

TRABAJOS HIDROLÓGICO-FORESTALES (I)

SEÑORAS Y SEÑORES:

En la primera conferencia que, desde este sitio, tuve la honra de dar hace pocos días, acerca de los «Trabajos hidrológico-forestales», hice breve reseña y juicio crítico de las leyes francesas de 28 de Julio de 1860, llamada de *repoblación*; de la del 8 de Junio de 1864, denominada de *encespedamiento*, y de la de 4 de Abril de 1882, que se titula *de restauración y conservación de terrenos de las montañas*.

Se indicó en que consistía el estado de saturación de una corriente y el de torrencialidad, así como el transporte parcial y en masa. Vimos que la velocidad en el movimiento uniforme se expresaba por la fórmula

$$u = B \sqrt{R I}$$

Se vió también que los materiales de arrastre se depositan á raíz de grandes chubascos ó fuertes y rápidas avenidas, según su perfil longitudinal convexo, y que después de un largo período de lluvias tranquilas el perfil es cóncavo.

Se explicó también en qué consistían las pendientes de compensación, de equilibrio y de divagación. Llamando $tg \alpha$ á la pendiente de compensación, vimos que

$$Tg \alpha = \frac{f(d - \pi) b}{0,076 \pi B^2 m H}$$

Vista núm. 1. (Fototipia 40.)—Vista general del torrente Pontis (Bajos Alpes).

(1) Conferencia segunda, pronunciada en el Ateneo de Madrid el día 19 de Mayo de 1900 por el Ingeniero de Montes D. Primitivo Artigas.

En esta vista, como ya se dijo en la anterior conferencia, se observan claramente gran parte del canal de desagüe y el cono de deyección (1).

Vista núm. 2. (Fototipia 46.) — Cono de deyección del torrente Rienbel.

Como ya dije en la conferencia anterior, se ve aquí claramente cómo se extiende en forma de abanico el cono de deyección.

Se indicaron también en la primera conferencia las condiciones de una buena construcción de mampostería; las diferentes clases de diques, dándose á conocer por medio del aparato de proyección varios de ellos, entre éstos los de Riou-Bordoux y Bourget. Se dieron varias noticias biográficas relativas al gran repoblador Mr. Demontzey, perdido, por desgracia para la ciencia, el 20 de Febrero de 1898; y, por último, dimos breve noticia de los trabajos hidrológico-forestales que se realizaron en España, en las cuencas del Segura, Lozoya y Júcar.

En la presente conferencia me ocuparé de otros extremos, igualmente de grande interés, acerca del tema objeto de estas conferencias, y especialmente de los trabajos de repoblación.

Saneamiento ó avenamiento.—Se da salida á las aguas estancadas ó á las que, aun no estando en estas condiciones, están con demasiada abundancia en los terrenos que deben cultivarse por uno de los medios siguientes: 1.º Por pozos absorbentes; 2.º Por zanjas abiertas; 3.º Por tajeas subterráneas; 4.º Por cañerías de arcilla cocida (*drenage*) ó propiamente avenamiento.

El saneamiento por medio de tajeas subterráneas, bastante usado en los trabajos hidrológico-forestales, se reduce á abrir zanjas que se rellenan, hasta cierta altura, de piedras ó de leña, cubriendo el resto de tierras. Ya Columela, á principios de nuestra era, empleó las tajeas subterráneas.

(1) Como aquí tampoco se acompañan las vistas de las láminas, que se exhibieron en la conferencia con el auxilio del aparato de proyección, téngase presente la nota que acerca de este punto se insertó en la relación de la anterior conferencia.

La profundidad de las zanjas en que se colocan los drenes ó tubos de barro cocido, suele ser de 1,05 m. á 1,20 m., á fin de que el agua no se hiele en los tubos.

En las zanjas abiertas se obtiene ya el desagüe con una pendiente de $\frac{1}{3}$ por 1.000. En las zanjas de los drenes la pendiente mínima debe ser de $2\frac{1}{2}$ á 3 por 1.000. El calibre ó diámetro de los tubos ó drenes está comprendido entre 2 y 10 centímetros (1).

Vista núm. 3. (Grabados 74, 75 y 76.)—Saneamiento en la cuenca del torrente Sanières (Bajos Alpes).

Para evitar, en lo posible, los resbalamientos ó derrumbamientos de tierras producidos por la fusión de las nieves, se abrieron en la cuenca del torrente Sanières cuatro grandes tajetas subterráneas, y próximamente paralelas, con una pendiente de 15 por 100, de un metro de profundidad y 60 centímetros de ancho en el fondo. Este estaba empedrado y sobre el mismo se colocaron piedras de gran tamaño, rellenando así la zanja hasta cerca de la superficie, en que se pusieron las piedras de tamaño algo menor, y cubriendo, por último, la zanja de tierra. De este modo, el exceso de agua circulaba por las zanjas principales y las secundarias que con éstas comunicaban, y se evitaron así casi por completo los derrumbamientos de tierras. Para el debido trazado de las zanjas, se construyó un plano por curvas de nivel de 5 en 5 m, siendo cero la cota más baja y 160 m. la mayor. Fijado de este modo el terreno, se hicieron siembras y plantaciones de pino negro, alerce, abeto rojo y pino cembra. Las tajetas principales tienen, en total, 535,50 m. de longitud y las secundarias 799,40 m.

Los principales beneficios de los trabajos verificados en el torrente Sanières son los siguientes: 1.º Defensa del pueblo de Sanières y de los cultivos en el cono de deyección. 2.º Protección de las vertientes, evitando los derrumbamientos ó resbalamientos. 3.º Evitar la frecuente obstrucción de la ca-

(1) Para lo relativo á saneamiento de terrenos puede consultarse la excelente obra del que fué nuestro amigo y distinguido Ingeniero de Montes, D. Andrés Llauradó, intitulada *Tratado de aguas y riegos*, 2.ª edición. Madrid, 1884.

retera nacional de Moutpellier á Coni (Italia). 4.º Que los habitantes del expresado pueblo podrán usufructar los productos leñosos y las praderas, creadas éstas bajo la protección de los jóvenes montes de alerce.

Principales especies empleadas en las repoblaciones hechas en Francia para extinguir los torrentes.—Varias son las especies que se han empleado en los trabajos de que tratamos en nuestra vecina República; pero daremos á conocer tan sólo, por medio del aparato de proyección y haciendo un ligero examen de sus propiedades más importantes, el alerce, pino cembra, pino marítimo y el pino silvestre.

Vista núm. 4. (Fototipia 12.)—Alerce (*Larix europæa* D. C.)

Esta planta no es espontánea en España. Requiere para su buen desarrollo un clima frío y seco y el cielo despejado. Sube en los Alpes franceses hasta unos 2.500 metros de altitud, y las exposiciones que prefiere son las del N. y E. Resiste temperaturas de 40º c. bajo cero. Las piñas tienen de 3 á 4 centímetros de largo y color gris rojizo cuando maduras, que lo están por el otoño del mismo año de la floración, diseminando por la primavera siguiente. Tiene hojas caedizas. Como la semilla es muy pequeña, se recoge en lienzo vareando las ramas. El alerce tiene la facultad de dar brotes cuando se cortan algunas ramas; y si la planta es tan joven que su consistencia sea herbácea, puede ser despuntada por el ganado ó segarse, y después continúa desarrollándose bien la planta. Las plantitas son robustas y crecen con rapidez, y el sistema radical es muy bueno. Adquiere esta planta grandes dimensiones, habiendo algunos pies que llegan á tener 50 m. de altura y unos 5 m. de circunferencia en la base. La madera es muy apreciada tanto para la construcción como para el taller; no se resquebraja ni la atacan los insectos. El alerce arde mal; y á este propósito decía Vitrubio que «echada al fuego no se encendía mejor que una piedra». Practicando agujeros en los troncos de esta especie, se obtiene lo que en el comercio se llama trementina de Venecia.

Vista núm. 5. (Fototipia 19.)—Pino cembra (*Pinus cembra*, Linn.).

Esta planta no es espontánea en España. Sube en los Alpes

hasta 3.000 m. de altura sobre el nivel del mar, siendo en Europa la especie arbórea que vive á mayor altitud. No tiene preferencia por exposición determinada. Las piñas necesitan unos diez y ocho meses para la maduración y dos años para la diseminación. La cáscara del piñón es dura y la almendra es comestible. En las regiones elevadas de los Alpes las plantas son muy robustas. La copa es bastante tupida y da, por consecuencia, mucha sombra. El crecimiento de esta planta es lento y se cree que vive de siete á ocho siglos. Su madera se usa poco en construcción, pero mucho en carpintería y en la confección de juguetes en el Tirol. No suele resinarse esta especie.

Visita núm. 6. (Fototipia 21.)—Pino rodeno, y también pino negral y pino negrillo en la Sierra de Guadarrama (*Pinus marítima*, Lam.).

Este pino es espontáneo y común en España. En Francia abunda en los Alpes de la Provenza (Bocas del Ródano, Bajos Alpes y Var). Prefiere el clima no muy frío, siéndole la exposición bastante indiferente. En la Sierra de Guadarrama sube hasta 1.500 metros de altitud. Á veces dan fruto estos pinos á los doce ó quince años de edad. En el reciente Congreso de Agricultura de Murcia ha presentado la Comisión de repoblación de la cuenca del Segura, piñas que procedían de siembras verificadas en 1891, y cuyas semillas eran ya fecundas. Las plantitas son robustas. La copa da escasa sombra. Esta planta tiene una raíz central y varias laterales, de cuyas últimas salen otras que tienden á profundizar, circunstancia que la hace muy adecuada para la repoblación de dunas. Su crecimiento es rápido y vive unos dos siglos. La madera sirve para construcción y para obra de taller. Este pino es el que comunmente se aprovecha para la resinación, y son notables, por lo bien cuidados que están y por la gran cantidad de productos resinosos que de ellos se obtienen, los extensos pinares de las landas francesas en los departamentos de este mismo nombre y de la Gironda.

La madera de pino resinado se reputa de mejor calidad que la procedente de pinos que no lo han sido; pero en cambio de tal ventaja, los pinos resinados tienen los troncos tortuosos

algunos, y sobre todo muy deformados á causa de las entalladuras abiertas para obtener la resina, disminuyendo á la vez la escuadría de los mismos. La leña y el carbón valen poco. El ganado come bien las hojas vivas ó verdes, dándoselas en algunas localidades como ramón. Las aves de corral comen muy bien el piñón.

Vista núm. 7. (Fototipia 23.)—Pino silvestre (*Pinus sylvestris*, Linn.).

Se llama pino albar en las provincias de Soria y Cuenca, pino Valsaín en la Sierra de Guadarrama, pino royo en el Pirineo aragonés y pi rojal, pi blancal, pi roig y pi blanch en Cataluña.

Esta especie se da bien en climas fríos y le convienen las exposiciones N y NO. En los Pirineos sube hasta 1 500 metros de altitud. Se emplea para la repoblación, principalmente en la parte baja y bastante en la media de los Alpes franceses. Las plantitas son robustas y la copa da escasa sombra. El sistema radical es bueno. Parece vive de cinco á seis siglos y su crecimiento es lento. Los mejores pinos para arboladura son aquellos, como los de Riga en Rusia, cuyos crecimientos son lentos é iguales. Son notables, por la excelente madera que dan y lo bien tratados, los pinares de Valsaín, en la Sierra de Guadarrama. De las hojas de este pino empezó á obtenerse lo que llaman los alemanes waldwole (lana de los bosques ó lana del ó de monte), ó sea fibras con las cuales se rellenan colchones y se fabrica también con ellas ropa interior (camisetas, calzoncillos, etc.), que se considera preservativa del reuma. Esta planta da gran cantidad de brea, que se obtiene carbonizando la leña, sobre todo de los tocones. Á veces la resina se acumula en gran cantidad en algunas partes del tronco, dando á la madera un aspecto amarillento y traslúcido que aprovechan los habitantes pobres de las aldeas, dividiéndola en pequeños pedazos y para alumbrarse con el nombre de teas, las cuales se usan también en algunas poblaciones, en Madrid entre ellas, para encender el carbón en las hornillas. El aprovechamiento fraudulento de la tea causa no pocos daños en algunos de los pinares de la Sierra de Guadarrama y en otras localidades.

Estaciones hidrológico-forestales.—Para averiguar con la mayor aproximación posible la cantidad de agua que cae en una cuenca de recepción, se supone cortada ésta por dos planos horizontales que determinan entre la parte más alta del torrente y el vértice del cono de deyección, tres zonas de igual espesor, y se instala un pluviómetro en cada una de ellas. Se averigua la superficie de cada una de estas zonas, y para cada lluvia se calcula el número de metros cúbicos de agua caída en cada zona. A veces conviene en las zonas media y alta colocar dos pluviómetros en cada una: uno en una vertiente y otro en la otra. En los Alpes se han empleado mucho los pluviómetros adoptados por la Asociación Científica de Francia. Para recoger el agua procedente de la nieve se enciende una lamparilla ó lamparita colocada en una caja sobre la cual está el pluviómetro.

En cada una de dichas estaciones se anotan para cada avenida las siguientes noticias: 1.º Fecha de la tempestad ó lluvia; 2.º Duración de una ú otra; 3.º Altura del agua recogida en cada pluviómetro durante la lluvia; 4.º Area del terreno destinada á cada pluviómetro; 5.º Volumen del agua caída en cada zona ó sección afecta al pluviómetro y la total de la cuenca de recepción; 6.º Duración de la avenida; 7.º Volumen de los materiales aportados al cono de deyección y clase de los mismos; 8.º Efectos causados por la avenida en la cuenca de recepción y demás partes del torrente, y especialmente en los diques y palizadas. La cantidad de lava se calcula multiplicando la sección en la garganta ó en otro sitio del torrente por la velocidad, y dará el volumen en un segundo y multiplicando por el número de segundos que duró el paso de la lava se tendrá el volumen total.

Las estaciones hidrológico-forestales se completan por las *estaciones de experiencias*, de que se trató en la primera conferencia, y pueden tomarse, en cierto modo, como una parte ó elemento de aquéllas.

Observatorios meteorológico-forestales.—Esta clase de observatorios, cuando están en un sitio algo elevado de los montes, se les llama observatorios de montaña, y uno de ellos, muy importante, es el del «Mont-Aigoual», ó de la montaña

del Aigoual, en la cordillera de los Cevennas (Gard), á unos 1.567 metros de altitud y situado en el centro de una grande extensión de terreno del Estado, que con el tiempo tendrá unas 20.000 hectáreas. El proyecto de este notable observatorio, así como el de la carretera, se debe al ingeniero de Montes Mr. Fabre. En este observatorio se hacen observaciones no sólo por lo que toca á la parte forestal, sino relativas á la física del globo. El agua recogida en los pluviómetros en el Aigoual durante el año es de unos dos metros. La cúspide de este monte se halla situada en la línea divisoria que separa las cuencas que vierten al Océano de las que lo hacen al Mediterráneo. En el puerto de la Sereyrède, inmediato á dicho observatorio y á 1.260 metros de altitud, hay la casa forestal denominada de la Sereyrède, en la cual el caballete de su tejado es línea divisoria de las aguas que vierten al Mediterráneo y al Océano. El observatorio de que nos ocupamos viene á completar la red meteorológica con los de Puy-deDôme, Pic-du-Midi y Mont-Ventoux. Sería muy conveniente construir un observatorio de montaña en El Escorial, con arreglo al proyecto que formó, no hace muchos años, la Escuela especial de Ingenieros de Montes, modificándolo convenientemente si se creyera necesario, y además otros tres ó cuatro en los sitios de la Península que se estimaran más adecuados al objeto de esta clase de establecimientos.

A falta de observatorios de la clase de que hemos hablado, las Comisiones de repoblación de nuestras cuencas del Júcar, Segura y Lozoya hacen observaciones meteorológicas, bastante completas y con aplicación á la vegetación las del Segura y Lozoya, que tomando de día en día más desarrollo, servirán indudablemente para obtener datos de grandísima utilidad para la buena conservación de los montes que existen ya y se crean en las escuetas ó peladas cuencas antes indicadas.

Vista núm. 8. (Fototipia núm. 58 b.)—Trabajos en el aterramiento del gran dique de Riou-Bordoux (Bajos Alpes.)

Presentamos nuevamente la vista que exhibimos en la anterior conferencia, para que se recuerde mejor lo que dijimos entonces y se comprenda con más facilidad lo que diremos

respecto de la repoblación de las vertientes y aterramientos de los torrentes.

Vista núm. 9. (Fototipia 55 a.)—Contradique y zampeado del gran dique de Riou-Bordoux.

Con objeto de evitar la socavación de tan importante dique, se construyó un zampeado reforzando á éste, ó mejor dicho, para asegurar su buena conservación, por medio de un contradique construído á unos 17 metros del paramento superior del dique. El zampeado está dividido en su mitad y paralelamente al dique por un muro. La zona del zampeado próxima al dique está subdividida en cinco partes iguales, correspondientes á los cinco acueductos, por medio de muros paralelos al eje, y que tienen un metro de grueso, estando la segunda zona dividida en tres partes iguales. Dichas partes ó cuadros del zampeado están rellenas por bloques colocados hasta el nivel del mismo.

Como ya dijimos en la conferencia anterior, es una verdadera obra de arte la construcción del dique de que nos ocupamos; y son tantas las precauciones que se han tenido presentes para su debida solidez que, salvo para crecidas muy extraordinarias, todo lo más pudiera ocurrir que fuera socavado el contradique, si desapareciese la zanja rellena de piedras que protege sus cimientos, pues aun en este caso todavía quedaría una gran parte del zampeado, y aun desapareciendo éste, no sufrirían gran cosa los cimientos del dique; de modo que, sean cuales fueren las circunstancias, siempre habría el tiempo suficiente para reparar los desperfectos que pudieran comprometer la solidez del dique.

