba la antigua metafísica por diverso camino y con mucha más fuerza. Una aparente claridad se extiende por todos los dominios del pensamiento, halagando las cualidades nativas de la raza francesa. Metafísica sin nubes, psicología fácil y amena, pocas ideas, muy sencillas y deducidas con rigor analítico y geométrico, una especie de concepción mecánica del mundo, la cual sustituye al bullicioso hervir de la vida el acompasado movimiento de las ruedas y resortes de un reloj. La vida política se ha simplificado todo lo posible: la nación gira alre-

dedor de la corte, y la corte en torno del soberano. El rey sol eclipsa todos los luminares menores. La fiera aristocracia de las guerras de religión, la que había prolongado su agonía bajo el cuchillo de Richelieu y hasta el anárquico movimiento de la Fronda, tenía limadas ya las uñas y las garras. Dócil y sumisa á la voluntad del supremo imperante, quedábanla los lauros del campo de batalla y los oropeles de la servidumbre palatina, largamente galardonada en dinero y en honores. Algún excéntrico mal humorado y pesimista como Saint-Simón protestaba, pero en letras que sólo había de leer la posteridad, contra esta anulación voluntaria de su clase. La corte era el modelo de la urbanidad y de la galantería; en ninguna parte se hablaba con más pureza ni se discurría con mejor gusto sobre las producciones del ingenio; los fallos de la corte hacían ley; por la corte se guiaba París, y por París toda Francia, sin que nadie discrepase, so pena de pasar por hombre extravagante ó anticuado, indigno de pertenecer á la sociedad culta, ni de obtener el inefable honor de ser presentado *au lever du Roy*. Un día Racine encontró á Luis XIV algo más serio que de ordinario, y Racine estuvo á punto de morir de tristeza. Las miradas benévolas ó desdeñosas del soberano poseían la virtud de levantar hasta el quinto cielo, ó de despeñar en los más profundos abismos. Cuando por las cuestiones del quietismo se dió á Fénélon orden de retirarse á su diócesis, todo el mundo se compadeció de aquel espantoso *destierro*. Sin duda los cánones de residencia no rezaban con estos obispos. Cualquiera diría que la jerarquía episcopal no había sido instituida para otro fin que para realzar las pompas de Versalles, y consagrar aquel monstruoso endiosamiento de un pecador público y escandaloso. Y realmente habría mucho que decir sobre este catolicismo francés del si-

glo xvii, cuyo gran doctor (1) estuvo á dos pasos del cisma, y sólo se salvó de él por un generoso esfuerzo de inconsecuencia. Hasta la oratoria sagrada se había hecho cortesana, y, más que de repartir el pan de la palabra evangélica á los pobres y á los humildes, gustaba de entonar pomposos panegíricos sobre las tumbas de los reyes. La oración fúnebre, género híbrido, y mucho más profano que religioso, tolerado por la Iglesia más bien que nacido dentro de ella, fué la expresión natural de este consorcio y alianza entre la iglesia galicana y la monarquía absoluta.

Con no menos inflexible rigor, pero en tanta consonancia con el gusto público, que las protestas, si alguna hubo, se perdieron en el vacío sin resonancia y sin crédito, se afirmaba el principio de autoridad en materias literarias. Boileau completaba y redondeaba la obra de Malherbe; Boileau hacía la poética oficial como Descartes la filosofía oficial, y Bossuet la iglesia oficial ó galicana. Ingeniosamente se ha pretendido enlazar esta poética de Boileau con el cartesianismo, construyendo lo que se ha llamado la estética de Descartes (2). Trabajo cuesta, sin embargo, encontrar en Boileau doctrina estética de ningún género ni ver en él otra cosa que un elegante imitador de Horacio. « Si por casualidad se perdiese su libro (decía malignamente el poeta cómico Regnard), le encontraríais íntegro en la *Epístola de los Pisones*. » *Íntegro* es mucho decir: Horacio no se proponía legislar, y Boileau sí: hay en éste un dogmatismo y una disposición metódica que contrasta con el desenfado humorístico del otro. Es cierto que la carta semisatírica de Horacio se ha convertido, andando los

(1) Bossuet.

(2) *Essai sur l'esthétique de Descartes....* par Emile Krantz; París, Germer Bayllière, 1882, páginas 91 á 265.

tiempos, en una especie de canónica literaria, pero el mismo Horacio se asombraría de tal fortuna, si le fuese dado presenciaria. Del mismo modo, no se asombraría poco Boileau, que nunca pasó de un buen gusto empírico apoyado en cierta tradición literaria bien ó mal entendida, pero aceptada como infalible, si supiera que los críticos actuales tienen habilidad suficiente para descubrir en su *Arte Poética* libro tan útil como sencillo, revelaciones sobre *la esencia de lo bello*, sobre *el criterio de lo bello*, sobre *la expresión de lo bello*. Ni una palabra hubiera entendido de tal lenguaje, y, sin embargo, es evidente que toda preceptiva ó toda colección de reglas técnicas supone una filosofía del arte, una estética general, que nunca deja de existir aunque el preceptista la ignore. Y así, en cuanto á la esencia ó naturaleza de lo bello, Boileau, y con él toda la escuela clásica francesa, es declaradamente idealista, erige el tipo *universal* en norma del arte, y desdeña ó relega á lugar muy secundario todo lo particular y característico, por donde vienen los héroes de tal literatura á no tener patria ni época alguna, y á convertirse en representaciones abstractas de la humanidad. Y como lo *universal* es materia que toca más bien á la razón que á la fantasía, de aquí el predominio de la razón en los preceptos de Boileau y el número incontable de veces que el término *razón* reaparece en sus versos, mientras que el de *imaginación* no suena jamás :

Aimez donc la raison : que toujours vos écrits
Empruntent *d'elle seule* et leur lustre et leur prix.

.....
Mais la scène demande une exacte *raison*....

.....
Que l'action marchant où la *raison* le guide....

.....

Ensanchar desmesuradamente los derechos de la razón en el dominio del arte y cortar las alas á la fantasía; tal era, en dos palabras, la tendencia de Boileau, que viene á ser una especie de *racionalismo* poético, germen de todo prosaismo, ó digámoslo más blandamente, de toda *poesía sensata*.

Il faut même en chansons, du bon sens et de l'art....

.....

Aux dépens du bon sens, gardez de plaisanter.

.....

Tout doit tendre au bon sens....

.....

Nacen de aquí fatalmente dos consecuencias que Boileau acepta sin reparo, y que son puntos capitalísimos en su sistema, aunque él quizá no se fijase mucho en este nexo lógico. Siendo la verdad el objeto de la razón, y siendo la razón para Boileau la facultad artística por excelencia, hay que admitir la identidad de lo verdadero y de lo bello: *Rien n'est beau que le vrai*. Siendo las leyes de la razón imperiosas y obligatorias para todo entendimiento, los preceptos artísticos deben participar de esta misma inflexibilidad dialéctica:

La *raison* pour marcher n'a souvent qu'une voie.

La perfección clásica francesa consiste, pues, en buscar la verdad ideal, depurada de todo accidente. Se ha caracterizado perfectamente esta literatura, llamándola literatura *de lo universal*, ó de la *razón impersonal*. Ninguna otra ha dado forma tan elocuente á todos los lugares comunes de moral y de política. Sermones, tragedias, libros de máximas, de reflexiones y de caracteres, todos se parecen bajo este respecto. Y todos cumplen también con otra exigencia ineludible del espí-

ritu francés : la *claridad*. No diremos, como Krantz, que para Boileau la claridad sea el exclusivo *criterium* de la belleza ; pero es sin duda una de sus notas características. Ni á Boileau, ni á ningún otro de los genuinos representantes del espíritu francés, en literatura y en filosofía, se les ocurre jamás que pueda haber pensamientos que por su misma complejidad y trascendencia metafísica, ó por lo intenso de la fuerza estética que en ellos late, se resistan á la simplificación de esa claridad vulgar y engañosa :

Il est certains esprits dont les sombres pensées
Sont d'un nuage épais toujours embarrassées ;
Le jour de la raison ne les saurait percer.
Avant donc que d'écrire apprenez à penser ;
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit ou moins nette ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

La razón rechaza toda inverosimilitud, hasta las inverosimilitudes de lo verdadero, que se dan en la verdad contingente, pero nunca en la verdad moral absoluta :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Inverosímiles son, á toda luz, las fábulas mitológicas ; pero Boileau las acepta y recomienda como un simbolismo alegórico, al paso que por escrúpulos de austeridad jansenista excluye lo maravilloso cristiano, no por contrario á la razón, sino porque está fuera de su dominio, aunque la fantasía, y el amor, y la intuición mística puedan llegar á él. Pero ya sabemos que estas facultades nada tienen que hacer en el *Arte poética*, donde sólo caben las frías personificaciones alegóricas de Themis con la venda y la balanza, ó del Tiempo con el reloj en

la mano. Boileau era creyente ; pero niega en redondo la virtud y eficacia poética del Cristianismo, no viendo en él más que penitencias y tormentos :

De la foi de un chrétien les mystères terribles
D'ornaments égayés ne sont point susceptibles :
L'Évangile à l'esprit n'offre de tous côtés
Que pénitence à faire et tourments mérités.

Con esto elimina definitivamente de la poesía todo el mundo de las cosas misteriosas, difíciles, oscuras, sublimes y tremendas ; es decir : el mundo poético por excelencia, quizá el único mundo esencialmente poético. Y como, al mismo tiempo, tampoco tiene simpatías por el mundo de la realidad concreta, puesto que en la reproducción de lo real sólo estima el trabajo industrioso del artista y el placer de la dificultad vencida, conforme lo declaran aquellos sabidos versos :

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux :
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable,

resulta que el mundo de la poética de Boileau es el mundo de la *razón razonadora*, muy sólido si se quiere, pero no menos descolorido y monótono; tan lejano de los sublimes éxtasis del idealismo platónico, alejandrino y cristiano, como de los calientes tonos y de la plenitud de vida corporal que ostentan las creaciones de los grandes maestros del realismo. Lógica, y más lógica, proporción entre el principio, el medio y el fin :

Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu,
Que le début, la fin répondent au milieu :
Que d'un art délicat les pièces assorties
N'y forment qu'un seul tout de diverses parties.

.....
:

y, por consecuencia de esto, una porción de reglas triviales y mecánicas, que Boileau no inventaba seguramente, pero á las cuales dió todo el prestigio de su autoridad y toda la fuerza pedagógica de su estilo. Tal es la famosa ley de las unidades dramáticas, que falsamente se suponía derivada de la Poética de Aristóteles; pero que realmente fué invención de algunos pedantes italianos del siglo xvi, trasplantada á Francia por otros no menores como Chapelain y D'Aubignac, impuesta oficialmente por la Academia Francesa y sagazmente aprovechada por los émulos del gran Corneille para amargarle sus triunfos:

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Circunscrita y limitada así la tragedia en el tiempo y en el espacio, tenía que ser cada vez más estrecho el concepto de la unidad de acción, menos amplio el desarrollo dramático externo, mayor el espacio concedido á la psicología analítica, si bien ésta, por las condiciones de la observación moral en aquel siglo y por la tendencia idealista y razonadora de toda esta literatura, hubo de ser, no la psicología de las excepciones y de las contradicciones, no la psicología instintiva de Shakespeare, sino la que pudiéramos llamar psicología *clásica*; es decir: la psicología que toma por punto de partida la identidad del carácter: *et sibi constet*:

Qu'en tout avec soi même il se montre d'accord
Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord.

Estos caracteres idénticos están muy expuestos á convertirse en caracteres abstractos. Nadie es avaro, ni pródigo, ni celoso á todas horas de su vida. Boileau

confunde evidentemente la observación del psicólogo con la abstracción del moralista :

Qui sait bien ce que c'est un prodigue, un avare,
Un honnête homme, un fat, un jaloux, un bizarre,
Sur une scène heureuse il peut les étaler,
Et les faire à nos yeux, vivre, agir et parler.

Si á esta literatura, toda de análisis y de abstracción, se le impone además el dogma de la absoluta separación entre los diversos géneros (con la cual en la práctica ni Corneille ni Molière se conformaron), y la total proscripción de lo burlesco y de lo grotesco, es decir, de lo cómico-lírico, fantástico y subjetivo, se tendrá completo en sus puntos esenciales ese famoso código del *buen gusto*, que, por estar en oculta armonía con el espíritu francés, todavía pesa sobre la mente de los que más emancipados se creen de su yugo.

Pero no hay dogmatismo tan intolerante que al descender á la práctica no pierda algo de su nativo rigor, y deje de atemperarse más ó menos á las varias y mudables condiciones que va presentando la vida. Y quien atentamente estudia la literatura francesa del siglo xvii, no sólo advierte en ella protestas aisladas y autores independientes, no todos oscuros, sino que en los mejores, en los tenidos unánimemente por clásicos, encuentra rasgos de genial independencia, ya en la teoría, ya en la ejecución, ya en ambas cosas á la vez, que mal pueden avenirse con la letra inflexible de la *Poética*, ni siquiera con el espíritu general de la disciplina pseudo-clásica, por muy ampliamente que queramos interpretarla. La paradoja de Emilio Deschanel, el *romanticismo de los clásicos*, tiene dos sentidos, y en uno de ellos casi no es paradoja. Hay partes evidentemente románticas en el genio de Corneille, de Molière, de Pascal y hasta de Racine.

Si se quiere añadir que estos autores, clásicos á los ojos de la posteridad, comenzaron por ser, para sus contemporáneos, verdaderos *románticos*, esto es, innovadores, tampoco nos opondremos á la extensión del vocablo, á pesar de la confusión que introduce en el tecnicismo literario ; pero más exacto sería decir que toda literatura nacida después del Cristianismo es, queriéndolo ó sin quererlo, sabiéndolo ó sin saberlo, literatura *romántica*, hasta cuando imita la poesía de la antigüedad, imitación que más bien debería llamarse *interpretación*, ya que no puede ser viva sino á condición de estar hecha con espíritu moderno. Es claro que Fedra, Andrómaca ó Hermione no nos interesan en el teatro más que á título de mujeres apasionadas, á las cuales Racine ha dado la emoción y el lenguaje de las grandes señoras de su tiempo. Los nombres griegos no engañan á nadie : se pueden sustituir otros cualesquiera, y el efecto será el mismo, ó, si se quiere, mayor, porque no se verá forzado el espectador instruido á abstraerse de los recuerdos que suscitan los nombres clásicos, y á establecer un involuntario paralelo, perjudicial siempre á la pureza y simplicidad de la impresión estética. Para gustar perfectamente de Racine, conviene no acordarse mucho de Eurípides ni aun de Virgilio, con ser, entre todos los poetas de la antigüedad, estos dos poetas *sentimentales* y casi modernos los que más parecido tienen con él, los que estudió con más amor, y los que más huella dejaron en la trama finísima de su estilo delicado y severo cuanto tierno.