Vista núm. 10. (Fototipia 55 b.)—Serie de diques.

En esta proyección se ve claramente la disposición de los diques y de uno principalmente de los aterramientos cubierto ya de lozana vegetación.

Vista núm. 11. (Fototipia 56 b.)—Serie de diques en el canal de desagüe del torrente Grollaz (Saboya) ó de la Grollaz.

Los trabajos de corrección empezaron el año 1880. Era este torrente una amenaza constante para la carretera y ferrocarril del Mont-Cenis, y se pensaba en llevar con grandes gas-

tos la línea férrea á la orilla izquierda del río Arc, afluente del Iser. Se han construído en él varios diques de fábrica y de piedra en seco. Hoy día ya no lleva el torrente lavas, sino agua más ó menos clara. El cuerpo de Ingenieros de puentes y calzadas hizo un proyecto de defensa contra dicho torrente; pero no ha habido necesidad de aplicarlo, una vez terminados los trabajos de corrección. Hoy día está extinguido ya este torrente (1).

Preparación del suelo, ya para la siembra, ya para la plantación.—Las plantitas deben encontrar en el suelo las condiciones de humedad, calor y aire que le son necesarios. Hay terrenos que por su situación no están expuestos á las heladas, y otros en que las heladas penetran á más ó menos profundidad.

En los primeros hay que combatir la sequía por el verano, y en los segundos la sequía también á veces y además las heladas y el deshielo.

La intensidad de la desecación del suelo no depende tanto del gran calor que recibe ó la fuerte temperatura, sino de la repartición de la lluvia en las diversas estaciones. La labor profunda es el único medio de combatir eficazmente la sequía, según afirmación de Demontzey. Efectivamente, el aire interpuesto entre la tierra forma una capa mal conductora del calórico que impide que el calor del exterior deseque las capas de tierra que están por debajo de la tierra removida, y en la cual penetran las raíces de las plantitas que encuentran en ellas la humedad conveniente.

Descalzamiento de las raíces.—En los climas fríos, y sobre todo en las exposiciones S. y O. durante el día, se deshíela rápidamente el suelo, y entonces las raíces de las plantitas quedan, por así decirlo, al aire por haberse esponjado notablemente la tierra, desecándose, y pueden morir. Si el terreno está cubierto de yerba ó arbustos, no quedan descalzadas las raíces, porque se enfría menos el suelo, y el deshielo es más lento. Se evita, pues, el *descalzamiento* protegiendo

(1) En la última Exposición universal de París presentó la Administración de aguas y montes dos magníficos dioramas de este torrente en 1888 y en 1900.

el suelo con plantas herbáceas, y también colocando algunas piedras alrededor de las plantas. Allí donde las yerbas espontáneas se secan por Julio, se debe dar una labor profunda: el terreno es seco.

Diferentes labores que se dan al suelo al prepararle principalmente para las siembras.—Estas labores son: 1.^a Labor de toda la superficie ó superficie en lleno (comprende la cava y labor por yuntas ó con el arado); 2.^a Labor por líneas (comprende fajas, fajas ahondadas, zanjas y surcos); y 3.^a Labor por puntos (comprende hoyos, casillas y golpes). Á la labor de la primera clase se le denomina también labor total, y á las dos restantes labor parcial. Como es difícil en las vertientes construir fajas horizontales algo largas, por lo cual se corre el riesgo de que las aguas se acumulen en un extremo y abarranquen el suelo, se ideó por Demontzey el sistema de *fajas interrumpidas*, que consisten en pequeñas fajas ó grandes casillas, de cinco á seis metros de largo por 30 á 60 centímetros de ancho. Las fajas de una misma serie, ó sea aquellas cuyos centros ó ejes, en el sentido de su longitud, están en un mismo plano vertical, distan entre sí unos dos metros, y la distancia entre las series suele ser también de unos dos metros. Las fajas en proyección horizontal están, por así decirlo, á juntas encontradas.

Las *fajas ahondadas*, ideadas por el inmortal dasónomo Enrique Cotta, sirven para hacer siembras de prueba cuando no se conoce la localidad ó las exigencias de la especie.

En todo suelo hay que considerar la *capa superior*, el *lecho de la semilla* y la *región de las raíces*, y se debe estudiar cada una de estas tres partes para darle, si no las tiene, las condiciones necesarias para conseguir el mejor buen éxito de la siembra.

Calidad de las semillas.—Cuando se trata de verificar una siembra, conviene conocer el tanto por ciento de la semilla buena, á fin de emplear la cantidad que sea conveniente, y al efecto, se usan varios procedimientos, siendo los más seguros y expeditos someter las semillas á una humedad y temperatura constante, que se producen artificialmente en *cajas germinadoras*.

En Francia, la administración forestal tiene establecido un servicio ó centro que ensaya las semillas y las proporciona para las repoblaciones en los montes públicos, y vende á los particulares expresando la bondad de la semilla, ó sea el tanto por ciento de la semilla buena después de haber sido sometida al ensayo por medio de cajas germinadoras.

Sería de grande utilidad que en España se creara en la Escuela especial de Ingenieros de Montes, un centro que hiciera gran acopio de semillas y las proporcionara á los distritos para repoblaciones en los montes públicos y á los particulares, y quizás convendría crear algunos centros en determinadas regiones, si se viera, por el creado en la Escuela, que se obtenían buenos resultados.

Viveros.—Cuando se trata de repoblar los montes, hay necesidad muchas veces de proceder á la repoblación por medio de plantaciones, y en tal caso se deben crear viveros. Distinguiremos dos clases de viveros, llamada la una *viveros permanentes ó centrales*, y la otra *viveros volantes, locales ó provisionales*. Los primeros tienen por objeto producir varias especies de plantas para surtir á una gran región. Estos viveros deben satisfacer á las condiciones generales de los viveros, y que por la brevedad del tiempo no podemos aquí indicar, y son más propios para las amentáceas, porque conviene que sean trasplantadas, una vez por lo menos, en el vivero antes de plantarlas de asiento. Los segundos están destinados á proporcionar plantas á una localidad determinada y sólo corto número de especies de plantas.

Enhierbamiento.—En las fuertes pendientes formadas por tierra suelta ó ligera, que fácilmente es arrastrada por las aguas, no se desarrollan bien las plantitas, porque quedan las raíces al descubierto, y aun pudieran ser arrastradas las plantitas. Á veces necesitan también las plantitas abrigo por dos, tres ó cuatro años contra los agentes atmosféricos, y se les proporciona por medio de algunas plantas herbáceas. El *enhierbamiento* tiene por objeto, pues, crear vegetación herbácea para favorecer la repoblación. Para el *enhierbamiento* es muy buena la esparceta ó pipirigallo, *Onobrychis sativa* Lam. conviniendo mezclar á veces con ella varias gramíneas: Avena ela-

tior, L (Avena descollada); *Bromus erectus*, L; *Holcus mollis*, L (Holco blando), y *Lasiagrostis calamagrostis*, Lk.

En las vertientes ó laderas de las montañas, ó cuencas de los torrentes, se siembra á veces la esparceta y gramínea mezcladas, $\frac{4}{5}$ en peso de semilla de la primera y $\frac{1}{5}$ de las gramíneas antes indicadas, con alguna otra, en cordones ó filas próximamente horizontales, distantes un metro entre sí, las cuales, una vez desarrolladas las plantas, disminuyen muchísimo la velocidad del agua, conteniendo, por consecuencia, la tierra.

«Estas diversas gramíneas, dice Demontzey, tienen un temperamento robusto, y presentan sobre la esparceta la ventaja de ser muy vivaces. Aquélla, en efecto, desaparece al cabo de tres ó cuatro años, si no se ha podido regenerar por diseminación; pero posee la inapreciable ventaja de brotar rápidamente y proporcionar, desde el primer año, á las siembras de plantas forestales el abrigo que se le exige, para dos ó tres años á lo más, mientras que las gramíneas no pueden darlo hasta el segundo ó tercer año. Si hay, pues, interés en emplear la esparceta cuando se necesita abrigo sólo por corto tiempo, vale más recurrir á las gramíneas cuando el abrigo debe ser de larga duración, como sucede á grandes altitudes para las plantas leñosas, cuya vegetación es muy lenta» (1).

En los terrenos movedizos de la zona media y alta de los Alpes, debe hacerse la siembra al mediar la primavera, á fin de que esté poco tiempo en el suelo la semilla, y además porque en las grandes pendientes los obreros sólo pueden transitar fácilmente por ellas estando húmedo el suelo.

Encespedamiento.—El verdadero césped (*pelouse*) no se halla sino á altitudes muy elevadas (1.800 á 3.000 metros), casi siempre en el límite de la vegetación forestal actual, en las pendientes suaves de las montañas *pastorales* (*montagnes pastorales*) (Alpes). El agua corre por encima del césped cuando éste forma en el terreno una capa trabada de raíces á modo

(1) *Trai. prat. de rebois et du gaz. de mont.*, par P. Demontzey.—Paris, 1882, pág. 244.

de fieltro; pero en cuanto arranca un poco de césped abarranca el suelo.

El césped que forma hoy día una como alfombra de yerba (*pelouses continues*) ó macizo por encima de la región de los actuales montes, es irrefragable testimonio de los que antes existían, y que hizo desaparecer el hombre después de haber sido aquéllos la causa de la producción del césped.

En el caso de tener que repoblar la cuenca de un torrente, no se debe dudar en repoblar á una altitud mucho mayor de lo que indican los actuales montes, y no pararse sino en aquellos terrenos cubiertos, sin interrupción, por las nieves durante varios años (1).

Enmalezamiento.—Comprendemos con este nombre la operación de cubrir de matas, arbustos y arbolillos un terreno. Nos permitimos usar la palabra *enmalezamiento*, como se usa la de encespedamiento en el sentido que en su lugar indicamos, porque no conocemos en nuestra lengua otra que exprese la operación antes indicada. Entre otras especies se han empleado bastante en los Alpes para el *enmalezamiento*, el *Prunus Briantiaca*, Vill., y el *Hippophae rhamnoides*, Linn., vulgarmente llamado espino amarillo ó espino falso.

Hay terrenos muy pobres y en pendiente en donde no se pueden hacer desde luego, siembras ni plantaciones de especies arbóreas, y entonces se plantan matas, arbustos y arbolillos que fácilmente arraigan, y más tarde, con la fijación del suelo por estas plantas y el abrigo que las mismas pueden proporcionar á las plantitas de especies arbóreas, se pueden hacer siembras ó plantaciones de las mismas.

Roza y acodo.—En ciertos terrenos se ven todavía alguno que otro arbolillo y arbustos, los cuales conviene cortar entre dos tierras, ó sea por debajo del nudo vital ó cuello de la raíz, y, echando luego abundantes brotes, pueden en algunas especies acodarse y aumentar así el área cubierta de vegetación.

Regiones climatológicas en Francia.—El que fué renombrado botánico é ingeniero de Montes francés, Mr. A. Mathieu,

(1) Demontzey, obra citada, pág. 314

estableció en Francia, y por lo que toca á la vegetación forestal, las siguientes regiones:

1.^a *Región mediterránea ó cálida.*—Desde 0 á 600 metros de altitud. Está caracterizada en el litoral mediterráneo, por el olivo, que llega hasta 600 metros de altitud. Se desarrollan bien en esta región el pino carrasco, el piñonero, el rodeno, la encina y el alcornoque.

2.^a *Región media ó templada.*—Desde 600 á 1.000 metros de altitud. Está caracterizada por el roble de fruto sentado (*Quercus sessiliflora*, Salisb) y el roble común (*Quercus pedunculata*, Ehrh.). Se desarrollan bien en esta región el pino marítimo, cerca del mar, el castaño, chopos, fresnos y el *Acer platanoides*, Linn. En la parte alta se ven el pino silvestre y el haya, y á veces el pinabete.

3.^a *Región alpestre ó fría.*—Desde 1.000 á 1.800 metros de altitud. Son raras las especies de hoja plana, salvo el abedul, el haya, el *Acer pseudo-platanus*, Linn., y el serbal de cazadores (*Sorbus aueupasia*, Linn.). La masa de monte está constituida principalmente por las coníferas: pino negro (*Pinus uncinata*, Ramond), pinabete, abeto rojo y alerce.

4.^a *Región muy fría ó alpina.*—Desde 1.800 á 3.000 metros. Está caracterizada por la falta absoluta de montes de amentáceas ó árboles de hoja plana. Como especies forestales sólo se encuentran el alerce y el pino cembra hasta 3.000 metros de altitud en los Alpes franceses, en donde esta altitud puede considerarse como el límite de la vegetación forestal.

En los Alpes franceses, como en otros sitios, se ha comprobado que la cantidad de agua de lluvia aumenta con la altura sobre el nivel del mar. Se ha comprobado en Barcelonnette (Bajos Alpes) que la cantidad de agua caída en la cúspide de aquellos montes (3.000 metros de altitud) es doble que la caída en el valle (1.130 metros.)

Plantaciones.—Con frecuencia se emplean en los Alpes para los trabajos de repoblación, las plantaciones, por lo cual vamos á dar algunas noticias sobre las mismas.

1.^o *Plantaciones de coníferas.*—Cuanto más tierna sea la plantita, mejor éxito dará la plantación. Los pinos carrasco,

rodeno ó marítimo y piñonero pueden plantarse cuando tienen un año; no hay necesidad, pues, de trasplantarlos (*repiquer*) en el vivero. Los pinos silvestre y de Austria pueden trasplantarse cuando tienen dos años, y tres si han crecido en terreno pobre y a una elevada altitud. El pino negro puede sufrir igual operación á los dos años, pero el abeto rojo y el pino cembra hasta los tres, por crecer en viveros situados á grandes altitudes, y á veces hasta los cuatro años. El alerce, por su rápido crecimiento, puede trasplantarse cuando tiene dos años.

Suelen hacerse las plantaciones en los Alpes por golpes ó hacecillos de dos á cuatro plantitas, que se introducen en un pequeño hoyo rectangular de unos 10 centímetros de ancho por 30 de largo. Por lo general una de las plantas es la que prospera ó toma mayor incremento, llegando de ordinario á ahogar algunas de las restantes, y basta el buen desarrollo de una de ellas para el buen éxito de la plantación. En la expresada región dan mejor resultado, por lo general, las plantaciones hechas en primavera que las de otoño, si bien en la región alpina pueden plantarse el alerce y el pino cembra á fines del verano.

2.º *Plantaciones de amentáceas*.—Se emplean generalmente las amentáceas para repoblar las partes bajas de los barrancos y los aterramientos originados por los diques, así como en algunas laderas; y en éstas se emplean muchas veces como plantas protectoras, para que á su abrigo se desarrollen las coníferas por crecer aquéllas con mayor rapidez que las últimas y ser más sobrias. Estas plantas suelen colocarse en las laderas, en líneas, siguiendo próximamente las curvas de nivel.

Si las plantas, tratándose de amentáceas, han de vivir formando macizo ó en masa, deberán trasplantarse una ó dos veces en el vivero.

Caminos.—Tanto para los trabajos de corrección de torrentes como, y muy principalmente, para los de repoblación y subsiguiente aprovechamiento de los montes que con ellos se crean, es preciso construir varios caminos y sendas, y en cuyos pormenores de construcción no podemos entrar, dado lo

corto del tiempo para esta conferencia y los diferentes extremos que han de ser objeto de la misma.

Cerramientos.—Conviene defender del diente del ganado, y aun á veces de sus pisadas, las siembras y plantaciones; y al efecto, lo más común consiste en construir vallas de estacas y largueros de madera si se trata del ganado mular y vacuno, y de estacas y alambre galvanizado si se quiere impedir la entrada del ganado lanar. Los alambres con púas suele bastar para impedir también la entrada del ganado mayor en los sitios cercados por aquéllos.

Vista núm. 12. (Fototipia 60.)—Aterramiento fijado del torrente de la Bérarde.

En el aterramiento de que tratamos se han suprimido, como se ve en la proyección, las palizadas transversales, y en su lugar, ó sustitución, se han construído cordones de piedras (*seuils*) que se prolongan subiendo algo en las márgenes, por lo cual no se han construído tampoco las palizadas longitudinales que vimos en el torrente Bourget. Á fin de evitar la erosión en la parte de cauce por donde, de ordinario, pasa el agua, se ha empedrado.

Vista núm. 13. (Fototipia 59 a).—Aterramiento fijado ó consolidado del torrente Bourget (Bajos Alpes).

Presentamos esta proyección, aun cuando ya se vió en la primera conferencia, para que se vea la diferencia de fijar los aterramientos: el que hemos visto hace poco, de la Bérarde, por medio de cordones de piedra, y en el torrente Bourget por medio de palizadas transversales y longitudinales, siendo de admirar la frondosa vegetación de estas últimas y de una faja de terreno inmediato á ellas.

Vista núm. 14. (Fototipia 61.)—Serie de palizadas en el barranco Chasselievre ó Chasse-Lievre (afluente del torrente Bourget).

Se ven en esta proyección algunas palizadas con largueros y varias palizadas ordinarias en plena vegetación.

Vista núm. 15. (Lámina fotográfica III.)—Perímetro de Curusquet en 1877.

Ya presentamos esta proyección en la conferencia anterior y nos ocupamos algo de los trabajos verificados en este to-

rente, pero volvemos á presentarla para que pueda compararse con el aspecto del terreno en 1877 y en la que luego veremos que representa el mismo sitio en 1886.

Vista núm. 16. (Lámina fotográfica IV.)—Perímetro de Curusquet en 1886.

Aquí se ve como ha cambiado el aspecto del terreno en nueve ó diez años: pelado ó apenas sin vegetación en 1877, cubierto de plantas frondosas en 1888, gracias á los trabajos hidrológico-forestales.

Aun cuando nos ocupamos de este perímetro en la última conferencia, no estará de más que recordemos algo de lo dicho y añadamos otras noticias de algún interés acerca del mismo. Ya dijimos que dicho perímetro está situado en los términos municipales de Marcoux y Brusquet, departamento de los Bajos Alpes, y en el territorio de Curusquet tiene su nacimiento el torrente de Mille-Solles. Forman las vertientes de este torrente pizarras margosas que se desagregan con gran facilidad y dan barro ó lava. El área del perímetro es de 471,42 hectáreas, y su altitud está comprendida entre 750 metros y 1.265. Los caminos y sendas del mismo miden 22.373 metros.

Se hicieron plantaciones de roble, pino laricio y pino silvestre. En la parte alta del terreno se sembraron en hoyos, bellotas de roble al abrigo de las escasas matas que había de serbal y de boj.

Trabajos hidrológico-forestales en España.—Comisión de repoblación de la cuenca del Segura (Murcia).—Algo nos ocupamos ya en la otra conferencia de esta clase de trabajos en España, y que tampoco podemos entrar ahora en grandes pormenores por no permitirlo la brevedad del tiempo ni ser tampoco este nuestro objeto en el día de hoy, y de nuevo insistimos acerca de los mismos, para recordar, por la importancia que tiene para nuestro país este asunto, y dar algunas noticias más acerca de tales trabajos.

Ya dijimos que en la cuenca del río Guadalentín, afluente del Segura, se habían formado tres porciones que comprendían 11.314 hectáreas y que de éstas había repobladas unas 3.500 hectáreas, habiendo, por término medio, unas 3.000 plantas

por hectárea de 1 á 8 ó 9 años de edad, y teniendo algunas de éstas algo más de 5,5 metros.

Las especies empleadas en la repoblación fueron el pino carrasco, el pino salgareño, el pino rodeno, la encina, el quejigo, el pinsapo y el olmo. Dijimos también que en la cuenca del río Luchena, afluente del río Guadalentín, se habían formado dos porciones, llamadas vertiente septentrional del río Alcaide y vertiente meridional del mismo río, las cuales comprenden 20.000 hectáreas.

Vista núm. 17. (Fotografía VII.)—Vista general de los viveros en la cuenca del río Espuña (cuenca del Guadalentín).

Ya dijimos que en esta vista sólo se ve una parte de los extensos viveros de la cuenca del río Espuña.

Vista núm. 18. (Fototipia VIII).—Dique regulador en el río Espuña.

Este dique, del cual dimos sus dimensiones en la anterior conferencia, es de piedra en seco, y uno de sus objetos es almacenar agua en las grandes avenidas, para disminuir algo la intensidad de las inundaciones.

Vista núm. 19. (Fotografía XIII). Nacimiento del río Espuña.

Dijimos en la anterior conferencia, al presentar esta proyección, que todos los barrancos que se ven están ya corregidos, observándose los muretes de contención ó *diques de reconstitución* en las laderas, trazados, próximamente, según las curvas de nivel.

Vista núm. 20. (Fotografía IX.) Barranco Gallego.

Nace este barranco en el collado de Mangueta, á 1.386 metros de altura sobre el nivel del mar, y es afluente del río Espuña, estando á unos 770 metros de altitud la confluencia con este río.

Cuando la Comisión de repoblación de la cuenca del Segura empezó los trabajos, no existía vegetación alguna en este barranco, y hoy se ve ya bastante frondosidad en los árboles y arbustos de esta región. En la misma hay construídos 107 diques de piedra en seco, análogos á los que se ven en esta proyección

Vista núm. 21. (Fotografía X.)—Barranco de Rubeos.

Tiene su origen este barranco en las cumbres de Campi, á 932 metros de altitud, y es afluente del río Espuña. Sirve el dique que se ve, de paso al camino central. Vense también en esta proyección varios *diques de reconstitución*. Tiene nacimiento en este barranco una fuente de agua muy buena, de que se surte la villa de Alhama y vecindario de la vega.

Ya dijimos que las tres primeras fotografías, y lo mismo las dos últimas, son del notable álbum publicado por el que fué digno Jefe de la Comisión de repoblación de la cuenca del Segura, hoy Inspector general del Cuerpo de Ingenieros de Montes, Sr. D. José Musso.

El ilustrado y digno Jefe de la Comisión de repoblación de la cuenca del Segura, nuestro muy estimado amigo D. Ricardo Codornú, presentó al Congreso Agrícola de Murcia, reunido á últimos de Abril, un libro intitulado *Apuntes relativos á la repoblación forestal de la Sierra de Espuña*, en el cual se dan á conocer con claridad y precisión los trabajos más importantes verificados en la cuenca del río Guadalentín y se dan noticias de grande interés relativas á la vegetación, y especialmente á la manera de obtener las plantitas para las plantaciones de asiento. Plácemes merece el Sr. Codornú por la publicación de tan importante libro, el cual basta y sobra para demostrar la grande importancia de los trabajos hidrológico forestales en la cuenca del Segura.

Conservación de las obras de corrección de torrentes.—Construídos los diques, es necesario procurar que se conserven en igual estado á fin de que surtan, de continuo, el debido efecto; pero ocurre á veces que, á consecuencia de fuertes avenidas ó movimiento del terreno de las márgenes, ó por otras causas menos frecuentes, sufren algún deterioro, por lo cual debe ejercerse sobre ellos activa vigilancia y reparar los desperfectos que en tales obras ocurran con la mayor prontitud posible.

Influencia de los trabajos hidrológico-forestales en los canales y pantanos.—Á la par que con esta clase de trabajos se evitan en gran parte los daños que causan las inundaciones, se procura que el agua de lluvia no se precipite de pronto en las cuencas de los barrancos, torrentes y ríos, sino que, filtrándose lentamente

en los terrenos cubiertos de arbolado, salga en forma de manantiales que alimenten regularmente las corrientes de agua por el verano, que es cuando más necesaria es el agua para el riego de los campos y de los prados de las regiones montañosas.

De no repoblarse los montes resulta, como de ello hay notables y numerosos ejemplos en nuestro país, por ejemplo, el pantano de Puentes, llamado vulgarmente de Lorca, el de Valdeinfierno, en la provincia de Murcia, y el de Tibi, en la provincia de Alicante, que se rellenarían, cegándose algunos, de materiales de arrastre, exigiéndose enormes gastos de limpia de sus depósitos, ó inutilidad de ellos por el escaso caudal de agua que embalsarían al disminuir notablemente y de continuo su capacidad.

Al plan, pues, de construcción de canales y pantanos de que trata el Real decreto del Ministerio de Obras públicas y Agricultura, de 11 de Mayo del presente año, debe acompañarle el de los trabajos de corrección y repoblación de las cabeceras de nuestros ríos y la repoblación de otros montes ó regiones forestales de nuestro país; pues de lo contrario, nos expone-mos á hacer grandes gastos para procurar agua á la agricultura y á la industria, sin obtener el buen éxito que se desea y que tanto interesa á nuestra desventurada nación. Por fortuna, hace ya algún tiempo que nuestros Gobiernos vienen reconociendo la importancia de tales trabajos forestales y procuran proporcionar al Cuerpo de Montes los recursos necesarios, dada la penuria del Tesoro, para hacer algo en el sentido antes indicado; y es de esperar que el actual Sr. Ministro de Obras públicas y Agricultura procurará, como lo viene haciendo, que los trabajos hidrológico-forestales continúen extendiéndose en nuestro país, lo cual ha de reportar grandes beneficios á su proyecto de construcción de canales y pantanos y á la agricultura é industria en general.

El ilustrado arquitecto D. Mariano Belmás abogó elocuentemente, en su brillante conferencia de anteayer, por la repoblación de los montes para que se modifique favorablemente el clima y las lluvias sean más frecuentes y abundantes, diciendo, con gráfica frase, si mal no recordamos, que «sin el ar-

bolado los canales de riego serían canales de secano». Aprovecho la ocasión para felicitar cordialmente al Sr. Belmás por haber sido el iniciador de la fiesta del árbol en España, habiéndole imitado muy acertadamente en Cataluña mi amigo y compañero D. Rafael Puig y Valls, á quien felicito también desde aquí, por su feliz éxito en tan noble como humanitaria empresa.

Favorables consecuencias ó efectos que reportarán los trabajos hidrológico-forestales, según Demontzey, y que se indican en su citada obra:

- 1.^a La fijación del suelo en las montañas.
- 2.^a La transformación de los torrentes en arroyos.
- 3.^a Aumento considerable en la cantidad de agua de los manantiales, y de los arroyos que sustituyen á los torrentes.
- 4.^a La regularización del régimen de los ríos en los valles de las montañas y de las corrientes de agua inferiores.
- 5.^a La protección y bienestar de gran número de poblaciones amenazadas de continuo por el levantamiento y divagación de las corrientes de agua.
- 6.^a La conservación de un pueblo trabajador avezado en la fatiga en nuestros montes fronterizos, y muy útil en caso de guerra con el extranjero para la defensa del territorio.
- 7.^a La seguridad de la libre circulación en muchas vías férreas, carreteras y caminos vecinales.
- 8.^a Los elementos más importantes de la transformación que la economía agrícola está llamada á experimentar en los países montañosos. En vez del pastoreo ruinoso, pastoreo regularizado y obtención de nuevos productos que mejoren las condiciones de existencia de los habitantes de los montes.

Concluyo aquí la segunda conferencia acerca del tema «Trabajos hidrológico-forestales», y os doy de nuevo las más expresivas gracias por la benevolencia y atención con que me habéis escuchado.

PRIMITIVO ARTIGAS,
Ingeniero jefe de montes.

LA EXPOSICIÓN DE LAS ARTISTAS AMERICANAS

EN EL FOTO CLUB DE PARIS

Ni para la generalidad, que sólo veía en ella un modo económico de tener su retrato, ni para los sabios, pintores y dibujantes, que la aceptaban por su valor documentario, es hoy la fotografía lo que antes era. Ya no sorprende á nadie que se le aplique el calificativo de artística á una prueba fotográfica, ni que artista se llame á quien la ejecutó. Ya no hay discrepancia entre personas cultas, y todo el mundo la considera como medio de expresión artística en blanco y negro, lo mismo que la litografía, el lápiz ó el carbón.

Este resultado, que anuncié y mantuve hace mucho tiempo, cuando contados eran los que lo admitían, se ha debido á causas múltiples que no es del caso enumerar aquí; pero por apuntar la que se impone, señalaré la costumbre de las exposiciones fotográficas particulares é internacionales que se celebran anualmente en las grandes capitales de Europa, y que no son aún tan frecuentes ni tan concurridas como sería de apetecer.

El público ha visto, ha comparado, ha sentido la honda emoción estética de lo bello y ha concluído por convenir en que existía una forma nueva de arte.

Bien se comprende que al decir «exposición» hablo de lo expuesto en ella, y que todo el mérito recae en los expositores aficionados, lo que en esta materia viene á significar artistas, pues la fundación y el desarrollo de la fotografía artística á ellos se debe y no á los fotógrafos de profesión—salvo excepciones que no ignoro ni olvido.—Todos ellos merecen elogios, pero lógicamente mi cariño y mi más profunda admiración van á los precursores, á los grandes maes-

tros, y entre ellos al que se me antoja el más original, el que con más acierto ha marcado su personalidad en sus obras.

Habilidad operatoria existe en muchos, y no es punto de menospreciar; pero el alto sentimiento artístico de la composición, la fuerza y la gracia, la robustez y la osadía no resaltan en nadie con tanto vigor como en C. Puyo.

Si hago ahora esta pública confirmación de mi sentir por considerar á Puyo cual maestro impecable que siempre tuve por modelo en mis pobres ensayos, es porque la ocasión esperada me la proporciona ahora la Exposición de las artistas americanas abierta en el Foto-Club de París.

Con efecto, en esta exposición interesante, que comprende ciento cincuenta y tres números, lo más notable, lo que más salta á la vista desde el primer instante es la influencia directa é inconfundible de Puyo, sea modificada por el propio temperamento, sea imitada con exageración, y, forzoso es anotarlo, no digerida las más de las veces.

Tengo por cierto que la influencia de un artista tan grande como Puyo se deja sentir aun en personas que ni de nombre le conocen y no vieron ni una de sus obras; mas también creo que bastantes de las expositoras americanas han estudiado á fondo las *Notas sobre la fotografía artística*, que la casa editorial de Gauthier-Villars é hijo publicó en 1896 con los hermosos heliograbados de Dujardin, y fué el el manantial fecundante de do nació el movimiento actual.

Sí, las han visto y las han estudiado; pero sin entenderlas bien, aunque sea el habla más clara que purísimo cristal, y los ejemplos, que la modestia del autor llama «láminas para distraer la vista», típicos y concluyentes. Hay algunos retratos, abundan las cabezas de estudio; pero cuadros de interior, escenas en las que se manifieste el genio creador del artista, la maestría de la composición casi no existen, y en las que miro no descubro gran esfuerzo imaginativo ni acentuada personalidad, pues la manía de hacer obscuro es común á todas estas damas.

Una tendencia modernista, exagerada hasta lo sumo por las aficionadas americanas, lleva á varios artistas á abusar de

lo fluído y vaporoso, no ya en los puntos donde conviene que subsista, sino en todo y hasta en la figura humana. Capricho pasajero, salvo para los que realmente vean así, como Carre-re en pintura. Rara es aquí la cabeza ó la figura que no resulta como envuelta en sombras ó se destaca lívida sobre fondo carbonífero.

Se estilan hoy día algunos carteles anunciadores, en particular ingleses y norteamericanos, en lo que todo es mancha general de tinta, y sólo resaltan las caras, las manos, los puños de la camisa, la cadena del reloj, y esto vienen á hacer algunas expositoras en fotografía; hay efectos durísimos, violentos contrastes de luz y de negrura; pero, por Dios bendito, eso no basta ni es verdad, pues la realidad lo desmiente, y si no fuese tan general, podría suponerse natural consecuencia de negativa inhábilmente revelada.

¡Qué diferencia con la obra inimitable, clásica para todo el que en fotografía se ocupa, que Puyo titula *Venganza!* La figura de mujer que con la siniestra mantiene apenas entreabierta la mampara, mientras su diestra empuña el vengador acero, está exclusivamente iluminada por el rayo luminoso que filtra por la estrecha abertura del cortinaje; sólo se destacan en blanco el perfil, el pecho, el hombro derecho y la parte superior del brazo izquierdo, con alguno que otro toque de luz; queda todo lo demás en misteriosa obscuridad, como convenía á la trágica figura que aguarda el propicio instante para precipitarse y matar.

Pero «en la obscuridad» no quiere decir *sin detalles*. Las carnes, los esculturales pliegues del ropón, que no se colocaron por sí solos; la floración de las cortinas, los accesorios de esta composición magistral, hasta hoy única, forman armónica gradación de medios tonos en la escala negra, que recuerda los más poderosos efectos de claroscuro de Rembrandt. Aunque de tonalidad relativamente más clara, igual puede decirse de la otra prueba famosa, *La lámpara se corre*, que, por otra parte, confirma la aserción del maestro, que los asuntos sencillos bastan para hacer una obra de arte, en fotografía como en pintura.

Exceptuando á algunas, como Matilde Weil, están poseí-

das estas señoras por el demonio de lo sombrío. Sea carbón, sea platino, sea gelatino-bromuro el papel empleado, y sea cual fuere la escena, el lugar y la hora, todo peca de negro, y es de monotonía desesperadora, sobre todo para mi modo de sentir; que no en balde nací en Sevilla. Diríase que ignoran que hay luz en el mundo, que la fotografía trabaja con ella, que pueden tratarse asuntos claros, que si Puyo ejecutó las dos placas citadas en tonos oscuros (*aunque llenos de color*), compuso también numerosos cuadros que valen por la incomparable dulzura de las medias tintas, tan envueltas y fundidas como en pintura pudo hacerlo Murillo.

Muy útil sería que los artistas tuviesen presente esta frase de Puyo: «Á chocar voy, tal vez, ciertas opiniones generalmente admitidas; pero ello es que sé, por experiencia diaria, que el sol nunca me estorba; lo utilizo cuando me place, y si lo encubren las nubes, quédome encogido y sin medios, cual violín privado de la prima». El sol es el que canta, el sol es el color, lo mismo en blanco y negro que con otros tonos, y esto no lo sienten las expositoras americanas, de juzgar por lo que nos mandan.

Lo cierto es que al salir del Foto-Club y sentarme á mi mesa de trabajo, tomé antes en mi biblioteca las *Notas sobre la fotografía artística*, obra que de paso recomiendo á los amigos de lo hermoso, para limpiarme la retina de tanta obscuridad... ¡Qué frescura, qué claridad, qué deliciosa interpretación del modelo! Véase la *Figura decorativa*, de tan casta desnudez; véanse la *Cuestión peliaguda*, *Una esquela*, el *Estudio*, de la página 14; la *Tapicería*, tal vez la figura más llena de gracia que en fotografía se ha obtenido, y el soberano retrato de la página 24. Véase, en fin, la placa *Ramillete blanco*, de tan extraordinaria riqueza de carnes, y se experimentará el infinito goce que produce lo acabado y completo.