Pero sin insistir en esta consideración generalísima, cuyo último resultado sería borrar todas las distinciones y declarar romántico á todo el mundo, atengámonos á las voces ya recibidas por el uso, y busquemos por otro lado los verdaderos gérmenes del romanticismo francés

en plena eflorescencia clásica. Y aquí se nos presenta ante todo la noble y heroica figura de Pedro Corneille, que por el género de su imaginación, por sus estudios y por sus tendencias, y hasta por la fecha de sus principales obras, mucho más pertenece á la literatura del tiempo de Luis XIII que al período estrictamente clásico al cual dió nombre su sucesor. Corneille había triunfado repetidas veces en la escena muchos años antes de que Boileau escribiera el *Arte Poética*. Nada debe, ciertamente, á la dirección llamada clásica (representada en su tiempo por los Chapelain y los D'Aubignac), sino el haber torcido, cargado de cadenas y al fin esterilizado su ingenio. Corneille tenía la imaginación romántica y caballeresca. No sé en cuál de los dos Schlegel he leído que «Corneille era un español nacido por casualidad en Ruan». La frase es ingeniosa y tiene su tanto de verdad, pero no está bien que el amor patrio nos lleve á exagerarla. Ese género de imaginación nunca ha sido peculiar de los españoles, ni siquiera es lo que principalmente caracteriza nuestra raza: algunos de los elementos más hondos y persistentes de nuestro genio nacional hasta le son antitéticos. Por otro lado, Francia en la Edad Media había producido la más alta poesía caballeresca, y bien podía en el siglo xvii producir en Corneille, por misterioso atavismo, el último poeta de alma épica, aunque no se ejercitase en la materia nacional, entonces olvidada ó desconocida, y se fuese á buscar asuntos en la tradición poética de otro pueblo que tenía sobre los franceses la ventaja de no haber olvidado sus orígenes. Nacido en otras condiciones, libre de la preocupación de las poéticas, sostenido por el concurso de su pueblo, Corneille hubiera tomado seguramente el mismo rumbo que Shakespeare y Lope de Vega. Todas sus tendencias le llevaban por ese camino. Aun de la anti-

güedad no conoció más que el mundo romano, y éste visto á través de las declamaciones estoicas de los españoles del imperio. *Cinna* salió de un pasaje del libro de Séneca sobre *la clemencia*; *Pompeyo* debe sus mayores bellezas al libro VIII de la *Farsalia* de Lucano, del cual tiene, según honrada confesión del autor, más de 200 versos traducidos ó imitados. La parte clásica de las obras de Corneille pertenece, por consiguiente, al clasicismo latino, y dentro de él con preferencia al clasicismo latino-cordobés del primer siglo de nuestra era, que es ya un clasicismo romántico.

Lo que debe Corneille al teatro español es bien notorio: su mejor tragedia, *El Cid*; su mejor comedia, *El Mentiroso*; quizá algunas escenas del *Heracio*, sin contar otras piezas inferiores como *La continuación del Mentiroso*, y la tragicomedia de *Don Sancho de Aragón*; imitaciones inteligentes, acomodadas al gusto de su pueblo; imitaciones que á los franceses les agradan más que los originales, y es natural que así sea, porque nadie entiende bien más que la poesía de su lengua. Para nuestro gusto, y para el de todos los críticos no franceses, la comedia alarconiana salió muy pálida de las manos de Corneille, que, conservando, y aun exagerando, la intención pedagógica de la pieza, la despojó en gran parte de la vida poética que en el original tiene, y que vela esa intención todo lo posible, impidiendo á nuestro Terencio mexicano caer en el prosaismo ético. Con Guillén de Castro la lucha quedó indecisa: Corneille sacrificó muchos detalles épicos, que para su pueblo hubieran sido ininteligibles, y concentró todas las fuerzas de su genio elocuente y varonil en el conflicto trágico de la pasión y el deber, conflicto meramente episódico en el inmenso lienzo de la crónica dramática que le servía de base

Interesante materia de estudio ofrecen las variaciones de Corneille respecto de la teoría. Se le puede llamar un *clásico por fuerza*. Sus tragedias están las más veces en contradicción con sus *exámenes, discursos y preámbulos*, y estos mismos discursos rebosan de contradicciones interiores, que dan testimonio de la lucha perpetua en que vivía aquel grande y candoroso ingenio, solicitado de una parte por su temperamento invencible que le llevaba al drama caballeresco como *El Cid*, al drama religioso como *Polieucto* (1), y dominado de otra parte por aquella superstición literaria que inspiraban entonces los fragmentos de la *Poética* de Aristóteles. Corneille, que no era humanista de profesión ni mucho menos, sino que se había educado en el desorden literario de los primeros años del siglo xvii, sin más guía que las obras de Hardy y otros infelices imitadores de la escena italiana y española, empezó haciendo comedias de intriga ó novelas dramáticas (*Mélita, Clitandro, La Viuda, La Galería del Palacio Real*, etc.), sin cuidarse para nada de las famosas *reglas*, porque entonces *no sabía que existieran, y no tenía más guía que un poco de sentido común*, según nos dice él mismo con su habitual honradez y buena fe. Un viaje que hizo á París en 1632 le descubrió la existencia de *la unidad de tiempo*, «única regla que entonces se conocía». La siguió en *Clitandro*, pero la abandonó en *La Viuda* y en *La Galería del Palacio*, que no tienen cada una menos de cinco días de acción. Esto de los cinco días era un arbitrio ó término medio que Corneille había excogitado entre el rigor de las veinticuatro horas y la absoluta libertad escénica. Pocos meses antes de la re-

(1) Lo mismo puede decirse de Rotrou, poeta noble y robusto, contemporáneo de Corneille, con quien tiene muchos puntos de semejanza. Tomó también del teatro español sus principales asuntos: el *Wenceslao* es de Rojas, el *San Ginés* de Lope de Vega.

presentación de *El Cid*, estaba tan libre de escrúpulos, que no dudaba en lanzar al teatro una pieza como *La Ilusión Cómica*, que él mismo califica de «*extraño monstruo*, cuyo primer acto es un prólogo, los tres siguientes constituyen una comedia imperfecta, y el último una tragedia». «Llámesese á esta invención (añade) caprichosa y extravagante : basta que sea nueva, porque muchas veces la gracia de la novedad no es pequeño mérito.» Así pensaba el primitivo Corneille, autor de comedias medianas y olvidadas, el Corneille que oscuramente trabajaba al lado de los Bois-Robert y de los Colletet, asalariado por el cardenal de Richelieu. Nada había hecho hasta entonces digno de memoria, salvo algún rasgo de su *Medea*, tomado textualmente de Séneca. Todavía al frente de esta tragedia, que precedió al *Cid* en un año, hace gala Corneille de independenciaromántica. «Los preceptos del arte deben de ser muy mal entendidos ó muy mal practicados cuando no nos hacen llegar al fin que el arte se propone. El fin de la poesía dramática es agradar, y las reglas que prescribe no son más que artificios ingeniosos para facilitar la labor del poeta, y no razones que persuadan á los espectadores de que una cosa es buena cuando no pueden tolerarla.»

Después apareció la *maravilla* de *El Cid* (1636), y Corneille conquistó en un día solo la inmortalidad y la gloria. Con la gloria vino la emulación, que encontró amplio desahogo en una crítica pedantesca. Y con la crítica vinieron los escrúpulos de Corneille, y el dedicarse á la teoría con verdadero encarnizamiento, queriendo aprender en edad madura lo que de joven había desdeñado, y ponerse al nivel de sus engreídos Aristarcos. El famoso Chapelain, literato de más saber que gusto ni arte, autor de un soporífero poema acerca de Juana de Arco, probó en presencia del cardenal de Richelieu que se debían

observar las tres unidades, doctrina que pareció muy nueva al mismo Cardenal y á los poetas que trabajaban á sus órdenes. El mismo Chapelain fué encargado de llevar la voz de la Academia Francesa en la crítica que se mandó hacer de *El Cid*, é impuso oficialmente su teoría sin resistencia de nadie, ni siquiera del pobre poeta tan solemnemente criticado en los *Sentimens de l'Académie*, que costaron á su redactor nada menos que cinco meses de trabajo, para decir en resumen que «los doctos debían perdonar las irregularidades de una obra que tenía la fortuna de agradar al público por la vehemencia de la pasión, la fuerza y delicadeza de los pensamientos, y el inexplicable agrado que se mezclaba á todos sus defectos». De la crítica oficial no podía esperarse más expresivo homenaje al teatro español interpretado por Corneille, y aun dieron Chapelain y la Academia gran muestra de independencia, elogiando, si bien con timidez, lo que tanto disgustaba al omnipotente Cardenal. *El Cid* era por sus orígenes, y por la savia española que conserva, una obra esencialmente romántica; lo era en parte por su contextura; lo era por su versificación, que admite estancias líricas; lo era hasta por el título de *tragi-comedia*, que Corneille primitivamente le había dado, y que era título muy propio, no sólo por el desenlace feliz, sino por la variedad de afectos y de tono, unas veces sutil, ingenioso y madrigalesco, otras familiar, muchas heroico y sublime. Pero el autor que había osado lo más, no se atrevió á lo menos, y en el mismo prefacio donde están citados y sentidos los romances españoles, le vemos andar á vueltas con la autoridad de Aristóteles, y fundar en ella su propia apología. «Aristóteles no se ha explicado tan claramente en su *Poética* que no podamos hacer lo que hacen los filósofos,

llevándole cada cual á sus opiniones propias. Como este es un país desconocido para mucha gente, los más celosos partidarios de *El Cid* han creído á mis censores bajo su palabra, y se han imaginado haber satisfecho plenamente á sus objeciones con decir que importaba poco que la tragedia fuese conforme á las reglas de Aristóteles, puesto que Aristóteles había legislado para su siglo y para los griegos, no para el nuestro ni para los franceses. Este segundo error, que mi silencio ha autorizado, no es menos injurioso á Aristóteles que á mí. Aquel grande hombre trató la poética con tanto discernimiento y buen juicio, que los preceptos que nos ha dejado son propios de todos los tiempos y de todos los pueblos; y muy lejos de haberse entretenido en detalles que pueden ser diversos cuando son diversas las circunstancias, ha ido derecho á los movimientos del alma, cuya naturaleza es invariable: ha mostrado qué pasiones debe excitar la tragedia en el ánimo de los oyentes; ha inquirido las condiciones necesarias de las personas que introduce y de los acaecimientos que representa; ha indicado medios que hubieran producido su efecto desde la creación del mundo, y que serán capaces de producirle todavía, mientras haya teatro y actores; y en cuanto á todo lo demás, que puede cambiar con los tiempos y los lugares, lo ha desdeñado, y ni siquiera ha prescrito el número de actos, que Horacio fijó mucho después de él. *Y ciertamente yo sería el primero que condenase El Cid, si pecara contra las grandes y soberanas máximas que hemos recibido de este filósofo*; pero, lejos de ser así, me atrevo á asegurar que este afortunado poema debe su éxito extraordinario á la circunstancia de reunir las dos condiciones fundamentales que pide el gran maestro á las excelentes tragedias en su *divino* tratado, y que rara vez

se encuentran reunidas en una misma obra. La primera, que el que padece y es perseguido, no sea ni enteramente malo ni enteramente virtuoso, sino más bien virtuoso que malo....; la segunda, que la persecución y el peligro no vengan de un enemigo, ni tampoco de un indiferente. *Y he aquí, hablando llanamente, la verdadera y única causa de todo el éxito de El Cid.*»

El carácter noble y candoroso de Corneille nos retrae de ver en sus palabras el menor artificio; pero ¿cómo es posible que, teniendo conciencia de su genio, pudiera suponer ni por un momento que el triunfo de su obra maestra dependía de tan generalísimas condiciones, que ciertamente Guillén de Castro había cumplido también, sin que ni él ni Corneille tuviesen para nada en cuenta la autoridad de Aristóteles, sino solamente la admirable eficacia estética que contenían los datos de la leyenda castellana? No era menester la lectura del Estagirita para que un talento tan verdaderamente dramático como el de Corneille viera una fuente de poderosos efectos trágicos en la situación de una mujer obligada á vengar en su amador la muerte de su padre. Para lo que le sirvió Aristóteles mal entendido, fué para despojar á su fábula de verosimilitud moral, atropellando ilógicamente los sucesos, y forzando el natural desarrollo de la pasión, por el compromiso de encerrarlo todo en el término fatal de las veinticuatro horas y del lugar único, conseguido por medio de espantosos anacronismos. Y fué desgracia que en esta ocasión le faltase valor á Corneille, porque el público que aplaudia *El Cid* con arrebatado entusiasmo (1), estaba

(1) Todavía se siente la impresión de este gran triunfo en los versos del mismo severísimo Boileau :

« En vain contre le Cid un ministre se ligue !
 Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue ;
 L'Académie en corps a beau le censurer,
 Le public revolté s'obstine á l'admirer. »

dispuesto á aceptarlo todo, y juzgando con su propia emoción, no le hubiera preguntado por la observancia de las reglas. Pero detrás del público estaban los críticos, y la Academia y el Cardenal «no menos alarmado que si hubiese visto á los españoles delante de París». ¡Cuál hubiera sido la alarma y cuál el rigor del anatema si Corneille llega á sustraerse de lo que él llama gráficamente *la incomodidad* de la regla de las unidades! Pero incómoda ó no, era *regla*, y no había más remedio que cumplirla, aunque para ello fuese preciso trasladar á Sevilla la corte de D. Fernando el Magno. Un absurdo histórico de este género no escandalizaba á nadie, pero en cambio se hacían severos cargos á Corneille por no haber observado más que en apariencia la unidad de lugar, puesto que realmente la escena cambia, siendo unas veces el palacio del Rey, otras la casa de Jimena, y en alguna ocasión una calle ó plaza pública.