Todo ello es admirable por la regularidad de líneas, por la fuerza ó la gracia de la composición, por la exactitud de movimientos y colocación de accesorios; pues en aquélla todo es naturalidad, y en ésta nada choca, nada estorba, todo ocupa el sitio único que debía ocupar, como en el lienzo lo

pondría el pintor tras largos ensayos, y además, que es lo que en este punto me importa principalmente, todo ello es admirable por el arte supremo y delicado con que el autor distribuyó las luces. Siempre que abro esta obra me afirmo más en que la estética de la fotografía está concentrada en sus cincuenta páginas y confirmada con los modelos reproducidos.

Muy partidario soy de mi libertad para querer restringir la ajena, y reconozco á las norteamericanas el derecho de hacer lo que mejor se les antoje; pero conservo el mío de no aprobar la tendencia que juzgo contraria al arte fotográfico. Por el mismo derecho no acepto ciertas placas que creo positivamente desenvueltas con un revelador automático; se me puede argüir que poco importa si se ha conseguido el efecto, y es verdad; pero es que, á mi juicio, mayor y más artístico hubiera sido el resultado usando un revelador como el ácido pirogálico; nunca sería la placa de Puyo, *Venganza*, lo que es si no la hubiese trabajado el maestro con tanta paciencia y habilidad.

Diré otro tanto de otras placas que están, incontestablemente, retocadas, no en lo aceptable, manchas ó defectos de la gelatina, sino en el propio trabajo de la luz, al cual no admito se toque. Bueno que á eso lleguen los fotógrafos de profesión, que tienen que dar gusto á su parroquia; pero el aficionado artista, no. Alterar la fisonomía se me antoja un crimen y me hace perder todo respeto al que la altera. No hay mucho de esto en la Exposición; pero lo hay, y obligatorio es apuntarlo.

Otra deficiencia de este certamen es la falta de aire libre, pues en paisajes sólo hay uno, si la memoria me sirve bien, y siempre sombrío, y en cuanto á marinas, ninguna. Todos son trabajos de taller; diríase, si no supiésemos lo contrario, que las señoras norteamericanas no pueden moverse de lo sagrado del hogar, que no andan por los campos; pero como andan, corren y juegan al aire libre más que en ningún otro pueblo, no es aventurado suponer que no sienten el paisaje.

En resumen, encuentro en la exposición más deseos de

sorprender y pasmar que arte real y efectivo; nótese que no digo mecanismo operatorio, pues en esto saben tanto las americanas como nosotros; sino arte. Para encontrarlo, hay que quedarse aquí, con los maestros franceses, á cuyo frente coloco á Puyo, sin que esto sea olvidar á los otros.

L. GARCÍA-RAMÓN.

París 6 de Febrero de 1901.

EL ANILLO DEL NIBELUNGO

I

La idea del arte teatral en Wagner.

Las primeras obras de Wagner: instintiva tendencia á la unión del músico y del poeta. — Examen, por el maestro, de sus propios impulsos de artista: la nueva concepción de la obra teatral. — El drama «realzado» por el poder expresivo de todas las artes: síntesis del Arte en el teatro. — *El drama musical* realiza esta síntesis. Sus elementos: la leyenda: unión de la Poesía y la Música. — La *acción* dramática *alma* de la obra teatral. — Wagner, temperamento á la vez de poeta y músico. — *El anillo del Nibelungo* resultado lógico del sentimiento del arte en Wagner.

El anillo del Nibelungo es una de las creaciones más grandiosas que ha podido imaginar la fantasía de un poeta.

No podrá comprender el sentido de la Tetralogía el espectador trivial que en vez de entregarse á la emoción artística siente, respecto de la obra de arte, vulgar hostilidad *crítica*. Estos espectadores forman el *público*, y Wagner escribía para los ingenuos, para los que no son *diletantes* y sienten honradamente, con sinceridad y con nobleza, la vida. La obra de Wagner obedece á un concepto de la existencia profundo y original, siendo algo más que un simple pasatiempo; es la imagen, en cierto modo, del mundo.

La vida artística de Wagner puede considerarse dividida en dos períodos: el primero, de formación del artista, de indecisión; el segundo de plena conciencia de sus creaciones; entre estos dos períodos que separan casi por mitad la existencia del artista está el período de los escritos estéticos.

Cuando Wagner hubo terminado su *Lohengrin*, se encontró de pronto en una situación extraordinaria. Rudas crisis

atormentaron su espíritu, y la existencia del artista había de ser durante muchos años una dolorosa contradicción entre los impulsos de su temperamento poderoso y las mezquindades del mundo que le rodeaba. De esta lucha laboriosa, fecunda, como lo suele ser el dolor, nacieron las sublimes obras que expresan una de las más intensas manifestaciones del Arte en nuestro tiempo.

El anillo del Nibelungo puede decirse que constituye la síntesis de aquella existencia; en él ha puesto su autor todas sus penas, sus desfallecimientos, sus angustias terribles y sus esperanzas consoladoras; el alma entera de un gran artista que, sinceramente, con aquella hermosa sinceridad de Carlyle, interpreta el mundo y la vida.

Veamos, pues, cómo nacieron en Wagner sus ideas definitivas sobre el Arte, cómo se refleja en ellas la vida y de qué modo las realizó creando su Tetralogía.

El primer atisbo que Wagner tuvo de su *Anillo* fué hacia 1845.

Contaba el maestro á la sazón treinta y dos años, y todavía estaba trabajando en su *Lohengrin*; hasta entonces había producido las obras siguientes: *Las hadas* (1833), *La novicia de Palermo ó la prohibición de amar* (1836), *Rienzi* (1840), *El buque fantasma (El holandés errante)* (1842), *Tannhäuser* (1845) y finalmente el poema de *El caballero del Cisne*.

El asunto de estas obras y su forma, indican claramente las encontradas tendencias que luchaban en el ánimo del poeta, á quien atraían á la vez el drama histórico y la acción legendaria.

En efecto, basta comparar las dos últimas obras citadas para notar esta doble tendencia: *Tannhäuser* es un cuadro en donde se acusa manifiestamente el ambiente histórico, mientras que en *Lohengrin* domina por completo el aspecto legendario; en *Tannhäuser* el poeta absorbe al músico y en *Lohengrin* es tan musical la acción, que apenas puede concebirse este poema en una representación declamada.

En esta incertidumbre, Wagner llegó á esbozar el argumento de un drama histórico cuyo protagonista fuera el Emperador Federico Barbarroja; pero pronto hubo de con-

vencerse de que su impulso instintivo no le engañaba al adoptar la leyenda como base del drama musical. Como contraste entre Barbarroja volvió á su imaginación la figura de *Siegfried*, y desde este momento comprendió claramente Wagner que el drama musical necesita, como él mismo decía, «el sentimiento humano desligado de todo aquello que lo hace convencional».

Estos pensamientos ocupaban al artista cuando sobrevinieron acontecimientos decisivos para su vida. Vivía entonces (1848) en Dresde, donde ejercía el cargo de maestro de la capilla real. En Mayo de 1849 ocurrieron los sucesos revolucionarios en aquella ciudad, y consecuencia de ellos fué el destierro de Alemania impuesto á Wagner por su pretendida participación en tales hechos (1).

Wagner marchó á refugiarse en Weimar, en casa de su amigo el célebre pianista Listz, desde donde pudo pasar á París. Por fin fuese á Suiza y fijó su residencia en Zurich.

Cada vez más alejado de la frívola sociedad de entonces, vió claramente el poeta que en la educación del sentimiento estaba el medio para regenerar á las gentes, y que sólo el Arte era el que podía verificar esta redentora transformación.

En aquella época de su destierro el poeta examinó sus propias tendencias, vió la razón de ser de sus creaciones, se sintió plenamente convencido de la excelencia de su causa, y á ella se entregó por entero, sin que su aislamiento, sus intranquilidades, sus angustiosos apuros económicos, le hicieran retroceder en esta tenaz empresa: resultado de ello ha sido después la serie de inmortales creaciones desde *El Oro del Rhin* hasta *Parsifal*.

Durante este período del destierro en Zurich publicó Wagner sus principales escritos teóricos, los cuales no eran sino la prueba de que se había examinado á sí mismo, en cuanto artista, y había visto con entera claridad el camino

(1) Algunos meses antes de la revolución de Dresde (14 de Junio de 1848) pronunció Wagner un discurso en una junta del *Vaterlandsverein*, defendiendo la abolición de los privilegios aristocráticos y la adopción, por el Monarca, del sistema democrático. Este discurso, que, como se ve, no tiene nada de demagógico, valió al autor de *Lohengrin* el ser considerado como individuo peligroso y desterrado después de los acontecimientos referidos.

que debía seguir. En estos escritos, singularmente en los libros *Arte y revolución*, *La obra de arte del porvenir*, y más extensamente aún en su famoso *Opera y drama*, se exponen las ideas que su hermoso sentimiento del arte le sugería.

Para Wagner, el arte es un medio de regenerar el espíritu social, y el teatro, el elemento más adecuado para realizar semejante fin, puesto que en él se sintetizan todas las formas de arte y se refleja la vida del pueblo. A la manera de los antiguos trágicos griegos, el intento de Wagner fué el de crear algo que resultara la expresión del sentimiento humano *verdadero*, borrado actualmente en nuestra sociedad por el espíritu de cesarismo y por el interés que todo lo dominan, los cuales hacen del hombre moderno un esclavo de la mentira en que perpetuamente vive.

Wagner, temperamento dramático por excelencia, recurrió al teatro para desenvolver las propias iniciativas, y pudo ver que la expresión más genuina y elevada del arte dramático, en su tiempo, era la *ópera*. Y ésta se encontraba en un estado de anarquía tal, que recordó al poeta la decadencia y desaparición del teatro griego, originada por la disociación de las artes, que antes concurrían juntamente á formar la obra teatral.

Y de aquí nació el gran pensamiento del autor de *Lohengrin*: crear aquello que diera al teatro su mayor esplendor, convirtiéndole otra vez en verdadero templo del Arte, y haciendo de las obras la mejor expresión del sentimiento humano de nuestra época. No fué esto, por lo tanto (como algunos han interpretado), pretender imitar el teatro griego, sino establecer con los elementos «actuales» una institución que fuese entre nosotros lo que el teatro entre los griegos.

«En la ópera — escribe Wagner — tan sólo veía yo una institución cuyo objeto peculiar era, casi exclusivamente, ofrecer un pasatiempo y una diversión á un público tan lleno de fastidio como ávido de placer; al considerar este espectáculo tan costoso y cuyo gran aparato le exigía atender preferentemente á los resultados pecuniarios, yo no podía menos de confesarme que hubiera sido verdadera locura pretender desviar esta institución ha-

cia un fin diametralmente opuesto, destinándola á arrancar de los intereses vulgares al pueblo, para elevarlo hasta la comprensión y el culto de lo más profundo y más noble que el espíritu humano puede concebir.»

Ahora bien, esta obra, cuyo carácter general se compenetrase con el espíritu del pueblo (la raza, la *gens*), había de ser una obra teatral en la que todos los elementos artísticos concurrieran á impresionar mejor *el sentimiento*. Para llegar á este extremo basta tan sólo considerar el momento en que cada rama del arte llega al límite de su propio poder expresivo y necesita la alianza de sus hermanas para continuar esta fuerza de expresión: así se realiza la natural alianza de las bellas artes (1).

Para Wagner, sólo es cuadro poético de la vida humana aquel que habla *directamente* al sentimiento, aquel en que las ideas abstractas ceden su lugar á los móviles puramente humanos que gobiernan el corazón.

Por esto el poeta trata en su lenguaje de dotar á las palabras de un poder que, substituyéndose al valor abstracto y convencional del idioma, comunique á éste todo su valor

(1) Uno de los errores más generalizados respecto de Wagner, es el de creer que éste ha fundado un sistema sobre el falso principio de expresar con un arte lo que pertenece a la esfera propia de otro; como se ve, esto mismo es lo que Wagner combatía, y tanto sus obras como los principios que de ellas se deducen (pues Wagner, artista antes que nada, creó por libre impulso, y no por *sistema*, como también equivocadamente se ha dicho), demuestran que nunca con los medios propios de expresión de un arte se puede sustituir otro; por eso condenaba justamente el maestro los músicos que *pintan* con los sonidos ó pretenden *describir* escenas, hechos, ó tipos determinados.

Tolstoï, entre otros, en su obra de crítica *¿Qué es el arte?*, llevado de su manía moralista, y desprovisto (como tantos otros escritores) de sensibilidad musical, afirma que la teoría de Wagner consiste en obligar a dos distintas expresiones de arte á que formen un solo cuerpo. En realidad, como se ha visto, sólo se trata de hacer servir modos de expresión *que se complementan* sin oponerse, para traducir una idea ó un sentimiento que no podría formularse íntegramente sino con la concurrencia de estos modos de expresión.

En el mismo error cae Max Nordau cuando afirma en su *Degenerescence* que Wagner niega la existencia individual de las artes (pág. 309), y que sus obras son consecuencia de este principio.

El mismo autor de la Tetralogía se ha expresado en este respecto con sobrada claridad: *Mi teoría—dice—no venía á ser más que una expresión abstracta de lo que nació en mí como producción espontánea*. Es decir, que el *sistema* (si hay empeño en llamarlo así) nace de las obras, y no éstas del sistema.

sensible, valiéndose del *ritmo* y del *acento*; es decir, de lo que en último término nos llevaría á la música. «La obra mas completa del poeta—dice Wagner—será la que en último término se resuelva en música.»

Hé ahí cómo explica nuestro autor, en el caso especial de la unión de la poesía y la música para formar la obra dramática, la síntesis de arte que constituye su original concepción.

Comprendiendo el alcance del teatro en la forma en que se ha expuesto, los asuntos que más convienen á la obra dramática, para que sea expresión del sentimiento humano, libre de accesorios que lo desvirtúen, han de ser aquellos cuyos asuntos se inspiran en el mito, en la leyenda.

Y véase cómo el análisis corrobora plenamente lo que Wagner presintiera como artista, al dudar entre el drama histórico y el poema legendario. Los argumentos históricos realmente no son sino la representación de acontecimientos de carácter individual: pintan un carácter (por ejemplo), no *el carácter*, y hacen que los hechos de la acción sean falsos las más de las veces. Por el contrario, la leyenda, «sean cuales fueren la época y el pueblo á que pertenezca, tiene la ventaja de contener exclusivamente lo que esta época y este pueblo tienen de puramente humano y de presentarlo bajo una forma original y bien acentuada, inteligible, por tanto, á la primera impresión. El mito—añade Wagner—es el poema anónimo y primitivo del pueblo... En el mito, las relaciones humanas abandonan casi en absoluto su forma convencional, asequible solamente á la razón abstracta, y nos enseñan sin velo alguno aquello que la vida ofrece de verdaderamente humano, de eternamente comprensible».

Desde el momento en que con tanta claridad se presenta á Wagner el ideal tantas veces presentado, la realización del mismo había de verificarse naturalmente, sin indecisión y según el propio temperamento del artista.

La obra de arte por excelencia, según la nueva concepción, será el drama.

En él, *la acción* será *su alma*, y á comunicarla al espectador concurrirán todas las artes con su respectivo poder ex-

presivo. El fondo humano y pasional, eterno y variable hasta lo infinito, la vida del sentimiento de esta acción la expresará la música; la poesía y la mímica revelarán la *apariencia exterior* de ella, y las demás artes plásticas servirán para darle el medio ambiente necesario á su desenvolvimiento.

De este modo, el asunto aparece expuesto con absoluta claridad, sin que necesite detenerse en su explicación por medio de accidentes exteriores (relatos, acciones secundarias, personajes inútiles, etc.), y permitiendo «consagrar la mayor parte del poema al desenvolvimiento de *los motivos interiores* de la acción, para que éstos despierten ecos simpáticos en el fondo del alma» (1).

Llegados á este punto, ya nos será fácil colegir el alcance de las ideas de Wagner y el carácter de su temperamento artístico. No es la obra de Wagner una revolución verificada en la *ópera*, ni tiene nada que ver con esta *fórmula*, sino que se trata de una *concepción nueva* del arte teatral, de una *nueva forma de obra dramática* y, por tanto, desligada del ambiente teatral ordinario. Mr. Wolzogen ha definido justamente la obra de Wagner (2) diciendo que era una emanación de la música.

Efectivamente, Wagner llamaba á su obra *Tondrama*, esto es, *drama músico*, y su estructura difiere totalmente de la ópera, porque en ésta, la música no es un medio de expresión del *drama*, sino una especie de postizo semejante á los gra-

(1) Consecuencia directa de esta concepción ha sido la realización práctica de tales ideas en el lugar apropiado: el teatro de Bayreuth, construído según las indicaciones de Wagner, de modo que todas las artes pudieran brillar sin detrimento. Para ello, la disposición material del mismo está dirigida *exprofeso*: es la antítesis del teatro de ópera, en donde el espectáculo dramático es lo de menos, dominado como está por el de la *sala*. Aquí, por el contrario, todo aparece dispuesto para la soberanía del arte: el *abonado* clásico de nuestros coliseos queda inflexiblemente proscrito de este lugar. La colocación de la orquesta invisible, la obscuridad de la sala, el efecto de perspectiva producido por los planos laterales, la iluminación del escenario, la disposición de las localidades, todo está preparado para que las artes brillen con todo su esplendor concurriendo á dar vida al drama: la música se oye sin que distraiga la atención, se compenetra con las palabras, que á su vez se entienden perfectamente, se ve el gesto de los actores, se nota la ilusión óptica que produce el decorado, es la síntesis, en fin, de arte, ofreciéndose al espectador para que pueda sentirla por completo y experimentar emociones inefables.