Corneille dejó pasar la tempestad, desarmó al Cardenal á fuerza de incienso en la dedicatoria del *Horacio*, y se fué haciendo cada vez más nimio y meticuloso. Por algún tiempo pareció abandonar la imitación del drama español. Dos grandes tragedias de asunto clásico, *Horacio* y *Cinna*, frías de acción y algo monótonas de estilo, especialmente la segunda, pero llenas de elocuencia política y de grandeza verdaderamente romana, marcaron este cambio. Corneille estaba tan convertido, sincera ó forzosamente, á la poética oficial, que si se atrevía á discutir la regla absurda *de no ensangrentar la escena*, es porque no la encontraba en Aristóteles ni la veía observada en el teatro griego.

Pero nadie puede violentar constantemente su propia índole. *Naturam expelles furca, tamen usque recurret*. Á partir de 1640, fueron cada vez más frecuentes las trans-

gresiones de Corneille contra el rigorismo clásico. Su propia Roma, como ingeniosamente ha dicho un crítico de su nación, era una Roma algo castellana. Pero aun de esta Roma así transformada gustaba de salir con frecuencia en busca de otras aventuras, á veces bien inesperadas. Así, en *Polieucto*, que se atrevió á llamar *tragedia cristiana*, y que es una verdadera *comedia de santos*, diversa de las nuestras en la disposición y en el estilo, pero no en la sinceridad fervorosa del sentimiento cristiano, respondió anticipada y victoriosamente con la poesía de los martirologios y de las leyendas á la condenación que iba á fulminar Boileau contra toda poesía cristiana. Una tragedia, cuyo asunto era un mártir destructor de ídolos, pareció tan extraña á los concurrentes al Hotel de Rambouillet, que todos auguraron mal del éxito de la obra. Aquellas bellezas de un género tan nuevo dominaron, no obstante, por igual á los devotos y á los hombres de mundo, que aplaudieron, no ya sólo la grandeza de alma del honrado pagano Severo y la tempestad de afectos que se mueve en el corazón de Paulina, sino también el lirismo de las estancias, y la elocuencia apologética de los discursos, visiblemente inspirados en los que Prudencio suele intercalar en los himnos de su *Peristephanon*. Y Corneille, animado por su triunfo, repitió la tentativa, aunque con menos fortuna por los invencibles escollos del argumento, en otra tragedia cristiana, *Teodora, virgen y mártir*, que, si no añade mucho á su gloria, da á lo menos testimonio clarísimo de la enérgica fortaleza de su fe.

Entretanto (1642 á 1651), había vuelto á lo que él llamaba *su antiguo tráfico con España*, á pesar de la guerra de las dos coronas, y primero *La Verdad sospechosa*, y luego *Amar sinsaber á quién*, y, últimamente, *El Palacio confuso*, felices invenciones de Alarcón, de Lope

de Vega, de Mira de Mescua, alternaban en el teatro de Corneille con dramas de pura invención suya ó tomados de otras diversas fuentes; pero que, por la extraordinaria complicación de la intriga, por el embrollo de los incidentes, por la profusion de acontecimientos extraordinarios y por la refinada sutileza de los conceptos, no eran otra cosa que melodramas ó novelas dramáticas muy parecidas á las del teatro español, y totalmente diversas de la tragedia clásica. Así *Rodoguna*, *princesa de los partos*, así *Heraclio*, así *Nicomedes*. Corneille en este tercer período de su carrera dramática parecía volver á todos los atrevimientos y bizarrías de su juventud. En 1650 da á luz *Andrómeda*, que, con nombre de tragedia, es una especie de ópera de magia, llena de cambios de decoraciones. En 1651 escribe *Don Sancho de Aragón*, y se atreve á titularla *comedia heroica*, jactándose de haber hecho «un poema de especie nueva y que no tiene ejemplo entre los antiguos». El prólogo está sembrado de proposiciones románticas: «Los que han restringido la tragedia á las personas ilustres, no han tenido más fundamento que la opinión en que estaban, de que sólo la fortuna de los reyes y de los príncipes era capaz de una acción trágica, tal como Aristóteles la prescribe.... Pero yo no comprendo qué razón puede ser la que impide á la tragedia descender á condiciones inferiores cuando encuentra acciones dignas de ser imitadas dramáticamente, y no puedo creer que la hospitalidad violada en la persona de las hijas de Scedaso, que no era más que un aldeano de Leuctra, sea menos digna de la musa trágica que el asesinato de Agamenón por su mujer, ó la venganza de esta muerte por Orestes en su propia madre, ni por qué no se ha de calzar el coturno un poco más bajo,

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

» Diré más. Si la tragedia debe excitar el terror y la compasión, más fácil será conseguirlo y más fuerte será la impresión cuando se produzca por la vista de infortunios acaecidos á personas de nuestra condición, á quienes en todo nos parecemos, que por las calamidades de grandes monarcas, con los cuales no tenemos relación alguna, sino en tanto que somos susceptibles de las mismas pasiones que los han llevado al precipicio, lo cual no sucede muchas veces. Y si encontráis bien fundado este razonamiento, y no desaprobáis que se pueda hacer una tragedia entre personas inferiores, permitidme concluir, *a simili*, que también podemos hacer una comedia entre personas ilustres, cuando aparecen mezcladas en alguna aventura del género cómico. Y ciertamente, después de haber leído en Aristóteles que la tragedia es una imitación de las acciones y no de los hombres, pienso tener algún derecho á decir lo mismo de la comedia, y á tomar por máxima que la sola consideración de las acciones, sin atender á los personajes, es lo que debe determinar la especie de un poema dramático.... *Don Sancho* es una verdadera comedia, aunque los actores sean reyes ó grandes de España, puesto que no se ve nacer ningún peligro que excite el terror ni la compasión. En fin, no veo en este poema nada que pueda merecer el nombre de tragedia, si no queremos contentarnos con la definición que daba Averroes, llamándola « arte de elogiar.... » He dudado algún tiempo en llamarla comedia, porque tampoco veo en ella nada que pueda mover á risa, lo cual, según creen muchos, es el objeto y la esencia misma de la comedia. Pero me ha curado de escrúpulos Daniel Heinsio, de quien acabo de aprender en buen hora que *movere risus non constituit comoediam*. Después de la autoridad de tan grande hombre, sería inútil buscar

otras razones.... La he añadido el epíteto de *heroica*, para satisfacer de algún modo á la dignidad de los personajes, que podría parecer menoscabada por la bajeza de un título que nunca se ha aplicado tan alto.»

Nicomedes, pieza representada en 1652, lleva todavía el título de tragedia; pero, como advirtió muy exactamente Voltaire, «pertenece al mismo gusto que *Don Sancho de Aragón*, es decir, á aquella especie de comedia heroica inventada por los españoles, llena de aventuras extraordinarias, de bizarrías, de sentimientos generosos y de intrigas complicadas, cuyo desenlace feliz no cuesta ni sangre á los personajes ni lágrimas á los espectadores». Fué uno de los últimos triunfos de Corneille, cuya estrella dramática desde 1653 (fecha de la representación de *Pertharito*) comienza á nublarse. Un falso ideal de grandeza, un heroísmo fastuoso, retórico y altisonante, una continua preocupación de política, un maquiavelismo verdaderamente infantil, un énfasis y una hinchazón cada vez más intolerables, desfiguran las tragedias de su vejez, entre las cuales sólo *Sertorio* y *Otón* contienen algo no enteramente indigno de su autor. Mucha parte tuvieron los años en esta irremediable decadencia; pero quizá se hubiera retardado, ó hubiera sido menos brusca, si Corneille, en vez de perderse en la vana pompa de la tragedia política y pseudo-romana, hubiera proseguido explotando la vena de la tragicomedia ó de la *comedia heroica*, abierta en *Don Sancho de Aragón*.

Pero es lo cierto que, á medida que el torrente de la inspiración corneliana se iba agotando, crecía en el autor la tendencia doctrinal y el deseo de aquietar su conciencia y desarmar á la crítica con teorías y comentarios á Aristóteles. Entonces escribió una especie de *Poética*

Teatral, dividida en tres discursos : el primero, sobre la utilidad y las partes del poema dramático; el segundo, sobre la tragedia y los medios de tratarla conforme á lo verosímil y á lo necesario ; el tercero, sobre las unidades de acción, lugar y tiempo. De esta obra crítica de Corneille ha dicho con mucha exactitud Julio Lemaître (1) que era «un largo duelo con Aristóteles», un comentario sutil, unas veces triunfante, y otras veces desesperado, de su *Poética*. Poco nos interesa el que Corneille entendiera bien ó mal la letra de Aristóteles, que, por otra parte, nadie entendía más que á medias en aquel tiempo, en que el sentido histórico de la antigüedad era todavía tan imperfecto. Lo importante son las observaciones propias que consignó, derivadas de su larga práctica del teatro, y todavía más curioso es, sin duda alguna, el espectáculo que presenta aquel grande hombre luchando á brazo partido con un texto en que le parecen sagradas hasta las erratas, y del cual no se atreve á apartarse sino con terror, pareciéndole que todo punto y toda coma encierra misterioso sentido, y que nunca va bien el que camina sin Aristóteles. Ni un momento asalta el espíritu de Corneille la idea de que Aristóteles no pudo tener á la vista más arte que el de su tiempo, y que fuera de los principios estéticos trascendentales y de absoluta verdad que realmente abundan en la *Poética*, pero que son lo que menos preocupaba á los intérpretes del siglo xvii, no pudo legislar de ningún modo para la parte formal y técnica del teatro venidero. Á viva fuerza

(1) Véase su tesis *Corneille et la Poétique d'Aristote*; Paris, Lecène et H. Oudin, 1888. Hay otra tesis de M. Lisle sobre el mismo asunto, *Sur les théories dramatiques de Corneille d'après ses discours et ses examens* (Paris, 1853, 8.º). En la magnífica edición de Corneille publicada por Regnier y Marty-Laveaux en *Les Grands Ecrivains de la France*, están confrontados los textos de Aristóteles con las interpretaciones de Corneille.

quiere encontrar Corneille en la tragedia francesa las partes de cantidad de la tragedia griega, y, mediante una serie de contrasentidos, llega á asimilar el prólogo con el primer acto, el episodio con los tres siguientes, y el éxodo con el último. ¡Como si las voces *prólogo*, *episodio* y *éxodo* tuviesen valor ni sentido alguno, cuando se prescinde del coro, eje de la tragedia antigua, y cuyos cantos marcaban sus únicas divisiones! No seguiremos á Corneille en el laberinto de ingeniosas sutilezas á que se entrega con motivo del célebre pasaje de la *purgación* de las pasiones, ó sobre los modos de la *anagnorisis*, ó en los mil subterfugios que inventa para hacer algo menos pesado el yugo de las unidades de lugar y tiempo. Bien claro se ve que si el temor á los pedantes no le encadenara, fácilmente haría tabla rasa de ellas. «Si mis adversarios (escribe) quisieran dar al público diez ó doce poemas de esta naturaleza, acaso tendrían que ensanchar las reglas más de lo que yo hago, en cuanto los hubiera convencido la experiencia de las trabas que impone su exacto cumplimiento, y de las muchas buenas cosas que *destierra de nuestra escena*.» ¿Qué se podía esperar de unas reglas que desterraban de la escena *tantas buenas cosas*? Pero Corneille no se atreve á discutir las; son *reglas*, y basta, siquiera sean reglas *oscuras y muchas veces ininteligibles*. Hay que *acomodarse* á ellas, aunque sea falseándolas. Su opinión propia y personal sobre la tragedia, su estética de artista, difícilmente logra abrirse camino entre las asperezas del comentario, v. gr., cuando nos enseña que «la dignidad de la tragedia requiere algún gran interés de estado ó alguna pasión más noble y varonil que el amor, como son la ambición y la venganza». Es la definición exacta de la tragedia corneliana en aquello en que más difiere de la tragedia de Racine. «Esta máxi-

ma parecerá nueva (prosigue Corneille), pero fué constantemente practicada por los antiguos, en cuyo teatro no hallamos una sola tragedia que tenga un interés de amor por principal objeto.» Si buscásemos una característica breve y comprensiva del genio de Corneille, le llamaríamos el poeta de la voluntad, ó de la energía libre. Su teatro está lleno de virtudes heroicas y de maldades heroicas también. Esta continua preocupación suya de fuerza y de energía, aun prescindiendo de su empleo, le ha inspirado muy felizmente al interpretar la doctrina de Aristóteles sobre las costumbres de los personajes dramáticos. Lo que Corneille busca y admira en ellos es «el carácter brillante y elevado de un hábito virtuoso ó criminal». Los crímenes no le asustan, y en *Rodoguna*, por ejemplo, los multiplica con verdadero ensañamiento, pero han de ir acompañados de una fuerza de alma que se imponga á la admiración, hasta cuando se detestan sus resultados. Esta observación es quizá lo más profundo que en los *Discursos* de Corneille encontramos.

Nos hemos detenido en este grande ingenio, porque él, más que ningún otro, con sus contradicciones de teórico y sus arranques de poeta, nos da razón de aquel brusco tránsito entre la literatura indisciplinada del tiempo de Luis XIII y la fórmula precisa y severa de que Boileau se hizo intérprete. No en un día triunfó la escuela clásica, ni era posible que sin lucha y aflicción de espíritu la recibieran ingenios nacidos bajo un régimen de libertad, y habituados al trato con modelos libérrimos. Rotrou, el autor del *Wenceslao* y del *San Ginés*, fué, si se quiere, poeta todavía más romántico y más español que Corneille, pero no tuvo el genio ni la influencia de éste, y, por otra parte, nunca se preocupó formalmente de Aris-

tóteles ni de las famosas reglas (1). Una de las obras más irregulares y más violentas del teatro español, *No hay ser pobre siendo rey*, fruto de la nerviosa pero calenturienta inspiración de Rojas, le proporcionó su más ruidoso triunfo (2).

Cuando de estos autores se pasa á Racine, compendio de todas las elegancias y delicadezas de la corte de Luis XIV, se cree penetrar en un mundo totalmente diverso. En Racine no hay lucha ni contradicción, ni inconsecuencia ó falta de armonía : todo es consonante y armónico con la poética oficial, con los usos de la corte y con la educación moral de su tiempo. Quizá por eso despierta tan pocas simpatías en el nuestro. Por lo mismo que es el poeta más perfecto de la escuela clásica, ha tenido que padecer más que otro alguno con las consecuencias de la reacción y del cambio de gusto. Aún en Francia se le admira fríamente, y no se le lee mucho fuera de los colegios. Propiamente no está vivo, á lo menos como lo están Corneille y Molière. Su tipo de belleza dramática ha envejecido más que otro alguno. *Fedra* misma, la más humana de sus tragedias, nos parece mucho más remota del teatro moderno que *El Cid*, *Polieucto* ó *Don Juan*, y no por lo que tiene de clásica, por lo mucho que debe á Eurípides y á Séneca el trágico (que esto es quizá lo que más fácilmente comprendemos con nuestro gusto de ahora), sino por lo que tiene de un

(1) En el *San Ginés*, como en *Hamlet* y en el *Drama Nuevo*, hay un teatro dentro de otro teatro.

(2) Además de Pedro Corneille y de Rotrou, otros muchos autores de segundo orden, entre los cuales hay que contar en primer término á Tomás Corneille y á Scarrón, prosiguieron explotando, en pleno régimen clásico, la inagotable mina de invenciones de la comedia española. Está todavía por hacer la bibliografía completa de estas imitaciones, y sería útil, por lo mismo que estos imitadores y arregladores no siempre se cuidaban de advertir cuáles eran sus originales.

cierto romanticismo sentimental, que fué una novedad en el arte de su tiempo, pero que pasó con la sociedad brillante cuya noble galantería había encontrado tan armonioso eco en los alejandrinos del poeta. Él, que en su juventud era tan asiduo lector del *Teágenes* y *Cariclea*; él, que en su edad madura hacía de Eurípides sus delicias, parecía destinado por la naturaleza y por la educación, no al cultivo del arte de Esquilo y de Sófocles, que no tiene punto alguno de contacto con el suyo, sino á escribir la tragicomedia del amor, la novela dramática de pasión íntima, género que, como acaba de indicarse, no carece de algún precedente en la literatura clásica de decadencia, pero que en ninguna parte germinó tan espontáneamente como en la Francia de Mlle. de Scudéry y de Mme. de la Fayette. No haremos á Racine la ofensa de recordar, cuando de él se habla, los *Ciros* y las *Clelias*, aun después de la ingeniosa rehabilitación que de ellos intentó Víctor Cousin; pero nadie puede asombrarse de que se cite *La Princesa de Cleves*, que es como la quinta esencia y el extracto refinadísimo de aquélla misma serie de estados afectivos que el teatro de Racine aristocráticamente representa, y que al genio rudo del viejo Corneille parecían languideces y debilidades indignas de un alma heroica.

Además de esta novedad *pasional*, que es lo más nuevo y lo más profundo del arte de Racine (*Andrómaca*, *Fedra*, *Berenice*....), aunque sea lo menos aparente, hay en su teatro, con ser tan limitado el número de las piezas, tentativas muy originales, y que por un lado ó por otro rompen con la monotonía del sistema clásico tal como en el siglo xvii se entendía y practicaba. La única vez que Racine quiso hacer una comedia no imitó la regularidad de Terencio, sino la fantástica libertad de Aristófanes, y sacó

de *Las Avispas* una farsa deliciosa, en que hasta el severo alejandrino fracturado graciosamente al modo romántico, concurre al efecto cómico. No diremos que la tragedia política fuese una novedad después de Corneille, pero sí que *Británico* tiene más sentido histórico profundo y más visión de la realidad pasada que todas las piezas romanas de Corneille, y que el alma de Tácito ha pasado á los versos del delicado Racine mucho más que á los del adusto Alfieri, y á los de todos los declamadores del siglo pasado. Mayor novedad fué *Bayaceto*, primer ensayo de tragedia de asunto contemporáneo (1) con visos de color local y de exotismo. La empresa de trasladar á la escena el interior de un harem turco era tan nueva, y tan contraria á los usos y convenciones de la tragedia francesa, que Racine se creyó obligado á justificarse en el prefacio, sosteniendo que la lejanía de los países compensa en algún modo la demasiada proximidad de tiempo, puesto que para el espectador hay poca diferencia entre lo que está á mil años de él, y lo que está á mil leguas. «Los turcos, por modernos que sean, tienen dignidad en nuestro teatro: se los mira desde luego como antiguos: tienen *costumbres y hábitos diferentes.*» Esta preocupación de las *costumbres*, ó sea de lo que después se llamó *color local*, es nueva y muy significativa. No lo es menos la extraña mezcla de comedia y de tragedia que se observa en *Mitrídates*, que es un drama novelesco, á pesar del resonante nombre histórico del protagonista y de la grandeza y rara energía que suele haber en sus palabras. Pero nunca fué tan innovador el arte de Racine, por lo mismo que nunca fué tan profundamente clásico en la recta acepción de la palabra, como en sus dos tragedias

(1) Se entiende primera de las que han sobrevivido. Los abortos no se cuentan.

de asunto bíblico, no destinadas á teatro público, sino á la recreación de las educandas de Saint-Cyr. Las condiciones severísimas que tal especie de drama llevaba consigo, lejos de cortar el vuelo á la fantasía del poeta, le sugirieron nuevas y extraordinarias bellezas, debidas en gran parte á la introducción del elemento lírico, al coro ligado con la acción como en las tragedias griegas, y á la profusión de recuerdos poéticos de las Sagradas Escrituras, traducidos con un arte tan ingenioso como severo, lleno á un tiempo de dulzura y de elevación. Ni siquiera se somete en estas piezas de nuevo carácter, con el mismo rigor que en sus tragedias profanas, á la traba de las unidades. La de lugar en *Ester* no es más que aparente, puesto que tolera variedad de decoraciones, so pretexto de «hacer la diversión más agradable á las niñas».

Pero aunque Racine resulte á veces en la práctica poeta modernísimo y sea verdaderamente creador de dos géneros casi románticos, el drama sentimental y psicológico, y la tragedia lírica, mixta de tragedia y ópera, en teoría era gran partidario de la simplicidad clásica, reducida á su última expresión. «Toda la invención consiste en hacer algo de nada», decía en el prefacio de *Berenice*, que es ciertamente la más desnuda de acción de todas sus piezas, una especie de elegía amorosa, más bien que una tragedia. El arte de Racine era más lógico en esto que el de Corneille. El primero aceptaba de bueno ó de mal grado la ley del *mínimum* de tiempo, sin perjuicio de acumular, contra toda verosimilitud, innumerables complicaciones de intriga. En el segundo, la ley del *mínimum* de tiempo era consecuencia forzosa del *mínimum* de materia dramática. Sin este canon tan arraigado en su espíritu, la autoridad sola de los comentadores de Aristóteles no le hubiera hecho tanta mella como á su in-

genuo predecesor. Si Racine llevó sin muestra alguna de fatiga ni de protesta el yugo de las famosas reglas, es porque las encontró como nacidas para su genio, y porque supo hallar dentro de ellas toda la libertad que necesitaba. Si no, hubiera buscado con menos escrúpulos que Corneille cualquier otro camino, puesto que en el mismo prólogo de *Berenice* había escrito: «La principal regla es agradar y conmover; todas las demás no se han inventado sino para llegar á esto».

Nunca tuvo otra poética el gran Molière, que es sin contradicción el más universal y humano de los clásicos franceses, quizá el único que en rigor merece nombre de genio. No porque sea la encarnación de la comedia misma como pretenden sus paisanos, ni porque ofrezcan sus obras el único tipo perfecto y posible de comedia, ni siquiera el de la comedia más ideal y poética, la de Aristófanes, Shakespeare y Tirso, en la cual Molière queda siempre inferior, sino porque independientemente del género que con predilección cultivó, y en el cual no puede desconocerse cierta tendencia prosaica, fué asombroso pintor de la vida humana y creador de tipos eternos, no de los más complexos y ricos, pero admirables en su sencilla y profunda psicología, y en su contextura sana y vigorosa. Por tal creación resulta originalísimo, á pesar de haber imitado más que ningún otro, tomando argumentos en todas partes, diálogos y situaciones de Terencio y de Plauto, de la comedia italiana del Renacimiento, del teatro español, y hasta de farsas oscurísimas de su propio país y de los extraños. Nada de lo cual impide que Molière, como Shakespeare, como Cervantes (aunque estos dos con más desinterés estético y en esfera más amplia), tenga un mundo propio suyo, que se puede llamar *mundo de Molière*, poblado de criaturas humanas

por él concebidas y compuestas: *Orgón*, *Tartuffe*, *Alceste*, *Sganarelle* y tantos otros. *Corneille* y *Racine* son devociones francesas que suelen dejar frío á un extranjero: *Molière* es ciudadano de todos los pueblos del mundo. Cuando se lee á los trágicos, se piensa en la preceptiva de su tiempo, en el gusto de la corte y de las Academias, en una sociedad que pasó y en un concepto del arte que ha pasado también, y que sólo podemos reconstruir por vía erudita. Cuando se lee á *Molière*, es imposible pensar en otra cosa que en *Molière* mismo, tan vivo hoy como el primer día. No hay en sus obras parte alguna que un hombre de gusto no entienda en cualquiera nación de Europa. Lejos de haberse agotado su virtualidad estética, cada día se descubren en ellas intenciones y bellezas que los contemporáneos no vieron. Es el privilegio de todas las obras superiores, que se conciben con vasto y sereno pensamiento, y se ejecutan con aquella abundancia genial que participa algo de la inspiración espontánea é inconsciente de las edades primitivas, y que pone y derrama en la obra mucho más de lo que el artista ha imaginado.

En la literatura de su tiempo, *Molière* aparece como un coloso solitario. ¡Qué contraste entre su poética y la de *Boileau*, la de *Racine* y la del mismo *Corneille*! *Molière* no la ha expuesto en prefacios destinados á explicar sus propias obras (1). Ha dejado que ellas se defendieran por sí mismas, excepto en un caso que citaremos inmediatamente, y en el del *Tartuffe*, en que la cuestión no

(1) De los prefacios (y quizá especialmente de los de *Corneille*) se burló en el de *Las Preciosas Ridículas*. «No me faltan libros que me enseñen todo lo más erudito que se puede decir sobre la tragedia y la comedia, la etimología de las dos, su origen, su definición y todo lo demás, con lo cual hubiera hecho un bello y docto prefacio.» En el de *Les Fâcheux* (fantasía cómica acompañada de danza) vuelve á la carga: «No es mi designio examinar ahora si todos se han divertido y reído según las

era literaria, sino moral y aun religiosa. Pero ha puesto la crítica en acción en su teatro mismo, que encierra tantos rasgos de sátira literaria desde *Las Preciosas Ridículas* hasta *Las Mujeres Sabias*, verdadera campaña contra el conceptismo de los salones, contra la pedantería de los humanistas, contra el galimatías sentimental y simbólico de las novelas histórico-caballerescas. Pero todavía más que esta censura directa de ridiculeces literarias, ya fenecidas, nos importan los principios generales que Molière desarrolla en *La Crítica de la Escuela de las Mujeres*, y en *La Improvisación de Versalles*, que viene á ser su segunda parte. Un ingenioso crítico moderno, Stapfer, ha dicho que Molière, en estos diálogos apolo-géticos, había adivinado las bases de la *Crítica del Juicio*, de Kant. El gusto, para Molière, era «una manera ó disposición de espíritu nacida del simple buen sentido, natural y del comercio del mundo, la cual, sin comparación, juzga más finamente de las cosas que todo el saber farragoso de los pedantes». Es, pues, lo que la Retórica era para Sócrates (según el *Gorgias* de Platón), no un efecto del arte, sino una práctica ó empirismo sin arte, nacida de cierto instinto, que, en algunas organizaciones privilegiadas, es casi infalible. Cuando el pedante de la pieza, *Lysidas*, invoca *las reglas de Aristóteles y de Horacio*, Dorante, personificación del buen sentido, le responde con un desenfado que debía llenar de escándalo á nuestro Moratín, á pesar de todo su fervor por Molière: «¡Tienen gracia esas vuestras reglas, con las cua-

reglas. Ya vendrá tiempo de hacer imprimir mis observaciones sobre las piezas que tengo hechas, y no desespero de probar un día, como cualquier otro gran autor, que puedo citar á Aristóteles y á Horacio. Entretanto, me atengo á las decisiones de la multitud, y me parece tan difícil combatir una obra que el público aprueba, como defender una que él condena».

les llenáis de confusión á los ignorantes y nos andáis aturdiendo todos los días! Cualquiera diría, al oiros, que esas reglas del arte son los mayores misterios del mundo, y, sin embargo, no son más que algunas observaciones sencillísimas que el buen sentido ha hecho sobre lo que puede ser favorable ó contrario al placer que en las obras poéticas se experimenta, y el mismo buen sentido, que en otro tiempo hizo estas observaciones, las hace fácilmente todos los días, sin necesidad del auxilio de Aristóteles ni de Horacio. Yo quisiera saber si la gran regla de todas las reglas no es agradar, y si una pieza de teatro que consigue su fin ha errado el buen camino. ¿Queréis que todo un público se engañe en estos casos, y que cada cual no sea juez del placer que recibe? ¿En qué consiste que los que hablan más de las reglas, y las saben mejor que otros, hacen comedias que nadie encuentra buenas?.... Porque, en fin, si las piezas que son conformes á las reglas no gustan, y las que gustan no son conformes á las reglas, habrá que deducir por necesidad que las reglas están mal hechas. Burlémonos de esas cavilaciones y sutilezas, á las cuales quieren algunos sujetar el gusto público; dejémonos ir de buena fe á las cosas que nos llegan hasta las entrañas y no busquemos razonamientos que nos estorben tener placer.»—«En cuanto á mí (añade *Urania*, otro de los personajes sensatos de la pieza), cuando veo una comedia, miro solamente si me interesa; y después que me he divertido, nunca se me ocurre preguntar si me habré equivocado, y si las reglas de Aristóteles me prohibían reirme.