(2) H. de Wolzogen, *Erinnerungen*.

bados de las novelas, y en el drama wagneriano la música «no sólo es medio de expresión, sino la expresión misma, esforzándose desde las profundidades del alma del artista en revestir con una forma plástica y literaria los maravillosos misterios que deja entrever».

Además (y esto importa tenerlo presente) la palabra *drama* se emplea aquí en su acepción más general; los dramas de Wagner, especialmente desde *Lohengrin* en adelante, no son lo que hoy se entiende por este nombre. Sus caracteres de generalidad y el modo como el elemento humano está en ellos aprovechado les hace salir del marco usual del drama literario para darles aspectos de tragedia; *El anillo del Nibelungo* es una tragedia, la realización de la tragedia de nuestro tiempo, como más adelante se verá al tratar especialmente de esta obra. En Wagner, como ha hecho ver con notable claridad Maurice Kufferath (1), hay demasiado lirismo para que sus dramas vivan por sí mismos en la escena. Por otra parte, la música de ellos no es la música *sinfónica* ó *vocal* en el sentido que ordinariamente se da á estas últimas palabras.

La sinfonía vocal ó instrumental en la obra de Wagner no se desenvuelve según las leyes absolutamente especiales de la música, sino según las exigencias interiores del drama cuya expresión más intensa es, constituyendo así lo que podría llamarse un *poema dramático sinfónico*, de un carácter y de un género nuevos, tan estrechamente unido con el poema dramático, tan completamente identificado con éste (por lo mismo que emana de una misma inspiración, de un mismo acto creador), que toda separación de las artes es imposible.

El procedimiento creador de Wagner se aparta por completo de los autores de óperas, en las cuales el compositor debía adaptar á las palabras melodías concebidas independientemente del espíritu del drama.

En este sentido se ha dicho que Wagner es un verdadero

(1) Maurice Kufferath, *Les philosophes et la musique*.—París, Alcán, 1900.

æda, un *vates* dramático que con asombrosa vida ha hecho revivir en nuestros tiempos la figura de los cantores de la antigüedad (1).

La nueva obra de arte será, ante todo, el desenvolvimiento de una *acción* expuesta sin trabas que la desfiguren desde el punto de vista del poema; la unidad exigida será la unidad *de idea*, proscribiendo los tipos convencionales, episodios inútiles, largas parrafadas efectistas y tiradas de versos. La poesía y la música se completan recíprocamente, interviniendo en equilibrado contraste á expresar la acción dramática con sus respectivos medios expresivos. El poeta no dividirá arbitrariamente la acción en fragmentos ni repetirá frases por el solo capricho del compositor. El poema será escrito concisamente, dando á las palabras todo su poder afectivo, huyendo de la retórica fría, de manera que el verso aparezca con toda su flexibilidad de formas.

(1) De qué modo se ha verificado esta decadencia del teatro lírico hasta llegar á la *ópera* actual, se explica fácilmente. La *ópera*, en oposición al drama musical, es una *fórmula*, una concreción, y todo cuanto en ella se haga ha de caer forzosamente dentro de límites previamente señalados. El drama musical, por el contrario, reconociendo como su base el *poder expresivo* del arte y poniendo las diferentes manifestaciones del mismo al servicio de la idea poética, alma de la *acción* dramática, admite formas variadísimas y tiene una vida infinita lejos del rigorismo de la ópera.

El desenvolvimiento histórico de ésta así nos lo demuestra: despues de la disociación de las artes en el teatro griego, tan sólo vemos el poder expresivo de ellas realizado instintivamente por los cantos populares que, á través de la Edad Media, mantienen viva la inspiración hasta llegar á refugiarse algunas veces en la representación dramática (los *Misterios*, por ejemplo). Pero el origen de la ópera es otro: es una convención artificiosa nacida en las aristocráticas cortes de Italia á fines del siglo XVI. A los cantos á varias voces (madrigales) entonces en boga y derivados del estilo de iglesia, se substituye el canto monódico (una sola melodía) y sobre palabras enfáticas y rebuscadas se escribieron cantilenas de este género; el drama no tenía ningún papel importante allí, siendo el argumento de estas farsas una imitación fría del estilo clásico, y el músico el que desde un principio lo absorbió todo. Peri, Caccini y Monteverde, fueron los que desde 1600 comenzaron á hacer imperar al músico, haciendo que la ópera se creara exclusivamente para la *fórmula* exterior musical, y desde entonces hasta hoy así ha venido sucediendo. Toda la concepción de la ópera se ha desarrollado, pues, sobre el error de subordinar la música á la poesía, esto es, *de convertir en fin lo que sólo es medio de expresión*.

La manera misma como había sido creada la ópera la llevaba fatalmente por la pendiente que había de seguir, sin emancipar nunca el drama (esto es, el sentimiento humano); la forma de arias y recitados dió origen á la suprema autoridad de los cantantes. El músico se limitaba á proporcionar al cantante ocasión de mostrar sus habilidades, sin que al poeta le fuere dado otra cosa

La música, por su parte, no será ya una sucesión de fragmentos melódicos aislados, sino que expresará la *acción interior* del drama en sus más leves modificaciones, el alma de los personajes; la música así considerada tiene una vida intensísima: la voz será el acento ideal de la palabra, la *conciencia* del personaje, el *cortejo de la idea*, como muy oportunamente dijo Letamendi. Todo lo que la palabra no basta para expresar en el mismo instante, todo ello, lo expresa la sinfonía orquestal.

La orquesta viene á ser el intermediario entre la acción y el público. El desenvolvimiento de la música (la marcha sinfónica que podríamos decir) no obedece ahora al capricho arbitrario y puramente musical del compositor, sino al desenvolvimiento de la acción dramática. «En realidad—escribía Wagner,—la grandeza del poeta se mide, sobre todo, por

que arreglar el «cañamazo» sobre el que aquéllos debían actuar. En los siglos XVII y XVIII la ópera se desenvuelve, según esta base, en dos direcciones: la que nace del *virtuosismo* de los cantantes, degenerando en la ópera bufa, y la dirección seria, en la cual se invierten los términos y el músico alcanza supremacía sobre el cantante; de aquí nació la ópera de Mozart, Gluck y Spontini.

Resultante de estas formas fué el sensualismo musical que creó la ópera de Rossini y luego la de Meyerbeer. Ausente la poesía de este espectáculo cada vez más convencional, las combinaciones musicales debían dirigirse en busca de la novedad, á agradar el oído. Rossini llegó al límite con la adopción de la *melodía absoluta*. Todo el mundo quedaba así contento: los cantantes podían lucir libremente sus cualidades vocales, los instrumentistas se veían libres de cuidado por el enfadoso conjunto y el libretista podía escribir sus amazonas literarias sin preocuparse de las exigencias de intérpretes y compositor.

Y hay más: los espectadores sentían acariciada su sensibilidad sin que la atención necesitase despertarse, y en esta *pereza*, Rossini, crea el público de ópera, por lo que ha podido decir justamente el crítico Jules Freson (*L'esthétique de Richard Wagner*, París, Fischbacher, 1893) que el público ha sido el verdadero autor de la ópera desde el momento en que Rossini acertó los instintos de éste (no del *pueblo*, la *gente*, la *nación*, lo cual hubiera sido la revolución más fecunda en el dominio del arte), el *público de ópera*, es decir, una excrecencia contra natura, sin vitalidad y completamente infecunda. Lo que Rossini hiciera con su incomparable riqueza melódica lo llevó al límite Meyerbeer con su orquesta y su aprovechamiento de los progresos en la técnica musical; de aquí nació una más complicada forma de sensualismo, en la que bajo las apariencias de mayor ciencia, se basaba la razón de ser de la ópera en el *efecto por el efecto*, el efecto sin causa y á todo trance, no justificado por nadie y ni siquiera sometiendo á él la marcha de la acción; éste es el estado actual de nuestra *ópera* moderna: la *sensación* sin emoción verdadera, lo convencional más absoluta tomado como norma de «sinceridad artística».

lo que se abstiene de decir, á fin de dejar que nosotros mismos digamos en silencio lo que es inexpresable.» Pues bien, la música es la que completa el drama, siendo expresión directa de lo más íntimo y sutil del alma humana. La orquesta mantiene presente siempre la acción dramática, viene á ser *el coro* griego de la antigüedad, que transporta directamente al corazón del oyente la concepción del artista en toda su pureza (1). El coro griego, aun cuando también tomaba parte en el drama explicando los móviles del mismo, lo hacía de una manera intermitente. Por el contrario, la orquesta, siempre presente, no deja de comunicar la impresión al espectador, y la unidad de la obra no queda rota. La orquesta, pues, en la forma indicada, era la aplicación más racional de los progresos musicales modernos al drama; por una parte, aumenta el poder expresivo del texto poético, y por otra, tiene su papel psicológico, dando vida real á los presentimientos, recuerdos y estados de ánimo que en el drama se suceden, y que la palabra no podría explicar de una vez.

Visto lo que precede, ya nos será fácil comprender la razón de la forma dada por Wagner á su Tetralogía.

Sus ideas sobre el arte, sus sentimientos determinados ya con plena conciencia de su alcance, los vemos llevados sin vacilaciones á la práctica en su nueva producción. *El anillo del Nibelungo* es la creación de un artista consciente de su ideal.

En efecto, ahora que se han expuesto las ideas que dieron nacimiento á la obra que nos ocupa, conviene ver si eran hijos de un temperamento artístico que se expresaba sinceramente. Y lo eran en realidad. No se comprendería el por

(1) En este sentido es como debe entenderse el pensamiento de Wagner de llevar al drama el «torrente de la sinfonía de Beethoven». La música de la sinfonía se desenvuelve por la constitución «musical» de ella misma. Es decir, la oposición de temas diferentes, sus contrastes, sus enlaces, obedecen á la forma musical solamente. Wagner hizo que este desarrollo naciera de la acción dramática, y los temas musicales, su desenvolvimiento, sus transformaciones, obedecen á los cambios que experimenta la acción del drama. El tema de sinfonía es en Wagner el tema musical también, sí, pero *expresivo*, con carácter poético; de ahí el nombre de *leitmotive* que se le ha dado, esto es, *tema-guía*. En realidad, es la técnica musical gobernada por la idea poética, y no por lo arbitrario.

qué de la obra wagneriana si no se tuviera en cuenta el carácter complejo de su autor. *Poeta y músico* á la vez, ésta es la explicación definitiva de sus impulsos: no debe olvidarse esta distinción, cuyo desconocimiento ha originado muchos errores; ella nos explica la unidad, la síntesis de aquella obra. Wagner nació tan poeta como músico, fenómeno extraño y acaso único en nuestro tiempo.

En sus poemas, el lirismo tiende siempre á resolverse en música; en sus inspiraciones musicales nunca surge la idea abstracta del sonido, sino que los temas (*ideas* musicales) son siempre la emanación de un sentimiento, de un estado de ánimo. Estamos, pues, ante un poeta dramático con alma esencialmente musical, ó más bien ante un *poeta-músico* dramático. Su idea es musical en el fondo, y la realización exterior de la misma es el poema dramático, la representación escénica con todo el concurso de la mímica y las artes plásticas; es decir, de un modo más concreto: el alma es la música y el cuerpo viviente el drama.

Hé ahí explicado, aunque con brevedad, el sentimiento artístico de Wagner, de donde se desprende su *Anillo del Nibelungo*. La obra nació después de una larga y laboriosa gestación, lo cual nos explica sus proporciones, tales, que cuando Wagner comenzó su trabajo lo hizo llevado tan sólo de su voluntad de artista, creyendo que aquella producción no sería nunca representada. ¡Hermoso caso de convencimiento y sinceridad en el trabajo!

Es que las síntesis no se improvisan. En una de sus cartas escribía Wagner:

«He adquirido el convencimiento de que, si se quiere dar un alcance y una originalidad intensas á una obra dramática, ésta debe ser el resultado de un paso hacia adelante en la vida, debe corresponder á una fase igualmente importante en el desenvolvimiento del artista, y este paso de frente, este movimiento progresivo no se puede realizar cada seis meses.»

El período de «estudio de sí mismo» que separa de un modo tan marcado la vida de Wagner era decisivo. Todos los acontecimientos que ésta ofreciera no habían de hacer

perder jamás al genial creador la confianza en su ideal: amargas luchas, crisis y miserias le reservaba la existencia, que debía ser para Wagner una escuela del dolor: no importa, su arte le alentaba y en su obra iba á expresar con admirable intensidad sus desfallecimientos, sus esperanzas, sus angustias y sus triunfos.

II

Historia de la obra.

El plan primitivo del drama: *La muerte de Siegfried*.—Nuevo plan: composición de los cuatro poemas en sentido contrario de su orden lógico.—La composición musical: vicisitudes de la vida de Wagner que influyen sobre aquélla.—Crisis del artista: interrupción de la composición á la mitad: *Tristán é Isolda*: situación desesperada en Viena.—El Rey Luis II de Baviera.—Terminación lenta de la Tetralogía.—Su conclusión.—Las fiestas de Bayreuth en 1876.

Hemos consignado anteriormente que en 1845, y mientras terminaba su *Lohengrin*, se fijó Wagner por vez primera en *Los Nibelungos* como base de un poema dramático, entonces circunscripto tan sólo á la historia de *Siegfried*, el héroe germano-escandinavo, cuyo trágico final nos cuenta la epopeya alemana *Los Nibelungos*.

Tres años después, concluido *Lohengrin* y cuando definitivamente abandona el maestro los asuntos históricos, la figura de *Siegfried* vuelve á herir su imaginación con tal insistencia, que decide por fin comenzar su poema (1).

El primer plan de Wagner se refiere exclusivamente á la catástrofe de *Los Nibelungos* (al final desastroso que cuenta la epopeya) y se titulaba *La muerte de Siegfried*, el héroe de la acción legendaria. Pero la composición definitiva del poema no se hizo hasta el período tormentoso, y al mismo tiem-

(1) De esta época data su estudio acerca de los mitos escandinavos, *Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage* (Los Wibelungos, historia universal según la leyenda), en el cual relaciona el tema de los Nibelungos con la historia de Alemania.

po fecundo, del refugio en Zurich después de los acontecimientos de Dresde (1).

Ya queda dicho cómo en medio de un estado moral lleno de dudas y de sufrimientos, entre inquietudes por el porvenir y cuidados de salud, se había dado cuenta el maestro de su situación como artista:

«Era un estado anormal—dice—que me obligaba á tratar como problema teórico lo que mi concepción y mi producción artísticas me habían hecho ver con toda clarividencia y sin asomo de duda.»

Así, pues, cediendo á sus impulsos, en 1850 revisó la versificación del poema y se dispuso á la composición musical de *La muerte de Siegfried*.

Entonces fué cuando verdaderamente comenzó á nacer la Tetralogía.

De los distintos elementos de la leyenda, sólo había llamado la atención de Wagner, hasta entonces, la parte dramática que ofrecía la epopeya alemana, esto es, la tradición primitiva localizada y desfigurada por el siglo XII; el engaño de Brunhilda por Siegfried, la venganza de Crimilda, el asesinato del héroe por el traidor Hogen y la matanza de los Nibelungos.

Pero desde ahora, el mito en que Wagner se inspira para su drama hace que recurra á las primitivas leyendas escandinavas, en donde aparecen los sucesos indicados (y otros más que veremos) con su verdadero sentido profundamente humano que les da un alcance inmenso; los acontecimientos y pasiones que estas leyendas norsas ofrecen, ya no son las de personajes y guerreros de una edad histórica: son de una humanidad entera.

(1) Como compensación á las contrariedades que experimentara el poeta en su destierro, tenía allí un círculo de amigos ilustres, cuyos nombres bastan para indicar su mérito; entre ellos figuraban el filósofo Moleschott, el célebre historiador Mommsen, los poetas Herwegh y Gottfried Keller, los filólogos Ludwig y Koechly y, finalmente, Etmuller, el famoso filólogo y comentador de la mitología escandinava. Rodeado de este medio intelectual, no hay que decir si Wagner podría desenvolver plenamente sus propios sentimientos. La amistad con Etmuller debió de serle utilísima para volver á su abandonado *La muerte de Siegfried*, primer esbozo de *El anillo del Nibelungo*.

La obra así concebida se refiere á las tradiciones del *Edda* escandinavo y á los *sagas* ó leyendas de Islandia (1).

La muerte de Siegfried ya no era más que el epílogo de un vasto orden de ideas anterior, y para explicarla necesitábase un nuevo poema: así nació *El Joven Siegfried*, precedente de aquél. Los principales elementos de la leyenda aparecen ya claramente determinados: el tesoro de los Nibelungos, los males que su posesión ocasiona, la deslumbradora figura del héroe que simboliza el hombre sincero desligado de la mentira del mundo.

En una carta á su amigo Augusto Rœckel se expresa así Wagner:

«He concluído la versificación de mi *Joven Siegfried*, que me ha proporcionado muchas satisfacciones. Mi héroe ha crecido libre en los bosques, ha sido educado por un enano (el nibelungo Mime), con la esperanza de que mate al gigante que, convertido en dragón, custodia el tesoro. Este tesoro de los Nibelungos es sumamente importante: crímenes de toda suerte están unidos á él. Por otra parte, Siegfried es el mismo joven de los cuentos que se marcha en busca del miedo y nunca llega á saber lo que es, porque su naturaleza sana le hace que mire el mundo que le rodea tal como es en realidad. Siegfried mata al dragón y al nibelungo... porque éste quería deshacerse de él para asegurarse el tesoro... El canto de un ave del bosque (canto que comprende gracias á la sangre del dragón que bebe por azar) le hace saber que sobre una roca, rodeada de llamas, duerme Brunhilda; el joven atraviesa el fuego y la despierta...»