»*Dorante*.—El hombre que encuentra excelente una salsa, no va á preguntar si está hecha con arreglo á los preceptos de *El Cocinero Francés*.

»*Urania*.—Es verdad, y admiro los refinamientos de

ciertas gentes sobre cosas que debemos sentir por nosotros mismos.»

Después de tan franca profesión de independencia literaria, en que el escritor de genio se sobrepone tan magistralmente al *litterato* de una época determinada, no podía menos Molière de dar alguna satisfacción á la crítica oficial, mostrando que su comedia no iba contra las decantadas *reglas*, por leve que fuera la importancia que á sus ojos tenían. Pero en el fondo, ¡qué profundo desdén hacia la preceptiva de las escuelas, y qué pequeña estimación del género tenido entonces por más sublime y excelente: del género trágico! «Porque, en fin, encuentro que es mucho más fácil exagerar grandes sentimientos, desafiar en verso á la fortuna, acusar al destino y decir injurias á los dioses, que entrar, como se debe, en las ridiculeces de los hombres y representar agradablemente en el teatro los defectos de todo el mundo. Pintar héroes es pintar como querer. Son retratos de capricho donde nadie busca la semejanza, y no tenéis más que seguir el vuelo de una imaginación, que muchas veces deja lo verdadero para correr en pos de lo maravilloso. Pero cuando se pintan hombres, hay que pintarlos conforme al natural. Todo el mundo exige que los retratos se parezcan, y no habéis hecho nada si no hacéis que se reconozca fácilmente á los hombres de vuestro siglo. En una palabra: en las piezas serias basta, para no merecer censura, decir cosas sensatas y bien escritas; pero en las otras no basta, y es muy difícil empresa hacer reir á las gentes bien educadas y de buen tono.»

Por lo común, Molière se limitó á aquella especie de lo cómico que pudiéramos llamar *objetivo*; es decir, al que resulta de las cosas mismas, y no al que el poeta caprichosa y libremente fantasea; pero no es tan cierto

como dicen unos en son de elogio y otros en son de censura, que su teatro esté limitado á la alta comedia moral, cuyo tipo son *El Misántropo* y *Tartuffe*. La crítica tradicional podía conceder atención exclusiva á estas obras; pero hoy, para abarcar completamente el genio de Molière, es preciso tener muy en cuenta sus farsas, que pertenecen á lo cómico *subjetivo*, á lo que Sainte-Beuve llamaba la *poesía de lo cómico*, á la risa franca, sin intención de moralizar ni de corregir vicio alguno, al juego libre de la imaginación preconizado por los estéticos alemanes. *Mr. de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentil-homme*, *Le Malade Imaginaire*, todas las piezas que Molière llamó *comedias-bailes*, y que son realmente fantasías cómicas acompañadas de canto y de danza, género que tiene sus precedentes inmediatos en el teatro español é italiano, y que Molière cultivó principalmente como diversión de corte, participan del carácter de la comedia lírica, especialmente en los coros bufonescos de abogados, sastres, boticarios, turcos, etc., llenos de cierta alegría que á los franceses de su tiempo les parecía *folle*, pero que no deja de parecer un poco acompasada al que está habituado á la algazara triunfal de los coros de Aristófanes.

Como poeta puramente cómico, Molière cede la palma á otros, pero es único y solo en un género de drama que las poéticas antiguas no habían previsto, y del cual ni en Terencio, ni en Plauto, ni probablemente en Menandro, había verdaderos ejemplos. No son ni *Tartuffe* ni *El Misántropo* obras cómicas en su esencia, puesto que tocan á los más altos intereses de la vida humana, ni es el efecto de la risa el que principalmente se proponen excitar, puesto que las más veces predominan sobre él la indignación ó una serena tristeza. Ni la hipocresía es

cómica en rigor, á no ser por sus accidentes exteriores, sino odiosa y funesta ; ni tiene nada de cómico el espectáculo de la virtud estoica y feroz, no amoldada á las convenciones del mundo, y dispuesta á romperse contra todos los escollos que encuentra al paso. Este espectáculo es trágico en la altísima acepción de la palabra, tragedia, no exterior, sino íntima, como las prefiere el arte moderno, y realmente Alceste es un tipo modernísimo ; ni los contemporáneos le entendieron, ni tampoco Rousseau, que tanto tenía en su persona del tipo ideado por Molière : el verdadero sentido de la melancolía de Alceste nos le han dado los héroes del romanticismo, espiritualistas inquietos y hambrientos de ideal, que afectando fuerza, carecían de todo poder de adaptación al medio, y acababan por enervarse en la efusión lírica de la protesta solitaria.

Hay que decir, pues, con Fénélon en su *Carta á la Academia Francesa*, que Molière abrió un camino enteramente nuevo. El hecho mismo de escribir en prosa gran parte de sus comedias, y alguna de las mejores, como *El Avaro*, prueba su total independencia enfrente de la rutina. Pero más lo prueba el haber imitado (¹) la obra romántica por excelencia, la más extraña y fantástica del teatro español y aun de todo teatro, aquella donde el elemento sobrenatural penetra con más arrojo en el campo de la realidad, y con sencillez sublime fascina y arrastra al espectador más incrédulo. D. Juan Tenorio, el burlador de Sevilla, *el carácter más teatral que ha aparecido en las tablas* (como decía profundamente nuestro Padre Arteaga), perdió en manos de Molière mucho de su trágica grandeza, de su libertad nativa, y de su arrogancia

(¹) Probablemente de segunda mano, esto es, de una imitación italiana.

pseudo-caballeresca, rebajándose hasta el vergonzoso papel de hipócrita y de hermano menor de *Tartuffe*; pero era imposible tocar al tipo creado por el glorioso fraile de la Merced, sin que algo del fuego intenso que le anima pasase á la obra del imitador, el cual, por otra parte, respetó la complejidad de elementos novelescos que en la obra original hervían, atropelló las tres unidades por incompatibles con tal asunto, no retrocedió ante la parte sobrenatural, mezcló todos los géneros, deslizó « hasta paradojas sociales, y produjo una obra extraordinaria, única en su teatro y en todo el teatro francés (1)»; contra la cual parece inverosímil que Boileau no fulminara todos los rayos y centellas de su *Arte Poética*, porque no hay una sola de sus reglas que no aparezca allí triunfalmente conculcada, con tanta libertad y tanto brío como en cualquier comedia de Lope ó de Shakespeare. Esto era más que imitar la comedia española de intriga como lo había hecho Corneille y lo hizo el mismo Molière; era más que llevar á las tablas el conceptismo de nuestra casuística amorosa, como intentó hacerlo con bien poca fortuna Molière en *La Princesse d'Élide*: era más que convertir en tragedia clásica la tragicomedia caballeresca, y hacer *la maravilla del Cid*; era mucho más que esto: era entrar de lleno en las más cálidas regiones del arte romántico, en la comedia con personajes del otro mundo! Si esta audacia fué única en la vida de Molière, y exigida quizá por sus intereses de empresario dramático, el éxito manifestó que era digno de tenerla, y que no le arredraba ningún género de criaturas humanas, ni siquiera esos tipos eternos é indefinibles como D. Juan, cuyo nombre es legión. ¡Lástima que á su conocimien-

(1) Expresión de Julio Lemaître.

to del corazón humano , que fué siempre admirable, no hubiese agregado Molière en esta ocasión la sinceridad de convicción religiosa que nunca tuvo, y la nobleza del ideal caballeresco , de que todavía anduvo más lejano, lo cual fácilmente se explica por las circunstancias de su vida, más propias para estudiar y retratar al vivo avaros , hipócritas , médicos pedantes y maridos ridículos, que para sorprender en la raíz almas de tan soberbia alcurnia como el alma de D. Juan!

Otras dos grandes personalidades del siglo xvii francés se movieron fuera de la órbita de la literatura oficial, y resultaron modernísimas , por lo mismo que no hicieron obra artística de propósito. Fué el primero el cáustico y vigoroso Saint-Simon , historiador de memorias secretas, especie de Tácito de singular especie, sin estoicismo y sin filosofía, pero también sin retórica; pintor realista , y muchas veces brutal , de la vida de su tiempo, dotado de tan extraordinario poder de visión, de tal furia de color , de tanto ímpetu de bilis y de tal plenitud y exaltación rabiosa de estilo, que, no sólo prepara y anuncia, sino que deja atrás todas las intemperancias fisiológicas de la lengua de Balzac y de sus imitadores. Fué el otro un geómetra jansenista, que, no habiendo escrito (salvo sus memorias de ciencia) más que controversias teológicas ó meditaciones místicas, fué, no obstante, el escritor más elocuente y prodigioso y el alma más poética de su tiempo, con cierto género de poesía misteriosa y tremenda, suspendida entre el cielo y la tierra, más bien como amenaza que como consuelo. La alta y sincera poesía lírica no hay que buscarla en el siglo xvii fuera de la prosa sombría y penetrante de los *Pensamientos* de Pascal, donde no sin razón cree descu-rrir el más docto de sus comentadores, Havet, relámpa-

gos de genio shakespiriano. El monólogo entrecortado y fragmentario de aquel sublime enfermo, mucho más que á la literatura apologética (gravemente comprometida por el escepticismo místico de Pascal), pertenece á la poesía romántica. Es el drama de su propia conciencia el que nos desenvuelve y manifiesta con rasgos de fuego; nunca los trágicos de su tiempo osaron penetrar, como él, en los antros de la miseria psicológica. Todo el tumulto de pasiones que en el alma de Pascal se dan batalla; su terror ante el silencio de lo infinito, la contemplación no serena, sino mezclada de pasmo y susto en presencia de los espantables abismos del universo, la continua preocupación del final destino humano, la rebeldía de la razón mal acallada, las alternativas de humildad y de soberbia, los gritos de angustia y de pasión, que Sainte-Beuve (1) llamaba *clamores de águila herida*, la ironía amarga mezclada con la efusión de amor, todos son estados que el alma moderna entiende y en sí misma reconoce mucho mejor que podían entenderlos los contemporáneos de Pascal. Aun *Las Provinciales*, extraña mezcla de teología y de comedia, pertenecen á un género nuevo. De ellas dijo el ingenioso Doudan que eran «burla siniestra y trágica, afilada como la punta de un puñal».

Sin ser romántico en el fondo y en la forma como este sublime y trágico escritor, un poeta, el más francés de todos los poetas, colocado precisamente en el punto opuesto de la escala literaria, alcanzó, cultivando los géneros más humildes, la fábula y el cuento, un grado notable de originalidad, derivada en parte de la frescura y candor con que sentía la naturaleza; de cierta vaga

(1) *Port-Royal*, III, pág. 384.

melancolía epicúrea que parece un comienzo ó albor de lirismo, y en parte también de la franqueza y abundancia de su vocabulario que no rehuye la expresión propia ni el detalle pintoresco; de la gracia maliciosa de su estilo, que junta lo familiar con lo elegante y pasa por suave transición de la ironía al entusiasmo; y del arte exquisito, pero discretamente velado con que el ritmo se va plegando á todas las ondulaciones del pensamiento. El arte de La Fontaine, más que arte clásico, parece la perfección del arte de Villon y de Marot en manos de un poeta más culto. Por sus ideas, por sus gustos, y hasta por su cinismo habitual, La Fontaine, que filtraba el agua turbia de los autores de *fabliaux* y de las novelas italianas, pertenece al siglo XVI más que al suyo, y con no ser un insurrecto, sino antes al contrario ferviente admirador é imitador de los antiguos (1), lo fué de una manera tan propia y personal suya, que más cerca le pone de la libertad moderna que de la disciplina académica. Por eso es, juntamente con Molière, el único poeta de los antiguos que hoy sea verdaderamente popular en Francia. Aun en teoría tuvo cierta independendencia de gusto, que

(1) En la epístola al obispo Huet expresa admirablemente esta predilección suya, y define su modo de imitar:

« Mon imitation n'est point un esclavage :
 Je ne prends que l'idée, et les tours et les lois
 Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois.
 Si d'ailleurs quelque endroit, plein chez eux d'excellence,
 Peut entrer dans mes vers sans nulle violence,
 Je l'y transporte, et veux qu'il n'ait rien d'affecté,
 Tâchant de rendre mien cet air d'antiquité.

.....
 Ils se moquent de moi, qui plein de ma lecture,
 Vais partout prêchant l'art de la simple nature.

.....
 Térence est dans mes mains; je m'instruis dans Horace;
 Homère et son rival son mes dieux du Parnasse. »

.....

justifica la denominación de *Polyphilo* que él mismo se daba :

« Je chéris l'Arioste et j'estime le Tasse ;
Plein de Machiavel, entêté de Boccace,
J'en lis qui sont du Nord et qui sont du Midi. »

.....

Y esta universal curiosidad y *dilettantismo* suyo no se limitaba á las letras, sino que se extendía á todas las cosas humanas con una especie de voluptuosidad más ó menos inofensiva que La Fontaine expresa de una manera suavísima y enteramente moderna :

«Il n'est rien
Qui ne me soit souverain bien,
Jusqu'aux sombres plaisirs d'un coeur mélancolique. »

La *cuestión de los antiguos y de los modernos*, en la cual no insistiremos, porque ya fué admirablemente ilustrada por Rigault, se considera generalmente como un motín literario análogo al romanticismo. Pero, en medio de indudables semejanzas, hay también diferencias profundas. Es cierto que la idea del *Genio del Cristianismo* se encuentra en germen en las obras de Destmarets; es cierto que Perrault inculcó en todos los tonos el principio de la permanencia de las fuerzas creadoras y de la variabilidad del gusto, haciendo propia aquella profunda sentencia de nuestro Tirso : « Esta diferencia hay de la naturaleza al arte, que, lo que aquélla desde su creación constituyó, no se puede variar; y así siempre el peral producirá peras, y la encina su grosero fruto, y, con todo eso, la diversidad del terruño y la diferente influencia del cielo y clima á que están sujetos, los saca muchas veces de su misma especie, y casi los constituye en otras diversas ». Pero, aunque el impulso fuera recto, ni Per-

rault calculó todas sus consecuencias, ni le hubiera sido fácil entenderse con los románticos, puesto que el gusto que él preconizaba era el de la literatura oficial de su tiempo, cortesana, académica, erudita y acompasada; y el gusto antiguo que él combatía y rechazaba era el de la poesía heroica y espontánea de las edades primitivas, cuyo sentido totalmente le faltaba. De donde venía á resultar que Perrault, atacando á Homero y ensalzando ridículamente á Chapelain en nombre de la ley del progreso artístico indefinido, era en esta parte, no el precursor, sino la antítesis viva del romanticismo, y el teórico y dogmatizador de la poesía más prosaica que ha existido. Realmente, lo que faltó por completo á todos los caudillos del *partido moderno* fué el instinto y el discernimiento de la belleza poética. Así Perrault como Fontenelle, eran pensadores de mucha cuenta y espíritus científicos no desprovistos de cierto don adivinatorio. Por eso el movimiento insurreccional que acaudillaron fué estéril de todo punto en resultados artísticos, pero fecundísimo en consecuencias sociales. Al conmovier la primera piedra del edificio de la tradición y de la autoridad, dieron ejemplo y abrieron camino á las falanges demoledoras del siglo XVIII, y en la genealogía de las ideas no hay duda que los *Paralelos* del honrado y piadoso Perrault son el antecedente necesario de la *perfectibilidad indefinida* de Condorcet. Un lazo misterioso, pero evidente, hoy que vemos las cosas á justa distancia, liga la pedantesca y ridícula cuestión homérica con el *Diccionario* de Bayle, con la *Historia de los Oráculos* de Fontenelle, con las utopías políticas del abate de Saint-Pierre, con todos los fermentos de insurrección que se acumularon en los últimos años de Luis XIV y estallaron en el desbordamiento de la Regencia.

Los escritores de este tiempo, aun los más puros, los más serenos y clásicos, los que alcanzaron la gran época, pero vieron también sus postrimerías, tienen algo que no es ya la reposada majestad de los días gloriosos y prósperos del gran reinado. Basta comparar á Fénelon con Bossuet para notar la diferencia. El espíritu algo quimérico de Fénelon, su devoción refinada y quietista, su idealismo pedagógico, su tendencia á la utopía social, su espíritu inquieto, soñador y un tanto femenino, con vislumbres de humanitarismo y filantropía, no bastan á empañar la pureza del tipo clásico que en él domina, pero le dan cierto aspecto de escritor de transición. No lo fué ciertamente en sus ideas literarias, puesto que nadie tuvo en Francia antes de Andrés Chénier más gusto y más amor por la belleza helénica, ni intentó seguirla más de cerca, hasta el punto de intercalar con las de Homero sus propias invenciones. Pero este mismo clasicismo de Fénelon, gracioso y patriarcal, mezclado con los vagos sueños de una edad de oro que él colocaba en la infancia del mundo, constituía una novedad en su tiempo, por lo mucho que conservaba (aunque fuese tímidamente atenuado) de la simplicidad de los tiempos heroicos y de la poesía primitiva. El que era capaz de escribir el episodio de Filoctetes y las aventuras de Aristonóo, tenía que ser clásico de un modo muy diverso que Malherbe ó Boileau. Su ideal era aquella belleza familiar y sencilla «que todos se creerían capaces de producir sin esfuerzo alguno, y que tan pocos encuentran». «Nada es tan bello como la vida de los primeros hombres (escribía). ¿Quién no quisiera ser el viejo de Ebalia? ¿Quién no quisiera habitar los jardines de Alcinoos? Osamos despreciar á Homero por no haber pintado de antemano nuestras costumbres monstruosas, como si el mundo de su tiempo no hubiese sido bastante feliz con

ignorarlas.» Enamorado de este género de belleza, es claro que rara vez había de encontrarla en la poesía francesa de su siglo, y de ahí que hable de ella con visible despego en su *Carta sobre las ocupaciones de la Academia Francesa*.

Fénelon, pues, aunque perteneciese al partido de los *antiguos* y por él rompiese lanzas, prefería constantemente la antigüedad griega á la latina, Demóstenes á Cicerón, Homero á Virgilio, y en la antigüedad griega la antigüedad homérica como lo más próximo á la *amable ingenuidad del mundo naciente*: modo de pensar y de sentir muy peregrino en su tiempo, y que viene á ser la más antigua fórmula del *clasicismo romántico*, desarrollado luego tan admirablemente en los versos de *El Ciego* y de *El Mendigo*. Suave y dulcemente insinuaba Fénelon mayor novedad en el arte que toda la que podían traer consigo las paradojas de La Motte-Houdard, entonces tan ruidosas, y hoy sólo en parte rehabilitadas. Todas las innovaciones que La Motte predicaba recaían sobre la parte exterior de la poesía, y en el fondo, lejos de ser revolucionaria su doctrina, más bien era la última exageración del pseudo-clasicismo y de la rutina académica, que por una evolución lógica, aunque parezca extraña, había acabado por renegar de la antigüedad y del clasicismo verdadero, ó más bien de la poesía misma, cuyo sentido se iba haciendo cada vez más raro. Maldecíase del arte de Homero, de Píndaro y de Sófocles, no por amor al arte de la Edad Media, ni al arte cristiano, ni á cualquiera otra especie de arte nacido ó por nacer, sino porque el colegio, el salón y la Academia habían apagado entre los franceses toda centella de sentimiento poético. Obsérvense bien los reparos que La Motte (y antes Perrault) hacen á Homero: casi todos se refieren á faltas de

urbanidad, á infracciones de las leyes del buen tono, tal como se había profesado en el hotel Rambouillet y se profesaba á principios del siglo XVIII en la corte microscópica de la duquesa de Maine. Todavía Perrault puede ser considerado, aunque de una manera general, como precursor del romanticismo, gracias á su teoría del progreso artístico; pero La Motte, que era un puro retórico y un *bel-sprit* de salón, no puede aspirar á tanto, por mucho que impugnase la ley de las unidades y se empeñase en hacer tragedias y odas en prosa. Las unidades habían sido combatidas antes y con mejores razones por otros, especialmente por Saint-Évremond, y la sustitución de los versos por la prosa precisamente en los géneros más altos de poesía, no era más que la consecuencia extrema de aquella antipoética preceptiva de Boileau, que ni siquiera mentaba la imaginación entre las facultades poéticas, y quería sustituirla con la *razón* y con el *buen sentido*.

Nadie puede negar que la lengua más propia de la *razón* y del *buen sentido* es la prosa, y La Motte, lejos de ser romántico en esto, hacía una obra de caridad á los versificadores clásicos, perfeccionando el sistema y quitándoles esa pequeña traba de las sílabas, los acentos, la cesura y la rima, que impedían que el *buen sentido* campease á sus anchas. Pero ¿qué hubieran dicho de semejante precursor ó auxiliar, Víctor Hugo y Alfredo de Vigny? La Motte es un insurrecto, pero un insurrecto contra Homero (insurrección que en su siglo no escandalizaba á nadie, como no fuese á Mme. Dacier); y ni por sueños se le ocurre dudar de que el arte francés del siglo XVII, el de Corneille y Racine, y el suyo propio, sea el arte más perfecto del mundo. Hay que evitar este *quid pro quo*, en que muchos críticos han caído por el sentido vago y genérico que se ha dado á la voz *clasi-*

cismo y que ha hecho suponer entre la literatura del siglo de Luis XIV y la de la antigüedad un nexo que nunca existió más que en apariencia. La Motte, con todas sus paradojas, está mucho más dentro del *clasicismo* francés que el mismo Boileau cuando tomaba tan á pechos la defensa de Píndaro, creyéndose personalmente injuriado, cosa bien gratuita; porque ¿cuándo ni por dónde había de reconocer el lírico de las fiestas dóricas por discípulo ni prójimo suyo al autor de la oda *sobre la toma de Namur*? Si poesía era lo que Boileau escribía, no le faltaba razón á La Motte para sostener que «la prosa puede decir exactamente todo lo que dicen los versos, y los versos no pueden decir todo lo que dice la prosa». Lo mismo pensaban, aunque no lo dijese con tanta franqueza, todos los escritores que en el siglo xviii representan con más fidelidad el aspecto lógico y el aspecto oratorio del pensamiento francés: Fontenelle, Montesquieu, Buffon, Condillac. Bajo el concepto poético, el siglo xviii es un inmenso erial. «*Estos versos son tan bellos como si fuesen prosa*»: tal era el elogio que solía hacerse de los poetas. El único poeta de ese tiempo, Juan Jacobo Rousseau, tuvo que ser poeta en prosa, es decir, poeta incompleto. Voltaire hizo innumerables versos; ¿quién recuerda ya más que las composiciones ligeras?

Esta sequedad é inanición á que en muy breve tiempo vino á quedar reducida la poesía francesa, procedía indudablemente de la exageración de aquel espíritu *clásico* y cartesiano que la había informado por más de una centuria, de aquélla psicología rectilínea y abstracta, contra la cual ya en 1666 protestaba el ingenioso moralista Saint-Évremond, aleccionado sin duda por su larga residencia en Inglaterra. «El amante, en las tragedias francesas (decía), es un filósofo que razona sus afectos y se empeña

en explicarnos en forma de lección cómo han nacido y se han desarrollado.» El mismo Saint-Évremond, con atisbos de crítico moderno, aconsejaba la renovación de la materia artística mediante el estudio de la historia, y en frente de la pura ideología dramática, que achacaba no con entero fundamento á Racine, ponía otro arte, que él creía ser el de Corneille, y que realmente es el que Shakespeare practicó instintivamente, y el que Schiller y sus imitadores adoptaron por reflexión. « Los que quieren representar algún héroe de siglos remotos deben entrar en el genio de la nación á que ha pertenecido, del tiempo en que ha vivido, y particularmente en el suyo propio, y reconocer la diferencia de tiempos y de climas, que se manifiesta en los temperamentos lo mismo que en los cuerpos : otro cielo, otro sol, otra tierra, producen animales distintos y distintos frutos : otra moral, otras costumbres, deben producir espíritus de diverso temple y que parecen pertenecer á otro mundo.» De aquí la curiosidad de Saint-Évremond por las literaturas extranjeras, lo que hoy llamaríamos su cosmopolitismo literario, el elogio que hace de la comedia inglesa, el culto que tributaba á la obra maestra de Cervantes.

M. MENÉNDEZ Y PELAYO.

ULTIMA POESÍA DE VICENTE W. QUEROL



I.

Clara noche del trópico, que alumbran
Con fulgor desigual miles de estrellas,
Como diamantes al azar sembrados
Del hondo espacio en la extensión inmensa;
Tibia noche del trópico dormido,
Que entre los brazos del silencio sueña,
Y cuya frente pálida humedecen
Los tardos soplos de las brisas, mientras
Que la incesante creación divina
Con el misterio del amor engendra
Nuevos astros de luz sobre los cielos
Y sobre el ancho mar las islas nuevas.

II.

En noche tal, inmóviles, sombrías,
Sin que palpiten en las altas vergas
De áspero lino las plegadas lonas,
Ni el viento gima en las tendidas cuerdas,
Sin que del agua en el vaivén callado
Su negro casco oscile, y que las trémulas
Luces del cielo en danza misteriosa
Entre los rectos mástiles se muevan;
Y sin que á impulsos del timón, las quillas
El fácil surco entre las moles negras
Del mar ahonden, solitarias se alzan
Sobre el ponto sin fin tres carabelas.

III.

¿ Quiénes son? ¿ Dónde van? Sesenta veces
Cruzó ya el sol por su perpetua senda,
Y en rumbo igual las ignoradas naves

Miró avanzando al Occidente vueltas.
Las olas á las olas preguntaban
Su designio insensato. Sus cabezas
Los monstruos de aquel piélago irascible
Alzaban por mirarlas. Las tormentas
Les vedaban el paso. Su agorero
Grito el alción lanzaba entre las velas,
Y hasta el viento, negándoles su ayuda,
Plegó en calma sus alas siempre abiertas.

IV.

Nada bastó. Las vigorosas quillas,
Dejando en pos desvanecida estela,
Fueron y fueron siempre hacia el lejano
Punto en que el sol tras las confusas nieblas
De ocaso el disco engrandecido esconde;
Y hoy por primera vez, como si muerta
La fe en su intento, el corazón cobarde
De sus nautas dudase, y la alta empresa
Miraran ya imposible, aquellas naves
Detuviéronse inmóviles, sus antenas
Sin velamen, sin luces en las proas,
Y el timón suelto á la corriente incierta.

V.

Clara noche del trópico tranquila....
Todo duerme en los cielos y en la tierra :
Sólo allá, en el mayor de los tres buques,
De pie sobre la proa, un hombre vela ;
Alto, fornido ; los nervudos brazos
Cruzados sobre el pecho ; en la serena
Frente desnuda, la claror dudosa
Que baña sus guedejas cenicientas,
Forma un nimbo de gloria ; en la mirada,
Limpia y azul, las lumbres centellean
Del encendido espíritu, y sus labios
Trémulos hablan con las sombras densas.

VI.

Nunca, no ; nunca los humanos ojos
Con ansiedad igual en las tinieblas
Claváronse tenaces, preguntando
Su secreto al abismo, como aquella

Noche: los ojos del marino el fondo
 Negro del cielo adivinar quisieran.
 Nunca, no; nunca en el cerebro humano
 El miedo y la esperanza tan violenta
 Lucha trabaron, cual la horrenda fiebre
 Que de aquel nauta, en la razón incierta,
 Locas visiones pavorosas finge
 Ó alegres mundos luminosos crea.

VII.

Imagen es su espíritu del caos
 Cuando aguardaba en la penumbra eterna
 Que, á la voz del Señor, se separaran
 Las aguas de las aguas, y que entre ellas
 Surgieran los poblados continentes,
 Con anchos ríos y aromosas selvas.
 Cuando el curso en los cielos á la luna
 Marcó y al sol, y en límites de arena
 Los procelosos mares encerrando,
 Dijo á las pardas olas: «Vuestra fuerza
 Vana romped en las tendidas playas,
 Que siempre en torno encontraréis risueñas».