De la misma manera, el nuevo drama era á su vez consecuencia de otro anterior; los hechos, además, aparecían relacionados íntimamente por una gran idea de fatalidad que sobre todos ellos pesaba.

«Ahora veo distintamente—decía Wagner—que para ser

(1) *Edda*, colección de antiguos poemas escandinavos. Esta palabra significa á la vez *ciencia* y *abuela*. Existen dos *Eddas*: el poético, ó primitivo, formado por el monje Sœmundo (siglo XII), y el nuevo, recopilado un siglo después por el caballero Snorr Sturleson, especie de exégesis de toda la mitología, explicada y aumentada con nuevos fragmentos de versos, transmitidos de padres á hijos.

comprendido en la escena debo *representar de una manera plástica* el mito en *todas* sus partes.»

Así fué como escribió *La Walkyria* y luego el prólogo de la Tetralogía, *El oro del Rhin*, en donde están las raíces y la esencia de todos los acontecimientos posteriores.

Después de esta larga gestación, el drama musical iba á ser comenzado. Como se ve, la parte literaria fué escrita empezando por el final, y de deducción en deducción. El plan total nos presenta en grandioso conjunto toda la poesía de la mitología norsa, conservando el carácter vago que permite acentuar, sin desvirtuarlo, el elemento humano del mito y dando á la creación una idea filosófica que domina en toda ella.

Más de un año invirtió Wagner en la redacción definitiva de su poema, realizada entre desalientos y crisis de nervios que hacían sufrir no poco al desterrado.

En cambio, la composición musical se hizo por el orden lógico en que los cuatro dramas se suceden. Pero la concepción *total* estaba ya hecha; el caso especial de ser músico y poeta á la vez nos explica esto. Wagner mismo ha indicado su manera de escribir:

«Ningún asunto me atrae—dice—si no se me presenta *por entero*; debe aparecérseme, no sólo en su contextura literaria, sino también en la musical. Antes de escribir un solo verso he de estar previamente embriagado por el perfume musical de mi creación; todos los cantos, todos los motivos característicos, están ya en mi mente... el detalle de ejecución musical no es más que un trabajo lento y reflexivo, que ha sido precedido por la verdadera labor de la concepción.»

En Junio de 1853 hizo Wagner un viaje al Norte de Italia, durante el cual anotó muchas ideas musicales para la obra. Desde 1853-1854 quedó compuesto *El oro del Rhin*, y en seguida comenzó la composición de *La Walkyria*.

En el año 1855 fué llamado Wagner á Londres para dirigir los conciertos de la Sociedad Filarmónica. El maestro aceptó la proposición con el deseo de entrar otra vez en comunicación con el mundo artístico y para procurarse re-

cursos pecuniarios; contaba también con adelantar los trabajos de *La Walkyria* y, si las circunstancias lo permitían, con organizar representaciones adecuadas de sus óperas, singularmente de *Lohengrin*, que con creciente aplauso se representaba en Alemania y del cual *¡aún no había oído su autor una sola nota!* Pero no encontró allí el sosiego que apeteciera, ni pudo realizar estas últimas aspiraciones; vuelto á los tres meses á Zurich, reanudó la composición interrumpida de su drama.

Por entonces escribía á Rœckel (23 Agosto 1856):

«... la expedición á Londres ha sido una loca inconsecuencia por parte mía, y he soportado con humildad mi castigo, cumpliendo hasta el fin mi compromiso. Allí he perdido toda ilusión por mi trabajo; quise terminar la partitura de *La Walkyria*, pero había perdido hasta la idea del plan, y regresé enfermo á Zurich. Aquí he terminado *La Walkyria* penosamente (pero, entre nosotros, de una manera soberbia) durante el pasado invierno, y entre frecuentes accesos de erisipela facial; después, al principio de este verano, he ido á Ginebra, en donde, bajo la dirección de un excelente médico, se me ha hecho una cura muy eficaz por la hidroterapia. Hasta el presente aún no he podido pensar en comenzar la composición del *Joven Siegfried*; á fines de Septiembre vendrá á verme Liszt y repasaré con él las dos partituras concluidas; así, reanimado y fortalecido, espero poder entonces emprender *Siegfried*, para ofrecerlo terminado al mundo el año próximo.»

Estas ilusiones tampoco habían de verse realizadas. Apenas empezado *Siegfried*, surgió el plan de un drama de más cortas proporciones: *Tristán*. Á últimos de Abril de 1857, trabó conocimiento Wagner con los esposos Wesendonck, los cuales llevaron algo de calma al inquieto espíritu del músico, á cuya disposición pusieron un pabellón en medio del jardín de la *villa* que aquéllos poseían cerca de Zurich. Allí pudo Wagner continuar su obra. Pero no sucedió así; pronto le asaltaron nuevas luchas con la realidad: negociaciones para editar las partituras concluidas, que no se llevan á cabo; noticias de los éxitos favorables de las otras óperas anteriores, las cuales no podía ver ni oír el composi-

tor; dudas respecto de si son respetadas sus intenciones en los teatros; cansancio moral de tanta labor hecha para una obra irrealizable; deseo de hacer algún trabajo que fuese recompensado por la esperanza, al menos, de una ejecución... todo ello da como resultado el acometer la composición de *Tristán é Isolda*, abandonando *Los Nibelungos* á la mitad del segundo acto de *Siegfried*, en la escena en que el héroe descansa á la sombra del tilo gigantesco.

Acaso estimuló á realizar *Tristán* el acomodarse mejor al estado de ánimo de Wagner el carácter del nuevo drama. En realidad, *Tristán* era una forma de *Siegfried*, en la que aparecían vestigios (1) de aquella acción.

El poeta estaba en la misma disposición de espíritu que *Tristán*. Su corazón estaba lacerado por irresistible sentimiento, que debía torturarle horriblemente al tener que contrariarlo ante sus deberes de esposo y de amigo. Es evidente que en los desgraciados amores de Siegmund y Sieglinde, los héroes de *La Walkyria*, ya había puesto Wagner pedazos de su corazón. Las torturas y angustias de *Tristán*, no son menos reflejo de las del artista. Entonces comienza un período agitadísimo; y el músico, como su *Holandés errante*, abandona su asilo de Zurich, buscando inútilmente la calma en Ginebra, Berna, Venecia (en donde sufre cruel enfermedad), pasando luego á Milán, y volviendo otra vez á Suiza (Lucerna, 1859), desde donde finalmente se dirige á París. Allí pensaba representar su *Tristán*, que había sido terminado entre las inquietudes de esta dolorosa peregrinación.

Conocidas son las circunstancias que llevaron á la escena de la Gran Opera *Tannhäuser*, en vez del poema citado, y los incidentes ocurridos á consecuencia de la conjuración tramada contra la obra por algunos abonados.

Á raíz de estas ruidosas representaciones (1861), fué levantado el destierro de Wagner, y pudo éste volver á Ale-

(1) *Tristán*, como el héroe de los Nibelungos, busca para otro (engañado por una ilusión) la mujer que para él estaba destinada: de aquí la tragedia. Sólo que en *Tristán* el asunto se ciñe más á lo que en la Tetralogía aparece expuesto en el final de la misma, esto es: la muerte originada por el amor como mal.

mania, en donde continuó sufriendo las amarguras de la crítica, cada vez más intemperante, y las decepciones de su *Tristán*, que parecía condenado á no ver nunca la escena. Se trasladó luego á Viena, sufriendo allí nuevos desencantos, organizó una serie de conciertos (invierno de 1862-1863), por Alemania, que le llevaron hasta Rusia, y de regreso á su patria, en situación cada vez más insostenible, llegó el año 1864, ¡fecha á la vez nefasta y dichosa! Cuanto todo parecía que iba á terminar en Viena, cuando sus amigos le abandonaban y la figura del artista desaparecía, dejando ver tan sólo al hombre vencido en terrible lucha por la vida, se presenta providencialmente el Rey Luis II de Baviera.

Fué un verdadero renacimiento. «Cuando todos me habían abandonado—dice Wagner,—un corazón latía por mi arte, con fuego tan ardiente como puro, y una voz gritó al artista ya caído: ¡Lo que tú creaste, yo lo quiero! Y fué, porque esta voluntad todopoderosa era la de un Rey.»

Desde entonces vuelve Wagner á la vida del arte y puede pensar en la Tetralogía, continuando su *Siegfried*, cuyo acto segundo quedó terminado en 1865-1866.

La composición de este drama, no obstante, marchaba lentamente. El maestro hubo de ocuparse de las representaciones de *Tristán* en el teatro de la corte de Munich (que había sido puesto á su disposición), y en la terminación de *Los maestros cantores* (1866), que habían de ser representados asimismo, lo mismo que las partes terminadas de la Tetralogía, *El oro del Rhin* y *La Walkyria*. No pararon aquí las inquietudes: el favor de Wagner cerca de Luis II desencadenó las intrigas cortesanas más encarnizadas, llegando hasta propalar calumniosas especies. El maestro se alejó de la corte y se instaló cerca de Lucerna (en una alegre *villa* en el campo de Triebchen), en donde pudo gozar de completa tranquilidad.

Desde 1868 hasta Enero de 1870 duró la terminación de la Tetralogía; pero esta vez no fueron causa de esta lentitud acontecimientos funestos. Wagner había quedado viudo en 1866, y tres años después se unía con una mujer de inteligencia superior, Cosima Liszt, hija del famoso pianista, di-

vorciada del director de orquesta Hans de Bulow. Toda la intensa poesía que respira el último acto del *Siegfried* es reflejo de la paz de espíritu del poeta. Como ha dicho Maurice Kufferath, es imposible separar este acontecimiento de la obra y su terminación, y sobre todo de la gran escena del despertar de Brunhilda, «ese apasionado himno á la mujer». En 1870 nació el primer hijo de aquella unión: «Crece al mismo tiempo que mi obra—escribe Wagner,—y al par que me da una nueva vida, ha concluído por dar una razón de ser á mi existencia». Este acontecimiento dió origen también á una composición musical de Wagner: el *Idilio de Siegfried* (1).

Y llegamos, por fin, á la última parte del grandioso poema, á la primera idea que de él tuviera Wagner, á aquella *Muerte de Siegfried*, que fué el origen de la genial concepción.

¡Cómo la hemos visto desfigurarse y crecer en proporciones! Ahora se titulará el *Crepúsculo de los dioses* y será el verdadero desenlace, no de la vida del héroe, sino de toda la acción compleja que, empezando por las luchas de los dioses

(1) *El idilio de Siegfried* tiene una historia curiosa. Es el único poema sinfónico (es decir, pieza musical con asunto dado) que escribió su autor, quien no lo destinaba á la publicidad.

Las ideas de vigor y fuerza del héroe del poema las quería ver el padre en su hijo al darle el mismo nombre: Siegfried. La composición de este *Idilio* es la expresión de la calma íntima que disfrutara Wagner en Triebchen al calor de la familia; el bautismo del hijo se verificó en Septiembre de 1870, y para conmemorar el acontecimiento y celebrar los días de su esposa compuso el poema en cuestión. Los preparativos se llevaron á cabo con el mayor sigilo entre Wagner y sus amigos, quienes organizaron una pequeña orquesta, entre la que figuraba como trompa Hans Richter, el famoso director de orquesta de Bayreuth.

Llegado el día referido, se introdujeron los músicos en el jardín silenciosamente, instalándose en las gradas de la escalera que habia ante la puerta de la casa. Cuando apareció en lo alto Mme. Wagner con su esposo y sus hijos, él mismo dió la señal de empezar, y la obra fué así ejecutada por primera vez al aire libre. Los hijos de Mme. Wagner bautizaron esta composición con el nombre de *Treppenmusik*, esto es, *música, composición de la escalera*. Cuando mucho tiempo después, y á instancias de sus amigos, se decidió Wagner á publicarla, le dió el nombre de *Idilio de Siegfried*. Los temas que lo constituyen pertenecen al drama de este título: forman como una visión, un ensueño de la vida feliz del hijo, fuerte y vigoroso como el héroe, ensueño que dulcemente termina y se desvanece: es realmente la expresión de un sentimiento que indudablemente experimentó Wagner muchas veces.

y fuerzas naturales, acaba por las de los hombres: simbólico cuadro de un mundo que pasa ante nuestros ojos.

Por otra parte, la posibilidad de construir un teatro digno de la nueva forma del drama había dejado de ser una quimera.

Fué éste el teatro modelo de Bayreuth, situado en las cercanías de esta población, y junto al cual edificó su casa el maestro.

La composición de *El crepúsculo de los dioses* (*Gotterdammerung*) se realizó desde 1870 á 1876, en Triebchen primero y en Bayreuth después.

¡La obra estaba concluída!

Con los años transcurridos, ¡qué cambios en el público! En arte parece que nadie se cree obligado á nada respecto de los talentos, y son exactas las frases de Eduardo Schuré (1):

«Cuando fué anunciado el vasto pensamiento—dice—de la Tetralogía las gentes se escandalizaron, los críticos se alzaron de hombros y los sabios se contentaron con sonreír; hoy, que hemos visto realizado el hecho, parece á todos la cosa más natural. Nadie se acuerda de que fué ridiculizado lo que ahora se aclama con entusiasmo, y falta poco para que los príncipes alemanes, el público y los críticos, se crean haber inventado la Tetralogía. Los hombres son así: no creen en las pirámides antes de que sean construídas; pero cuando éstas delinean su colosal triángulo en el desierto, piensan que siempre han existido y olvidan la ciencia y el arte maravillosos que las levantaron.»

Y hé aquí cómo después de tantas vicisitudes, fué completamente llevada á cabo la primitiva idea de un drama musical que fuera expresión de las aspiraciones del artista y se apartara de la vulgar realidad convencional. Es, en cierto modo, la existencia de Wagner, la que se ve presidida por esta inmensa creación, en la cual aparecen reflejados todos los dolores y alegrías de aquel poderoso espíritu, sus más íntimas esperanzas y sus más grandes desalientos.

(1) *Le drame musical*, tomo II, cap. VIII.

La completa realización del ideal de Wagner se verificó en las solemnes fiestas de Bayreuth. Antes se habían dado en Munich representaciones aisladas de *La Walkyria* y *El oro del Rhin*; pero la Tetralogía entera no vió la escena hasta 1876. Fundada la Asociación de Wagner con este fin (*Allgemeiner R. Wagner Verein*), bajo la protección del Rey Luis II de Baviera, en 13 de Agosto del año citado se dieron en el teatro provisional de Bayreuth tres series de *El anillo del Nibelungo*. Fué éste un acontecimiento que resonó en el mundo entero, y aquel teatro, construído definitivamente en 1882, volvió á ser templo del arte sincero, libre de prejuicios y mezquindades (1).

EDUARDO LÓPEZ CHAVARRI.

(Continuará.)

(1) La descripción de estas fiestas de Bayreuth ha sido hecha en libros, revistas y diarios, por lo cual creemos inútil insistir aquí sobre ellas. El lector que desee datos concretos tiene inmensa bibliografía para adquirirlos: señalemos tan sólo la obra española de J. Marsillach, *R. Wagner*, Teixidó y Pareira, Barcelona, 1878, y el interesante opúsculo de J. C. Fresson, *Bayreuth, un pelerinage d'art*, París, Fischbacher, 1889.

La sala del teatro tiene 1.345 butacas, distribuidas en gradas, como el teatro griego, y no hay más pisos que los palcos y la galería, que dan frente al escenario; la disposición de la sala no permite que haya paredes laterales, las que han sido substituídas por planos, formando una serie de recuadros semejantes á los de una cámara oscura de fotografía; éstos producen un interesante efecto de ilusión óptica, pues parecen alejar del espectador la escena, con lo cual los personajes parecen de tamaño mayor que el natural, y á poco que la vestimenta auxilie al actor, la forma de los tipos representados aparece con gran intensidad de detalle: así, los gigantes y dioses del *Oro del Rhin* se presentan con proporciones verdaderamente atléticas, dando la impresión de seres sobrenaturales. La orquesta, situada en el proscenio en un foso que la oculta á la vista del espectador, al propio tiempo que permite la mejor fusión de los timbres instrumentales, deja á la voz toda la claridad apetecible, con lo cual el lenguaje de los artistas se entiende á maravilla. Los efectos de luz, realizados de un modo sorprendente, permiten distinguir hasta los menores detalles de la mímica del actor y dan á los cuadros la impresión general que requieren: la luz en los dramas de Wagner sigue á la acción, y sus claros y oscuros son como los claroscuros orquestales. Es (lo repetiremos una vez más) la síntesis de arte, la «convergencia de los efectos» de Taine: el medio para dar vida á la obra de arte por ella misma.

Los nombres de los primeros intérpretes están grabados en letras de oro sobre una losa de mármol colocada en el frontis del teatro.