VIII.

Y él fué también, como las ciegas olas,
 Tras la ofrecida costa, que se aleja
 Siempre ante sus miradas, como un sueño
 Fugaz que nace de su mente enferma.
 La frontera final de la esperanza,
 Su quilla audaz atravesó, y desiertas
 Miró siempre las aguas. La agonía
 Del no logrado afán; la duda acerba
 De su oscuro destino; el temor vago
 De su propia locura, y la certeza
 Casi de su deshonor, á un tiempo mismo,
 Destrozan su alma entre sus garras presa.

IX.

Nadie al azar de la voluble suerte
 Tanta fortuna aventuró. Si encuentra
 La prometida playa, mientras dure
 La máquina del mundo, la grandeza
 Dirá de aquel que el pavoroso arcano

Descifró del abismo, y que las puertas
 Rompió de lo invisible; y si sucumbe,
 Si á Europa vuelve sin traer siquiera
 Un puñado de polvo de otros mundos
 Ignorados del hombre, con su afrenta
 Igualará la del Titán que ruge
 Vencido al pie del cavernoso Etna.

X.

Tibia noche del trópico apacible,
 ¡Cuánto tus horas se deslizan lentas
 Para el que aguarda al despuntar la aurora
 De honra ó de oprobio la inmortal sentencia!
 Si el primer rayo del viniente día
 Sólo en el mar sus cambiantes quiebra,
 Rumbo al Oriente las vencidas naves
 Irán, pero irán solas. Quien rigiéndolas
 Juró arrancar en desigual combate
 Al viejo mar sus islas prisioneras,
 Juró que el mar, si vencedor lo impide,
 Tumba será del humillado atleta.

XI.

Por eso en pie sobre la inmóvil prora
 Insomne aguarda. ¡Oh Dios! En la existencia
 Del hombre hay siempre pavoroso un día,
 En que el enigma de su vida entera
 Se formula y descifra. Igual entonces
 Á quien venciendo la empinada cuesta
 La cumbre alcanza, y con pasmados ojos
 Las dos vertientes á la par sondea:
 Así el mortal, desde la estéril cima
 De su oscuro destino, en las opuestas
 Faldas del monte porvenir oscuro,
 Y al par el bien que abandonó contempla.

XII.

Y así del nauta, en la angustiosa noche
 De su dolor, cuando devoto ruega
 Que aparte Dios de sus marchitos labios
 Aquel amargo cáliz, turbulentas
 Su mente asaltan las memorias todas
 De los pasados años. La primera

Ve­z que en la barca de su padre, á impulsos
Del viento el golfo atravesó de Génova,
Y oír creyó, tras de las verdes olas,
Con profético canto á las sirenas
Hablar de ignotos reinos, que guardaban
Celoso el mar y las tormentas fieras.

XIII.

La narración del navegante anciano,
Que, tras larga borrasca, á las postreras
Luces dudosas de la tarde, un día
Creyó entrever las playas cenicientas
De una tierra ignorada; las contrarias
Hipótesis del mundo en las escuelas
Bulliciosas de Italia, dividiendo
Los jóvenes espíritus; su enérgica
Ansia de gloria, y las febriles noches
En que, tenaz, investigó el problema
Del mundo, y vió sobre los firmes polos
Rodar perdida en el azul la esfera.

XIV.

Las tardes que en las costas lusitanas,
Devorando el dolor de su impotencia,
Vió el Atlántico mar inexplorado,
Que, rugiendo á sus pies, con la secreta
Voz de un amigo fiel, le revelaba
Su guardado tesoro; las quiméricas
Regiones que en las nubes del ocaso
Fingió su fantasía, y las violentas
Ansias de su alma al contemplar las naves
Que surcaban el piélagó, en ajena
Mano el timón, y desdeñando el rumbo
Que él les trazara audaz, si suyas fueran.

XV.

Todo, en informe torbellino, invade
Su agitado cerebro, y su severa
Curtida faz dos lágrimas amargas
Surcan, dejando inextinguible huella.
Joven, la gala de sus rizos blondos
Trocó en ceniza al fuego de la idea:
Pobre, soñó en imperios que guardaban

Los montes de oro y golfos de las perlas ;
Humilde, á los monarcas victoriosos
Habló de igual á igual , que él de su regia
Potestad sobre zonas ignoradas,
Sentía el cetro en su cerrada diestra.

XVI.

El era aquel que golpeó sediento
Las puertas del convento de Marchena,
Como hoy las mudas puertas del destino
Con sed de gloria y con afán golpea.
Él era aquel que, apellidado el loco,
Osó retar la salmantina ciencia,
Sus caducos errores destruyendo
Con la inspirada voz de los profetas;
Y él era aquel que en la morisca Alhambra
Juró traerle á su adorada Reina,
Por cada joya que ofreció Castilla,
De un nuevo imperio la inmortal diadema.

XVII.

Clara noche del trópico dormida....
Ya de la mar sobre las aguas tersas
El primer soplo matinal pasaba
Sus quietos llanos conmoviendo apenas ;
Ya el horizonte oscuro trasponía
Para ocultarse el grupo de las Pléyadas,
Y ya en Oriente el resplandor dudoso
Del alba que llegaba....»

Hasta aquí escribió Querol : ¡ Lástima grande que no siguiese adelante! Pocos podían penetrar, como él, en el alma sublime de Colón, y arrancarle, para trasmitírnoslas, sus aspiraciones, sus esperanzas, sus dolores, sus afanes y sus desengaños. La muerte nos ha robado todas esas grandezas de su inteligencia privilegiada ; respetemos los designios de Dios, y consagremos una oración al difunto para que en su seno descansa.

REVISTA ULTRAMARINA



Diccionario de la Legislación peruana, por FRANCISCO GARCÍA CALDERÓN, ex-decano del ilustre Colegio de abogados de Lima, miembro correspondiente de la Real Academia Española.—Dos tomos en gran folio de paginación seguida, XII-934 y II-935 á 1846, impresos en Nancy, por G. Crépin Leblond. Segunda edición, corregida y aumentada.

SE ha visto precisado el *Escriche peruano*, como llaman sus compatriotas á este escritor y por extensión á su libro, á reimprimirlo y aumentarlo con todas las leyes y disposiciones que se han dictado posteriormente á la edición primera, hace años agotada por completo. Como es uso y costumbre en esta clase de publicaciones, había dado el autor un *Suplemento*, de concordancia con el *Diccionario* muy difícil y de manejo embarazoso, que hoy se refunde en esta impresión acertadamente, si bien el tamaño exagerado de los volúmenes los hace por otro estilo no menos dificultosos de manejar.

Sensible es asimismo que los hayan estampado las prensas francesas, pues su pulcritud y esmero artístico no han podido librar á la obra de una cantidad de erratas verdaderamente increíble. Terminaremos este breve exordio, por decirlo así, lamentando que su título no responda á su contexto de una manera más exacta y sintética, pues,

en puridad, antes que *Diccionario de Legislación y Jurisprudencia*, á semejanza de nuestro Escriche, que el autor se propuso por modelo, según declara más de una vez, ha hecho un verdadero *Guía ó vademecum administrativo, legislativo y de la vida práctica en el Perú*, como lo prueba la circunstancia de contener, aunque en breve resumen, todo el vocabulario geográfico del país, y una multitud extraordinaria de vocablos, que serán sin duda de uso muy corriente en las conversaciones y en el trato común, pero no se relacionan de cerca, y tal vez ni aun de lejos, con las leyes, con la jurisprudencia, ni quizá con los estados de derecho de las cosas y las personas. Desde este punto de vista, creemos firmemente que el *Diccionario* del Sr. García Calderón ha podido aligerarse y disminuirse en un cuarto de su volumen, acrecentándose con ello su utilidad y su sencillez.

Vamos á ofrecer á su distinguido autor ligeros ejemplos prácticos.

Para el estudio y definición de los *Bienes*, en el sentido jurídico de esta palabra, se emplean nada menos que 48 artículos capitales, en esta forma :

Bienes.—Bienes abintestato.—Bienes de abolengo.—Bienes acensuados.—Bienes adventicios.—Bienes anti-fernales.—Bienes de beneficencia.—Bienes castrenses y cuasi castrenses.—Bienes de clérigos.—Bienes comunes.—Bienes concejiles.—Bienes corporales.—Bienes de difuntos.—Bienes dotales.—Bienes eclesiásticos. (Éste, por cierto, dividido en cuatro párrafos ó incisos, á saber : 1.º Del buen uso de los bienes eclesiásticos.—2.º Administración de los bienes eclesiásticos.—3.º Inmunidad de los bienes eclesiásticos.—Y 4.º Bienes eclesiásticos vendidos por el Gobierno.—Deuda nacional á favor de las iglesias.)—Bienes del Estado.—Bienes ex-

:

tradotales.—*Bienes fiscales.*—*Bienes fungibles y no fungibles.*—*Bienes gananciales.*—*Bienes hereditarios.*—*Bienes Incorporales.*—*Bienes de indígenas.*—*Bienes individuos.*—*Bienes de la Iglesia.*—*Bienes inmuebles.*—*Bienes de Instrucción pública.*—*Bienes libres.*—*Bienes mostrencos.*—*Bienes muebles.*—*Bienes municipales.* (Artículo dividido á su vez en los siguientes párrafos: 1.º *Administración de bienes nacionales.*—2.º *Bienes vendidos por Orbegoso y Santa Cruz.*)—*Bienes nacionales (bis)* Derecho penal.—*Bienes de ninguno.*—*Bienes parafernales.*—*Bienes particulares.*—*Bienes patrimoniales.*—*Bienes peculiares.*—*Bienes profecticios.*—*Bienes públicos.*—*Bienes raíces.*—*Bienes realengos.*—*Bienes reservables.*—*Bienes reversibles.* (Dividido también en estos dos: 1.º *Bienes reversibles al dominio público.*—2.º *Bienes reversibles entre particulares.*)—*Bienes semovientes.*—*Bienes troncales.*—*Bienes vacantes.*—*Bienes vinculados.*

Si á esta enumeración se agrega que en casi todos los artículos se define léxicamente el vocablo ó la frase, incurriendo, como es natural, en repeticiones continuas, y que igualmente cada artículo suele llevar al final la referencia de la verdadera relación que guarda con el derecho, lo que constituye una sinonimia y una duplicación de especies no menos inútil, sobre ser ellos también por su mayor parte sinónimos, se comprenderá que así el trabajo como el volumen han podido abreviarse en gran manera bajo otro plan más propio de *Diccionario enciclopédico*. Veámoslo prácticamente, empezando por el fin de la lista.

Bienes vinculados.—Consigna el autor, después de definirlos, que están prohibidos en el Perú por la Constitución y el Código, y que todo lo referente á la legislación

anterior á la guerra de la Independencia se encuentra en los artículos *Amortización, Capellanías y Vinculaciones*. Esto es lo natural, después de todo, é inútiles por completo los 19 renglones gastados en una definición innecesaria, y en unas citas de textos legales, que están después con más oportunidad y amplitud en las referencias.

Bienes vacantes. — Los define, y llama luego al lector á *Bienes mostrencos*.

Bienes troncales.—Idem haciendo referencia á *Bienes reversibles*.

En los *Semovientes* llama al lector á los artículos *Animales y Bienes corporales*, que es un verdadero despilfarro de referencias y repeticiones, y así en casi todos los demás, que no repetimos por no incurrir en falta análoga. Baste la observación, que harán los lectores por sí mismos, de que esa nomenclatura es casi absolutamente una sinonimia, tal y tan clara, que toda ella ha podido comprenderse en un par de artículos (*Bienes particulares, Bienes del Estado*), definiendo luego las categorías sintéticamente en pocos renglones, con sendas referencias á los artículos donde es más pertinente la exposición de la respectiva doctrina legal ó texto jurídico. Y si á mayor abundamiento se considera que hay artículos secundarios de éstos, que ocupan más de una página enorme de letra muy metida, materia quizá de un pliego de impresión del tipo nueve ó diez, se comprenderá que nos hemos quedado cortos al suponer que ha podido reducirse el *Diccionario de la Legislación peruana* á tres cuartas partes. Así, por ejemplo, la enumeración de los *Bienes nacionales*, que es dilatadísima, como que están clasificados y numerados taxativamente, huelga de tal modo, que salta á la vista menos perspicaz. Lo probaremos con

uno de los párrafos más curiosos y más interesantes para el europeo.

« 3.º El *huano* en cualquiera lugar en que se encuentre es propiedad del Estado, y los descubridores no pueden pedir que se les ampare en la posesión del huano que descubran; porque la ordenanza de minería no es aplicable á estos casos. (Decreto de 22 de Febrero de 1842 y 30 de Abril de ídem). Sin embargo, se puede extraer el huano de las islas por los particulares para el consumo de la agricultura del país, guardando las formalidades que se indican en el artículo *Buques huano-neros*. »

No esperaba el lector ciertamente una referencia tan extraña, sino más bien que se le llamase á *Huano* (guano decimos nosotros), ó á *Rentas del Estado*, una vez convencido de que no se incluye la legislación referente al guano en aquel mismo párrafo de *Bienes* que acabamos de copiar, que era su sitio más propio; y he aquí que en *buques* nos encontramos comprendida toda la materia marítima, en esta forma:

Buque (definición léxica y jurídica, que tampoco nos satisface en realidad por la mucha parte que da al aspecto científico en los detalles y en el conjunto, sin tener en cuenta que ese conjunto y esos detalles van á duplicarse ó triplicarse inmediatamente en los artículos que siguen).

Buques balleneros.—*Buques españoles* (1).—*Buques*

(1) Como chocará al lector este artículo especial, lo copiaremos en prueba de su insignificancia, y de la mala distribución de toda esta materia.

« *Buques españoles*.—Todos los puertos del Perú están abiertos para los buques españoles que quieran hacer el comercio con la República en los mismos términos que lo hacen las demás naciones europeas. (Ley de 30 de Septiembre de 1839.) V. *España*. »

Claro es que en ese artículo *España*, en el de *Buques extranjeros*, en *Aduanas*, ó en los genéricos, *Navegación y Comercio*, ha podido expresarse eso mismo en un par de líneas.

guarda-costas. — *Buques de guerra extranjeros.* — *Buques de guerra nacionales.* — *Buques de guerra.* — *Buques de guerra (bis).* — *Buques huaneros.* — *Buques italianos.* — *Buques mercantes.* — *Buques nacionales.* — *Buques sardos.*

Alguno de estos artículos ocupa más de una página, por incluirse en ellos con harta confusión reglamentos y ordenanzas *in integrum*, dándose el caso de insertar en la definición genérica de *Buque* el Reglamento marítimo internacional, y en los *Buques de guerra* (que son dos artículos), el orgánico, que establece las fuerzas, dotaciones y pie que deben tener en paz y guerra, mientras en el segundo artículo, ó sea en el duplicado, se determinan y enumeran las fuerzas estacionadas en el Pacífico, á virtud de una resolución de 20 de Agosto de 1863, con el nombre de los buques, dotaciones, etc., verdadera medida accidental y transitoria, que no ha debido insertarse al pie de la letra por no ser verdaderamente legislativa; pero volviendo al artículo *Buques huaneros*, que es el que en este momento nos ocupa, copiaremos algunos párrafos interesantes á nuestra agricultura y á nuestro comercio, que prueban al mismo tiempo que *non erat hic locus*, pues estarían mucho mejor en el artículo *Aduana* ó en el de *huano*.

«*Buques huaneros.* — Los que están destinados al » transporte del huano, ya para el consumo de la agricultura del país, ya para su expendio al extranjero.» (Aquí tenemos autorizada la exportación además del cabotaje, lo que no se había hecho al definir el guano como uno de los *Bienes nacionales*). «El comercio del huano para la » agricultura del país se hace por los buques nacionales, » y no pueden ocuparse en ese tráfico sin estar matriculados....»

» Sólo pueden extraer el huano de la isla situada al
» Norte de Chincha y del Pabellón de Pica. Si lo extraen
» de otros puntos ó islas de la costa , caen en comiso.
» (Art. 3.º del decreto de 21 de Marzo de 1842.)

» Los propietarios ó capitanes de buques nacionales
» que quieran ir á cargar huano á la isla del Norte de
» Chincha , deben presentarse en papel común al teniente
» administrador de la aduana de Pisco para que les expida
» la correspondiente licencia. La Aduana debe otorgarla
» sin costo alguno; pero con la condición de que, después
» de haber cargado, vuelva (¿el buque?) al mismo puerto
» á tomar su despacho final. (Art. 4.º)

» Si se ha de cargar el huano del Pabellón de Pica se
» debe obtener la licencia del administrador de la Adua-
» na de Islay, si el huano es para el consumo del departa-
» mento de Arequipa; y del de Arica, si es para el de
» Moquegua. En el primer caso , el despacho final se hace
» en Islay , y en el segundo en Arica, si se va á descar-
» gar el huano en puerto menor ó caleta habilitada en
» dichos departamentos

» Llegado el buque al puerto para donde se le otorga
» la licencia, el capitán debe presentarla al administrador
» ó teniente-administrador. Éste, con vista de la patente
» de navegación, debe anotar en el reverso de dicha licen-
» cia, en letra, y de ninguna manera en guarismos, el
» número de toneladas de que se componga el cargamento
» y el lugar de su destino. Las licencias se deben nume-
» rar y cortar del libro que se forme al intento, y que debe
» tener sus hojas rubricadas por el ministro de Hacienda.
» En el recorte de este libro se anotará, así como en la
» licencia , el de las fanegas ó toneladas de que se com-
» ponga el cargamento , el lugar de su destino y la fecha
» de la salida del buque. Este libro se debe remitir al mi-

» nisterio de Hacienda luego que se concluya, para que
 » mande que se archive en el Tribunal mayor de Cuentas.

» Se debe remitir también al mismo ministerio por las
 » Aduanas de Pisco, Arica é Islay, mensual y directa-
 » mente, una relación circunstanciada de las licencias que
 » otorguen para que se tome razón de ellas en el Tribunal
 » indicado.

»

» Sólo se puede desembarcar el guano para el consu-
 » mo del país en los puertos y caletas en que es permitido
 » entrar á los buques nacionales por el reglamento de
 » comercio, y en los demás lugares habilitados por la
 » costumbre para sólo la importación del huano. (*V. Cale-
 » tas y Puertos.*)

» Si los capitanes varían el destino de los buques, lle-
 » vando los cargamentos á un punto distinto del expre-
 » sado en la licencia, el buque y su carga caen en comiso
 » y se juzga al capitán como contrabandista. (*V. Comisos.*
 » —Artículo 14 del Decreto de 21 de Mayo de 1842.)

»

» La disposición del artículo 14 es aplicable también á
 » los buques extranjeros.»

Y desde aquí en adelante se mira confundido el cabo-
 taje con la exportación, sin explicar bien las diferencias
 legislativas que existen entre una y otra, siendo así que
 de ciertas indicaciones hechas anteriormente podría infe-
 rirse que la extracción del guano sólo era permitida en
 bandera nacional. Hemos dado también á este extracto
 excesiva extensión, para que pueda apreciarse á un sim-
 ple golpe de vista el atraso de la administración peruana,
 que ni siquiera sabe emplear el tecnicismo hoy corriente
 y aun cosmopolita en las más vulgares materias; que no
 llama cabotaje al comercio interior marítimo, ni libro

talonario al registro oficial impreso que á sí mismo se fiscaliza por medio de dobles é iguales inscripciones numeradas (es curioso por lo primitivo el párrafo en que se trata del *recorte* de la hoja talonaria), y que, en fin, lleva su infantil suspicacia hasta hacer al ministro de Hacienda rubricar todas las hojas de los registros de Aduanas, cosa en verdad nunca vista ni procedente, así como el depósito de esos libros en el Tribunal de Cuentas. Que los hombres públicos del Perú deben haberse ilustrado mucho en el medio siglo que cuenta de fecha esa legislación aduanera, lo prueba el mismo autor de este *Diccionario* al definir perfectamente la palabra *cabotaje*, siguiendo el texto de nuestra Academia Española, que por lo visto en 1842 era un mito para las oficinas del Perú. Digamos también de pasada que esta suspicacia engendradora de tantas complicaciones burocráticas, debe responder al estado de las costumbres públicas en los tiempos que siguieron á la independencia, tan ocasionados á la inmoralidad y á todo linaje de abusos, que Simón Bolívar, siendo dictador del Perú, se vió precisado á imponer nada menos que la pena de muerte á los malversadores de caudales públicos.

Queda, pues, demostrada la deficiencia del plan científico seguido en el *Diccionario*, y por el cual no censuraremos á su autor, que probablemente se ha dejado imponer la rutinaria tiranía de unas costumbres administrativas farragosas, curialescas y pueriles, hijas quizá de la primera organización que nosotros dimos á nuestras provincias ultramarinas. Ya lo hemos dicho en *El Teatro tagalo*, y no ha de faltarnos ocasión de explanar la tesis con abundantísimos ejemplos históricos y literarios: el molde jurídico, y más que jurídico escribanil, curialesco, en que se formó nuestra primera sociedad americana

y filipina, hizo tan amanerada y abigarrada su literatura, su lenguaje y sus costumbres, que ha de serles muy difícil perder aquel sello estrambótico de auto, de notificación, de diligencias, de otrosí, de visto, de considerando; en una palabra, de machaqueo, de redundancia y de prosaismo. No ya la forma, el plan de los libros se resiente las más veces de este defecto, y los autores no aciertan á distinguir bien lo sustancial de lo accidental, porque los lectores de aquellos países tampoco saben muy bien distinguirlos. Antes que necesidad del espíritu, suelen ser allí la lectura y el estudio exigencia de los empleos, y por ende, antes que la belleza y la perfección literaria, se estiman los libros por su utilidad.

Desde este punto de vista, volvemos á decir que el del Sr. García Calderón llena las necesidades de la sociedad peruana en general, y no exclusivamente las de los hombres de administración y de ley, sino las de todos los que manejan cosas públicas. De aquí la impropiedad de su título, que también hemos ya indicado. Su exuberancia es tal, que apenas tienen número los artículos más propios de un *Diccionario de la conversación* que de un *Diccionario jurídico*, pues de admitir las remotísimas relaciones que todas las palabras de nuestra lengua, incluso las sinónimas, pueden tener con el derecho, serían innumerables los Escriches y los Alcubillas, serían imposibles la sintetización y el enciclopedismo técnico. En la palabra *Cáliz*, por ejemplo, caben ciertamente rebuscos del Derecho canónico y de la legislación conciliar; pero siempre tropezando con la dificultad de repetir especies que tendrían colocación más oportuna en otros parajes. Que sólo el Obispo está facultado para consagrar los cálices, nos dice el autor con perfecto conocimiento de la materia; pero ¿no correspondería á la palabra *Obispo*

esta noticia? Que por la Ley 7.^a, tít. II, libro I de nuestro Código de Indias, está el Tesoro obligado á dar á cada iglesia nueva, entre otras cosas, un *cáliz*. ¿Pues no sería más natural decirlo en *Iglesia* ó *Iglesia nueva* (frase y artículo este último innecesarios por supuesto), si se quería dar al vocabulario tan lujosa extensión como aquí tiene? Sin salir de esta misma página, nos encontramos abundantes ejemplos de redundancias análogas, que algunas merecerían especial mención; pero, en gracia á la brevedad, bástenos citar dos: *Calidad*,—*Calificadores del Santo Oficio*. Más grave es la que sigue *calificar*, porque admitido en absoluto semejante sistema de *Diccionario*, todos los verbos de la lengua castellana caben en el tecnicismo jurídico. ¿Qué representa el verbo en el lenguaje humano? La acción. ¿Qué acción del hombre puede ser más natural é inocente que *dormir*? Pues rebuscándole á este verbo relaciones recónditas con la ley, podría llegarse á esta definición: *Dormir* (el asesino sobre el cadáver de su víctima). ¿Y sería tolerable tal procedimiento? Tanto mayor peligro ofrece la admisión de verbos en el tecnicismo científico, cuanto que no hay manera de limitar la acción del hombre dentro del derecho. La persona jurídica tiene horizontes verdaderamente incommensurables. Así resulta en el artículo *Abrir juicios fenecidos*. ¿Es este acaso el único concepto penal que envuelve este verbo? ¿Dónde dejamos *abrir puertas con ganzúa*, *abrir la cárcel á un criminal*, *abrir la cabeza á un prójimo*, y tantas otras como podrían discurrirse? Tal como está el artículo, resulta sumamente incompleto, pues por mediación de este verbo sólo quebrantan la ley los jueces que se permiten *abrir juicios fenecidos*.

No entraremos en el examen de las concordancias jurídicas entre la legislación peruana y la de los otros

pueblos americanos, principalmente México, que marcha á la cabeza de todos en la ciencia del derecho, hasta el punto de servir de modelo á algunas naciones europeas, entre ellas la nuestra, que en muchos puntos de su nuevo Código civil sigue la pauta del mexicano, porque sería nuestra tarea difusa y enojosa. Lo mismo decimos de las doctrinas personales que el autor desenvuelve al comentar las leyes, y que en alguna ocasión pecan, en nuestro concepto, de casuísticas. En medicina legal, por ejemplo, á la que muestra visible afición, alambica y apura la materia con tanto extremo, que llega á lo inverosímil. Sirva de ejemplo la columna 3.^a de la página 6 del tomo I (artículo *Aborto*), donde retuerce de tal modo los textos legales, que viene á resultar que la tentativa de aborto no se castiga en el Perú.

Repetiremos, para concluir, que no parecen imputables todos estos defectos al autor del *Diccionario de la Legislación peruana*, cuyos vastos conocimientos y erudición exquisita hacen en cada página un solemne y vistoso alarde, sino más bien al estado social de aquel país, que, con no menos claridad, se revela en ese fárrago de disposiciones administrativas y legislativas, revelador á su vez del estado embrionario de sus instituciones. Sobre ser éste achaque de la época, de que no se libran los pueblos más cultos, la naciente sociedad peruana ha sufrido hartas sacudidas para que no se le descubran á cada paso las raíces. La buena voluntad y el esfuerzo de los hombres superiores acabarán por triunfar de tantas dificultades, y de ello vemos también diarias pruebas hasta en su literatura didáctica, que es la que más se resiente todavía. Ya hemos dicho que se nota progreso en la redacción de los documentos oficiales desde mediados de este siglo hasta la fecha; y el libro del Sr. García Calderón es una

fuente inapreciable para este estudio, que no hemos de olvidar por cierto.

Todavía nos desgarran el tímpano giros y vocablos abominables, como *bajarse de la querella, extraer un proceso por apremio, llamar á los empleados á la cesantía, leguaje, fielatura, cortes* (por Audiencias); pero ya va abundando menos en el lenguaje oficial aquel galimatías del tiempo en que se pretendió abolir el castellano, aquella tendencia á expresar las ideas en forma exótica, y, en resumen, aquellas manifestaciones de hostilidad á la madre patria, cuya puerilidad desvirtuaba y aun corrompía el carácter de los pueblos americanos. Felicitémonos de ese progreso, tan conveniente para ellos como para nosotros.

V. BARRANTES.

ÍNDICE

SECCIÓN EXTRANJERA.

	Páginas.
<i>El Baño de la Malibran</i> , por A. de Pontmartin.....	5
<i>El último libro</i> (cuento), por Alfonso Daudet.....	15
<i>La «Morgue»</i> , por G. Macé.....	20
<i>Bayreuth</i> : Una peregrinación artística, por Julio G. Freson.....	33

SECCIÓN ESPAÑOLA.

<i>Dos Cidianistas extranjeros</i> , por Emilia Pardo Bazán.....	75
<i>El lenguaje y la unidad de la especie humana</i> , por Fr. Z. Cardenal González.....	81
<i>La metafísica y la poesía</i> , última réplica á Campoamor, por Juan Valera.....	103
<i>Estudios sobre los orígenes del romanticismo francés</i> : I, Los precursores, por M. Menéndez y Pelayo.....	133
<i>Última poesía de Vicente W. Querol</i>	204
<i>Revista ultramarina</i> , por V. Barrantes.....	210