Entre estos nombres, y ello es prueba del cuidado con que se puso en escena la Tetralogía, figuran los de artistas de mérito reconocido, desempeñando

lo que un vulgar director de ópera creería son «papeles secundarios». Hé aquí la lista: Director de orquesta, Hans Richter; *Wotan*, F. Betz; *Siegmund*, Albert Niemann; *Siegfried*, G. Unger; *Froh*, id.; *Loge*, Vogl; *Donner*, E. Gura; *Alberich*, Karl Hill; *Mime*, Karl Schlosser; *Fafner*, F. von Reichenberg; *Fasolt*, Eilers; *Hunding*, Niering; *Cunther*, E. Gura; *Hagen*, Sier y Scaria; *Brunhilde*, Mme. Amalia Materna; *Fricka*, Fr. Grün; *Freia*, Marie Haupt; *Sieglinde*, J. Schefzkg (Mme. Vogl); *Gutrune*, Matilde Weckerlin; *Erda*, Luisa Jaide; *Waltrante*, id.; *Woglinde*, Lilli Lehmann; *Wellgunde*, Marie Lehmann; *Floshilde*, M. Lammert; director de escena, Karl Brandt; decoradores, J. Hoffmann y los hermanos Brückner.

ORIGINAL LATINO

An. Christ. MDCCCC Pridie Kalendas Januarias.

A Jesu Christo.

Ineuntis saeculi.

AUSPICIA

- I Cultrix bonarum nobilis artium
Decedit ætas; publica commoda
Viresque naturæ resectas
Quisquis avet, memoret canendo.
- 2 Sæculi occidentis me vehementius
Admissa tangunt: haec doleo et fremo
Proh! Quot retrorsum conspicatus
Dedecorum monumenta cerno.
- 3 Querarne cædes sceptraque diruta
An pervagantis monstra licentiæ?
An dirum in arcem Vaticanam
Mille dolis initum duellum?
- 4 Quo cessit Urbis, principis urbium
Nullo impeditum servitio decus?
Quam sæcla, quam gentes avitæ
Pontificum coluere Sedem?
- 5 Væ segregatis Numine legibus!
Quæ lex honesti, quæ superest fides?
Nutant, semel submota ab aris
Atque ruunt labefacta iura.

Traducción de los nuevos versos de Su Santidad León XIII.

(Día 31 Diciembre 1900.)

PRESAGIO FELIZ

MERCED Á JESUCRISTO

DEL NUEVO SIGLO

Estrofa 1.^a Ya toca á su fin la edad que fué cultivadora noble de las buenas artes; quien tenga en ello gusto, cante las utilidades ó comodidades públicas y los inventos arrancados una y otra vez del misterioso seno de la naturaleza.

2. Más que estas utilidades públicas y más que esos inventos, impresionanme las cosas tristes del siglo que pasa: estas tristezas son las que yo siento y por las que yo gimo. ¡Ah! ¡Cuántas señales de infamias veo al volver atrás mi vista!

3. ¿Me quejaré de las escenas de destrucción y de muerte, de los tronos derrumbados ó de las abominaciones de la licencia, que por doquier reina y domina? ¿Me quejaré de la guerra cruel declarada al Vaticano de mil inícuas maneras?

4. ¿A qué ha venido á parar el decoro de la ciudad, reina de las ciudades, de aquella ciudad que jamás conoció la servidumbre? ¿A qué ha venido á parar la Sede de los Pontífices, aquella Sede que los siglos y las naciones antiguas reverenciaron?

5. ¡Ay de las leyes alejadas de la Divinidad! ¿Qué norma de lo honesto, qué fe les queda? Vacilan y caen destruídas las leyes, separadas de los altares.

- 6 Auditis? Effert impia conscius
 Insanientis grex sapientiæ;
 Brutæque naturæ supremum
 Nititur asseruisse numen.
- 7 Nostræ supernam gentis originem
 Fastidit excors; dissociabilem,
 Umbras inanes mente captans
 Stirpem hominum pecudumque miscet.
- 8 Heu quam probroso gurgite volvitur
 Vis impotentis cæca superbiæ.
 Servate, mortales, in omne
 Jussa Dei metuenda tempus.
- 9 Qui *vita* solus, certa que *veritas*
 Qui recta et una est ad Superos via.
 Is reddere ad votum fluentes
 Terrigenis valet unus annos.
- 10 Nuper sacratos ad cineres Petri
 Turbas piorum sancta petentium
 Is ipse duxit: non inane
 Auspicium pietas renascens.
- 11 Jesu, futuri temporis arbiter;
 Surgentis ævi cursibus annue;
 Virtute divina rebelles
 Coge sequi meliora gentes.
- 12 Tu pacis almæ semina provehe;
 Irae, tumultus, bellaque tristia.
 Tandem residant: improborum
 In tenebrosa age regna fraudes.
- 13 Mens una reges, te duce, temperet,
 Tuis ut instent legibus obsequi:
 Sitque unum ovile et Pastor unus,
 Una Fides moderetur orbem.
- 14 Cursum peregi, iustra que bis novem,
 Te dante, vixi. Tu cumulum adūce;
 Fae, quæso, ne incassum precantis
 Vota tui residant Leonis.

LEO XIII.

6. ¿Ois? Profiere impiedades una multitud poseedora de ciencia insana. Esfuérezase en conceder á la bruta naturaleza los atributos que son propios de la Divinidad.

7. Desecha insensata el origen superior de nuestra raza, y, delirando, quiere unir lo que es imposible de unir: la especie humana con la especie de los brutos.

8. Ved en cuán ignominioso cieno se revuelca la fuerza ciega de la impotente soberbia. Observad, mortales, en todo tiempo, los temibles mandatos de Dios.

9. Que es la *vida, la verdad* segura, el único y recto *camino* para el cielo. El solo puede conformar los años, que corren con los votos de los hombres.

10. Poco ha, guió Él mismo á las sagradas cenizas de San Pedro, piadosas peregrinaciones, deseosas de ganar indulgencias: no es vano augurio, es la piedad que renace.

11. Jesús, árbitro del tiempo venidero, concédenos curso feliz del siglo que empieza; con tu divino poder, obliga á las naciones rebeldes á seguir por la senda del bien.

12. Trae los gérmenes de la Santa paz: cesen ya los odios, las revoluciones y las tristes guerras: lleva al lugar de las tinieblas las malas artes de los perversos.

13. Siendo Tú su caudillo (su capitán), á los reyes armonice una sola idea: procurar obedecer á tus leyes; haya un solo redil y un solo Pastor, una sola Fe rija al mundo.

14. Llegué al ocaso de mi existencia; dos veces nueve lustros, con tu divino favor he vivido. Haz, te ruego, que llegue á su colmo la medida de tu divino favor, permitiendo que no queden en vano las súplicas de tu siervo León.

LEÓN XIII.

DON JERÓNIMO DE CÁNCER Y VELASCO

I

Datos biográficos.

Cáncer ha sido calumniado y justo es que á su defensa salgan los que, estudiando sus producciones, han estimado que es más más digno del nombre de poeta que otros muchos de sus contemporáneos elevados al templo de la fama por el agradecimiento de alguno de sus compañeros ó por la adulación de sus amigos. Si hubiera sido tan poco inspirado, es seguro que ni D. Pedro Calderón, ni D. Agustín Moreto, ni el ecijano Vélez de Guevara le hubieran admitido por su colaborador, ni hubieran reunido su nombre al del autor de *La muerte de Baldovinos*. Las censuras que Cáncer mereció hijas debieron ser, ya que no de la envidia, que es madre de muchas injusticias, producto de las enemistades que su modo de ser, su sátira sangrienta y sus intencionados epigramas le produjeron en la corte, en aquella época en que políticos de mediana inteligencia y literatos de guardarropía estaban acostumbrados sólo al incienso de sus protegidos y á las adulaciones de los ambiciosos.

Cáncer pecó de franco; no supo reservar sus pensamientos y el famoso *Vejamen*, de que luego nos ocuparemos, lo retrata tal como era.

Nació en el último tercio del siglo XVI, acaso en el año 1582, como Durán supone, en la histórica ciudad de Barbastro. De rama ilustre, sus armas eran en campo de gules un lebrel atado con cadena á un palo (Ustarroz). Perteneía á su linaje el célebre D. Jaime de Cáncer, cuya familia, según Latassa, fué señora del lugar de su apellido y del castillo de

Ador, cuya infanzonía renovaron en 1547 D. Guillermo de Castro, Vizconde de Ebol, y D. Matías de Moncayo. D. Jaime de Cáncer fué también natural de Barbastro y estudió en Huesca y Salamanca la Jurisprudencia. Trasladóse á Cataluña, donde con gran crédito y éxito creciente ejerció su profesión. Varias obras de Derecho fueron producto de su claro talento. Aficionado á las musas, se dió á conocer como poeta, sin que sus versos se hayan conservado (1).

En D. Jerónimo la nobleza no formó pareja con el caudal, pues desde muy niño tuvo que buscar medios para ayudar á su subsistencia.

Debió de estudiar en Zaragoza, adquiriendo una regular ilustración, como lo prueban sus escritos. Á su vida de estudiante hace referencia en una chistosa poesía. En la misma se retrata del siguiente modo:

Mas pasando á mi persona,
soy tan chico y tan retaco,
que yo mismo no me llevo
á la barba con un palmo.
Como una endrina soy negro,
y mil veces he pensado
que, en vez de materia prima,
con campeche me engendraron.
Muy calzado soy de frente
y tan angosto me calzo,
que me di una cuchillada
porque me apretaba un callo.
Nuevos me tengo los ojos,
y es mucho que en tantos años
como ha que de ellos me sirvo
no estén un poco rasgados.
Á fe que me los hicieron
con arma aguda mal año;
ni aun una tan sola gota
de sangre no me sacaron.

(1) Las obras del Dr. D. Jaime de Cáncer, que aparecen citadas son: *Variarum resolutionum Juris Cæsarei, Pontificii et Municipalis. Principatus Cataloniae. Pars prima, secunda et tertia.* (Barcelona, 1594, reimpresa en 1608), *Resolutionum sive Consiliorum istorum*, varios discursos y tratados jurídicos.

En este mi pobre cuerpo
anda todo trastocado,
mis cejas son dos saetas
y mis piernas son dos arcos... etc.

No debió de ser muy joven cuando entró al servicio del Conde de Luna, por recomendación de un tío de éste, según él mismo afirma. Barrera indica que sirvió la plaza de contador, pero de ciertos versos de Cáncer se desprende que hizo oficios de secretario. No por ello salió de su estado de pobreza. En ciertas quintillas le decía al Conde:

Dueño grande, á quien me inclino
como el criado más fiel,
este mi vestido indino
solamente en un molino
puede hacer ya su papel.

—
Mi calzón es un traidor,
y, sin respeto y temor,
tanto á ofenderme se arroja,
que se le mueve la hoja
sin voluntad del Señor.

—
Ya mis mangas desvalidas
sirven de mangas perdidas,
y mi ropilla infelice,
para disculparse, dice
que son golpes las heridas.

—
Llenas mis medias están
de puntos, que Dios maldiga,
y al cogellos con afán,
como tengo mala liga,
al instante se me van.

—
A Pineda y á mí, vos
dos vestidos, sin más cuentos,
nos mandasteis; ved, por Dios,
que en él estos mandamientos
se encierran y no en los dos... etc.

También al Conde de Nicbla, al dedicarle el tomo de sus poesías, pidióle el poeta un vestido diciendo:

Sabed

que estoy como diez Adanes,
y os lo daré, gran señor,
firmado por cuatro sastres.
Ya el verano se retira
y ya el otoño, triunfante,
hace que todos le rindan
los delgados tafetanes.
Ya triunfa de mi vestido
el tiempo y en el alcance
desbarata los enveses
depués de rotas las haces.
Ya el terciopelado aprieta,
y el mercader intratable,
por si le pido fiado,
ha empezado á mesurarse.
Las llagas de mis calzones
son, señor, tan incurables,
que pasan las entretelas
y van descubriendo el *Cáncer*.
Suplid vos, señor, suplid
unos aprietos tan graves,
que dar abrigo una *Niebla*
sólo vos lo hicisteis fácil.

Su juventud debió de ser bastante alegre, y no lo oculta al decir:

 Mi oficio es el garito y no otra cosa
y á las once me llama este cuidado
como la diligencia más forzosa.
Ocio no vi jamás tan ocupado:
el Ministro más justo y más estrecho
no acude á todas horas al Senado.

Por entonces andaba Cáncer enamorado de cierta cortesana cuya belleza y la de sus amigas describe en unos hermosos tercetos, donde se queja de su mala suerte y da muestras de sentir el tiempo que en vicios ha malgastado, perdien-

do ocupaciones lucrativas. Esta cortesana, que inspiró varias de sus endechas, la da á conocer con el nombre de Clori.

Su afición á trasnochar le produjo desagradables aventuras. Cierta noche, al revolver de una calleja, le salieron seis ladrones. Pidiéronle el dinero y la capa; pero Cáncer, que no debía ser cobarde, hizo frente á todos ellos, luchando con bravura. Acudieron varios sujetos; pero uno de los ladrones, antes de huir, arrojó una piedra contra la cabeza del D. Jerónimo, causándole una profunda herida (1).

Los años y las contrariedades debieron de hacerle más reflexivo, pues proyectó contraer matrimonio, verificándolo con ilustre dama, de cuyo matrimonio nació una hija, que en sus versos menciona, alabándola de chistosa y oportuna.

Estuvo algún tiempo enfermo de perlesía; pero esta enfermedad no le quitó las ganas de hacer versos, tomando en broma su grave dolencia.

Fué secretario de la Academia Poética de Madrid, en cuyo tiempo dió á conocer el famoso *Vejamen*, que tan notables datos nos ha trasmitido sobre los poetas de su tiempo. De la misma Academia debió de ser más tarde presidente, dándole motivo para escribir una oración burlesca, en correcta é inspirada silva, que bien merece lugar preferente entre sus composiciones de este género.

Debió de estar en Sevilla algún tiempo y á su regreso concurreó en Madrid, el año 1640, á una Academia que se celebró el día de San Agustín en casa del contador D. Agustín de Galarza, sujeto muy aficionado á las letras, acaso hijo del poeta que celebró Cervantes en su *Viaje del Parnaso*, como agudo y correcto. En el *Vejamen* que se dió en aquella Academia, que se atribuye á D. Francisco de la Torre y Sevil (2), se menciona á Cáncer diciendo: «Fuimos luego junto á San Pedro á buscar tres poetas lunáticos, D. Juan Vélez, D. Jeró-

(1) Esta aventura la describe en una poesía escrita á cierta dama cuando todavía se hallaba herido.

(2) Este *Vejamen* lo poseía D. Antonio Cabanillas de letra de Torre Sevil. Este literato era natural de Tortosa, Caballero de Calatrava, y publicó las *Agudezas de Juan Owen*. Escribió las comedias *San Pedro de Arbués*, *La confesión con el demonio*, *La justicia y la verdad*, *Triunfar antes de nacer* y otras.

nimo Cáncer y D. Bernardino de Montenegro, que hacen un árbol de locura, porque cada uno tiene su ramo; son todos valientes porque Vélez... y Cáncer, se come las gentes... Convidóles D. Fernando la Rúa para la Academia con mucho temor de que se excusasen, porque sabía que D. Juan Vélez... y D. Jerónimo Cáncer, á cualquier que le pide una copla se la jura, porque dice que se *la ha de pagar*... Despedímonos, considerando la diferencia que hay entre los tres; D. Juan Vélez es tan grande... D. Jerónimo Cáncer es tan pequeño que parece que le han hurtado el cuerpo... En fin, sus estaturas hacen un pie compuesto... y pues han venido á propósito, he de referir tres coplas que ellos mismos se hicieron. La de Cáncer:

Como la naturaleza
fué conmigo tan ingrata,
echó á perder mi nobleza,
pues cualquiera que me trata
me coge en una flaqueza.

Á esta Academia concurrieron Bocángel, Valdés (Melchor), el historiador Solís, Contreras, Mojica, Rosicler, Hurtado, Moreno de Alarcón, Pacheco (D. Juan), Salinas, Vargas, Cortés, García Aragón y otros no menos inspirados.

Cáncer fué muy aficionado á las Justas poéticas, á las cuales no se desdeñaban en acudir los poetas de primer orden, dando ejemplo el mismo Calderón. Consta que D. Jerónimo asistió al Certamen de Nuestra Señora de la Cogullada de Zaragoza, á dos de los que se celebraron con toda solemnidad en el Buen Retiro de la corte, al del Santo Cristo de la Fe, donde consistía el premio en diez reales de á ocho en un bolsillo, y al del la Santísima Virgen de la Aurora.

Felipe IV le distinguió en algunas ocasiones y dispuso que una comedia de Cáncer se representara por sus sirvientes en el mismo palacio, honrándola con su presencia. Por cierto que el autor, que en cuestión de pedir no era corto, aprovechó la oportunidad para solicitar una ayuda de costas, que es de suponer conseguiría, ya que tan discretamente la pidió.

También fué protector de Cáncer el Duque de Uceda y es

probable que el Almirante de Castilla, cuya muerte lamentó en repetidas composiciones.

En cambio, el Tribunal de la Inquisición no le debió ser muy favorable, pues tuvo con los señores inquisidores cuentas que ajustar. Según refiere Álvarez Espino en su magnífica obra *Ensayo histórico-crítico del teatro español, desde su origen hasta nuestros días*, libro tan poco conocido como estimable, varias de las comedias de nuestro ingenio fueron perseguidas por el Santo Oficio, entre ellas *La muerte de Baldovinos*, *Las mocedades del Cid* y *El bandolero de Flandes*, que se imprimió con el nombre del poeta granadino D. Álvaro Cubillo de Aragón.

Se ha extrañado que Cáncer fuese omitido por Lope y Montalbán, tan pródigos en el elogio de sus poetas contemporáneos; pero téngase en cuenta que cuando Lope escribía su *Laurel de Apolo*, aún nuestro poeta se había dado poco á conocer. Respecto á Montalbán, puede pensarse si sería de los lastimados por las sátiras del poeta de Barbastro. No hemos de olvidar, como en un principio indicábamos, que D. Jerónimo tuvo tantos enemigos, que se vió precisado á no salir de noche, por temor á una venganza. En la *Oración burlesca*, que recitó como presidente de la Academia poética, dice:

Agradecido estoy y así he venido
como un agradecido,
de noche, á pie y sin coche,
siendo así que *jamás salgo de noche*,
porque tengo enemigos,
que, *siendo un hombre claro*, pierde amigos.

Á los cuatro años después de publicar sus poesías, volvió Cáncer á enfermar, dejando de existir en el mes de Septiembre de 1655.

Se ignora el lugar donde fué sepultado y la casa donde su muerte ocurrió.

Aunque algunos de los ingenios con los cuales colaboró le sobrevivieron, no hemos hallado en sus versos composición alguna dedicada á la memoria de Cáncer, ni en los archivos

parroquiales de Madrid hemos encontrado su partida de defunción.

Cáncer ha sido incluido por la Academia Española en el *Catálogo de las autoridades de la lengua castellana*.

II

Examen de las poesías de Cáncer.

Á pesar de la fecundidad proclamada de nuestro ingenio, son relativamente escasas las poesías que han llegado hasta nosotros, y la mayoría de ellas pertenecen al género festivo.

En la colección de Alfai, en la titulada *Delicias de Apolo* y en las *Flores del Parnaso* aparecen composiciones en verso de este autor.

Mas el libro del cual debemos ocuparnos es el que publicó en 1651, al que Barrera hace referencia, siendo la única colección conocida de las poesías de Cáncer, pues la impresa en Lisboa en 1675 es una segunda edición. De la primitiva, que por cierto es muy rara y de gran valor bibliográfico, poseemos un ejemplar que la casualidad hizo llegar á nuestras manos. Este ejemplar perteneció al literato del siglo XVIII D. Francisco Infante de Linares.

Hé aquí su portada:

«*Obras varias* de D. Jerónimo de Cáncer y Velasco= Dedicadas al Excmo. Sr. D. Gaspar Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, Duque de la Ciudad de Medina Sidonia, Marqués y Conde, etc., Gentil-hombre de la Cámara de S. M.= Con privilegio.= En Madrid, por Diego Díaz de la Carrera. Año de MDCLI.= Véndese en casa de Pedro Coello.»

Empieza la dedicatoria del autor, en que recuerda los favores diarios que de la generosa mano del Duque recibía.

Sigue la aprobación del reverendísimo P. Agustín de Castro, de la Compañía de Jesús, predicador de S. M., fechada en la corte el 24 de Noviembre de 1650. Elogia á Cáncer, cuyo ingenio reputa difícil de igualar, pues *con la viveza en el*

decir juntó lo decente y decoroso en el hablar. Al pie se da cuenta de la licencia del Ordinario.

Prosigue la aprobación del rey de nuestros autores dramáticos, del inmortal D. Pedro Calderón de la Barca. Como tiene interés por ser su opinión tan valiosa, la reproducimos íntegra:

«M. P. S.

Por mandato de V. A. he visto este libro, que su autor D. Jerónimo Cáncer intitula *Poesías varias*, y aunque el ingenio de este autor, tan celebrado en España, es su más segura aprobación, con todo eso le he leído con cuidado y no hallo en él inconveniente que reparar; antes bien, mucho que agradecer al estilo, en quien se hallan usados con agudeza y donaire los primores de la lengua castellana. Êste es mi parecer, salvo, etc. Madrid y Noviembre 20 de 1650.—Don Pedro Calderón de la Barca.»

Á continuación está la Suma del Privilegio dado por el Rey ante el escribano José de Arteaga en 10 de Enero de 1651; la fe del corrector D. Francisco Murcia y la Suma de la Tassa, señalando cuatro maravedís á cada pliego, fecha 18 de Enero siguiente.

Pertenece el prólogo al notable poeta D. Juan de Zabaleta (1). Es un trabajo discretísimo, un tanto gongorino, pero que revela buena dosis de ilustración. Hablando de Cáncer dice:

«Uno de los escritores que merecen amor, aplauso, veneración y premio es D. Jerónimo de Cáncer, ingenio á quien Dios hizo gracia de toda la poesía, cosa que en muy pocos se ha visto. ¡Con qué grandeza, con qué gravedad ha escrito las veras; con qué ligereza, con qué donaire las burlas; con qué propiedad las comedias, y, á lo común, con qué novedad; lo nuevo qué sin extrañeza, la sátira qué sin aguijón, la chanza

(1) D. Juan de Zabaleta, colaborador en las comedias de Cáncer, había nacido en Madrid á principios del siglo XVII. Fué cronista del Reino y quedó ciego en 1664. Murió pocos años después. Escribió varias obras en prosa y buen número de comedias.

qué sin hiel, los amores con qué sal, y no sal cualquiera, sino cogida en el mar en que nació Venus! Las jornadas de comedias que le han tocado en suerte, ¡qué revueltas, qué cortesanas, qué decorosas! Nadie entendió mejor los versos teatrales: pues viendo que el pueblo quiere más flores que fruto, le labró flores, pero medicinales; pues en ellas iba oculto lo desengañado de la sentencia, y el oyente, que sólo se imaginó entretenido, se halló en su casa enseñado. Muchos han escrito burlas, pero unos saladas y otros salobres. Mucho menor es el número de los primeros, entre los cuales á ninguno es segundo D. Jerónimo, cuyo estilo es tan exquisito que, de la manera que él no imitó á nadie, puede ser de nadie imitado. Quien en este volumen echase menos la suma gracia, tiene traza de no hallar la dulzura en la miel. En fe de los grandes méritos que en él hallo, le pronostico eterna duración... Éste que hoy tenemos en las manos por hijo legítimo de Apolo estará presente á los ojos de todos los siglos y venerado del buen gusto de todas las edades.»

Abre plaza una romanza al Conde de Niebla que se distingue por lo fácil.

La composición *al Conde de Luna habiendo nueve meses que no le daban ración al poeta* está escrita en décimas correctas.

Sus *Tercetos á un amigo* pueden servir de modelo, como igualmente la *Carta á un amigo suyo que le encargó que asistiese á una dama que había dejado en Madrid*.

Manejaba el romance diestramente, y ora festivo, ora serio, no presentaba dificultades para él. Díganlo los titulados: *Fábula de Yo y Júpiter, Al Santo Cristo de la Fe, Al Rey, En la fiesta de los Abogados, Á una dama, Á la Virgen de la Aurora, Quejas del Fénix, Á las bodas del Conde de Luna, Á una vieja y La fábula de Atalanta*.

Dice un ilustre crítico que el literato que sabe hacer buenos sonetos, ha llegado á la meta de las dificultades poéticas. Opinamos de igual manera, y por lo mismo hemos de asegurar que Cáncer escaló tan difícil altura. Su colección de sonetos es magistral.

Aunque los límites de este trabajo nos impidan ser extensos en el examen que llevamos á cabo, no resistimos á la ten-

tación de expresar el que dirigió *A una dama á quien un galán hablaba de noche y de quien estaba enamorado sin haberla visto.*

SONETO

Dulcísima tormenta del sosiego,
 enigma de los ojos ignorado,
 Norte sin luz, que sigo derrotado,
 tomando las alturas por el fuego.

Pues te permites á la voz y al ruego,
 desemboza el misterio venerado:
 sin la duda mi amor es ya cuidado,
 y sin la sombra viviría más ciego.

Mas no, no se descifre tu belleza,
 beba el veneno yo por los oídos
 en esta inquieta procelosa calma.

Y aspire á ser eterna mi firmeza,
 que amor que se engendró sin los sentidos
 ha de nacer muy parecido al alma.

El titulado *Encarecimiento de la fuerza de la Hermosura* es muy delicado. Supone que los dioses del Olimpo luchan entre sí, hasta que llegando Venus les quita sus armas, mas apenas repuestos vuelven á la lid,

pero ya no contienden por los cielos,
 sino por el imperio de sus ojos.

Piramo y Tisbe es filosófico; *A las ruinas del Coloso de Rodas* es muy digno de mención, como igualmente *A un amante que deseaba olvidar á una dama. A una mujer que fué muy hermosa y se vió despreciada por vieja* es soneto donde los cuartetos superan en mucho á los tercetos.

¡Cuánta belleza no encierra el siguiente!

Á UNA ROSA DESHOJADA

Esta mustia beldad que enamorado
 tuvo al Abril de verde lozanía,
 fragante joya, que al romper el día
 sacó la primavera en el tocado.

Sustituta del Sol, astro esmaltado
que igualmente alumbraba é influía,
y en verde, en apacible tiranía
por Reina se hizo coronar del prado.

—
A mano descortés, según villana
rinde cuanto esplendor y pompa adquiere,
pagando como culpa al nacer rosa.

¡Oh, no se fie la belleza humana,
que es breve flor, que cuando nace muere,
mucho más que por frágil, por hermosa.

El soneto *A la muerte del Almirante de Castilla* es sentido é inspirado, pero no aventaja á los dos que dedicó *A un pecador que deseaba dejar el mundo y no lo ejecutaba*. Uno de ellos dice:

Este pesar que en traje desmentido
asiste á el alma vano y perezoso,
aunque es de mi maldad hijo engañoso,
se engendra á la virtud muy parecido.

—
No para vos está más prevenido
mi duro corazón, Señor piadoso,
que solo le hace falta aquel reposo
que influye la verdad en el sentido.

—
Tema, tema mi error, vuestra justicia,
hoy más que nunca, pues rebelde y ciego
veo la luz y vivo deslumbrado.

—
Tema, pues es tan grande mi malicia
que finjo alguna vez que á vos me llego,
sólo que dalle zelos al pecado.

El festivo que comienza:

«Hacer con un rocío mucho ruido», etc., no desmerece de la fama de ingenioso que Cáncer logró.

Pero donde esta fama se demuestra es en la graciosa colección de *Jácaras* que salpican el libro. Citaremos las que empiezan: *Torote el de Andalucía*, etc., *Hoy me ha pegado mi Rufo*, etc., *Al Zurdillo de la Costa*, que fué muy popular y

recitaba en el siglo pasado la Palomera, y *Periquillo el de Morón* y *Cantó de plano el mulato*, etc. No omitiremos las denominadas *A San Juan Bautista* y *A Santa Catalina*.

En quintillas escribió una extensa y hermosísima *Relación del nacimiento y bautismo de la Serenísima Infanta Doña Ana María Antonia de Austria*. Igual metro usó en su poesía *A la Virgen de la Aurora*, en su *Vida de San Eloy*, *A Santo Domingo*, *Al nacimiento* y *A un rayo*.

Su canción real *A la muerte de la Reina D.^a Isabel de Borbón* es muy hermosa.

La poesía del libro, que indudablemente es digna de mayor atención, es la que titula *Fábula del Minotauro*, prodigio de erudición y bien decir. Ella por sí sola le daría nombre de poeta.

Venció admirablemente las dificultades del esdrújulo en su trabajo *A la Natividad*, composición que hemos visto en colecciones de poesías notables del siglo XVII.

Las sátiras que figuran en el libro no son de las más sangrientas que D. Jerónimo escribió; pero aunque el prologuista las llame *sin aguijón*, debieron causar heridas en aquellos contra quienes se esgrimieron por el autor.

Una composición en prosa existe en el volumen. Es el famoso *Vejamen*, que leyó en la *Academia Poética de Madrid* y que ha sido reproducido, en todo y en parte, por cuantos se han ocupado de nuestros ingenios del siglo de oro. Joya es de nuestra rica habla castellana, tesoro de ingenio y oportunidad y manantial de datos que ilustran las biografías de los Vélez de Guevara, Belmonte, Lobera, Batres, Zabaleta, Rojas y Zorrilla, Zapata, Matos, Moreto, Huerta y otros.

En resumen: las poesías publicadas de Cáncer le colocan en primera línea entre sus contemporáneos, prueban que manejaba igualmente el estilo festivo que el serio, lo grave y lo burlesco, que tenía el dominio del consonante y que sólo la envidia ó el despecho aguijoneó á los que de mal poeta lo trataron. El tiempo ha hecho justicia y otorgado á Cáncer el lugar que le corresponde.

III

Teatro de Cáncer.

No llegaremos á colocarle entre nuestros dramáticos de primer orden, por más que su nombre en este puesto hemos visto colocado, y aun el mismo Mesonero Romanos lo cita al lado de los más aplaudidos autores de su época. Pero es innegable que sus comedias y entremeses merecieron los aplausos que sus admiradores le otorgaron en los corrales de la Cruz y del Príncipe.

Nos limitaremos á hacer un catálogo de sus obras teatrales, señalando algunos datos sobre ellas y ateniéndonos muy especialmente á los que Barrera nos proporciona en *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (1).

COMEDIAS DE CÁNCER

1.^a *La muerte de Baldovinos*.—Es una obra burlesca de caprichoso enredo. Tiene chistes oportunos, pero en conjunto no resulta. Álvarez Espino la censura. Fué de las prohibidas por la Inquisición. Tiene tiradas de versos en extremo monótonas, como la que en la primer jornada pone en labios de *Galalón*. No carece de originalidad.

Se publicó en 1651 en las poesías del autor, reimprimiéndose en Lisboa en 1675.

2.^a *Los siete Infantes de Lara*.—Es obra también burlesca; pero mejor que la anterior. Colaboró en ella D. Juan Vélez de Guevara (2). Se publicó en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*.—Alcalá, 1651.—Madrid, 1653.

(1) Esta obra fué premiada por la Biblioteca Nacional en el concurso público de Enero de 1860, y se imprimió á expensas del Gobierno de S. M.

(2) D. Juan Vélez de Guevara nació en Madrid en 1611. Fue jurisconsulto, Oidor de Sevilla, y murió en Madrid el 20 de Noviembre de 1675.

3.^a *Las mocedades del Cid*.—Pertenece al mismo género. No conocemos ejemplar alguno. La citan Barrera y Espino.

4.^a *Hacer remedio el dolor*.—Escribió esta obra en colaboración con D. Agustín de Moreto.

5.^a *La fuerza del natural*.—Fué esta comedia muy celebrada y en ella también colaboró Moreto. Se representaba aún en el siglo XVIII.

6.^a *La Virgen de la Aurora*.—Se refiere á la tradición de una imagen de Nuestra Señora que en el lugar de Escamilla arrojaron á un estanque, de donde la sacó un lego franciscano. Cáncer escribió varias poesías á esta milagrosa imagen, como antes indicamos, y la tenía gran devoción. La idea debió de ser suya, aunque la comedia aparece también como de Moreto.

7.^a *La adúltera penitente, Santa Teodora*.—Esta obra, escrita por Cáncer en unión con Matos (1) y Moreto, tiene versos correctos, aunque la trama está mal desarrollada. La hemos leído en la *Parte treinta* y en el tomo de *Comedias varias*, que se imprimió en Amsterdam el año 1726.

8.^a *Caer para levantar*.—Sólo una jornada pertenece á D. Jerónimo Cáncer; las otras dos son de Moreto y Matos. Se imprimió en Amsterdam.

9.^a *El bruto de Babilonia*.—Se refiere á Nabucodonosor y relata episodios bíblicos. Es de Matos Fragoso la primera jornada, la segunda de Moreto y la tercera de Cáncer. Está muy bien hecha. Es muy bello el sueño que pone en boca del Rey y su explicación por el profeta Daniel. Acaso sean los versos de Cáncer los mejores de toda la obra. Se imprimió en la parte de *Comedias varias*. Poseemos un ejemplar suelto impreso en Valencia por la Viuda de Orga, en 1762.

10. *No hay reino como el de Dios*.—También es de Matos, Moreto y Cáncer.

11. *Dejar un reino por otro y Mártires de Madrid*.—Es

(1) Matos Fragoso nació en Alvilho (Portugal), en 1610. Estudió Filosofía y Jurisprudencia. Fué aficionadísimo á las justas poéticas y muy fecundo como autor dramático. Falleció en 18 de Mayo de 1692.

de carácter religioso. Colaboraron con Cáncer Moreto y Sebastián de Villaviciosa (1).

12. *Enfermar con el remedio*.—Es comedia de gran efecto y para escribirla se reunieron el inmortal D. Pedro Calderón de la Barca, D. Luis Vélez de Guevara y Cáncer.

13. *La Margarita preciosa*.—Le pertenece á nuestro autor la segunda jornada, Las otras son de Calderón y Zabaleta.

14. *La razón hace dichosos y la traición desdichados*.—La escribió con D. Juan Zabaleta y D. Antonio Martínez de Meneses (2).

15. *El bandolero de Sol*.—Es obra poco conocida. Es de Cáncer la primera jornada de D. Francisco Rojas y Zorrilla la segunda y de D. Pedro Rosete Niño la tercera (3).

16. *El Arca de Noé*.—Colaboró en ella con Martínez y Rosete.

17. *El mejor representante. San Ginés*.—También de Martínez, Rosete y Cáncer. Hemos visto un ejemplar suelto, impreso en Sevilla.

18. *Chico Baturí y siempre es culpa la desgracia*.—Escrita con Rosete y D. Antonio de Huerta (4).

19. *La verdad en el engaño*.—Colaboró en ella con Martínez y Vélez de Guevara (D. Juan).

20. *Julián y Basilisa*.—Comedia de escaso mérito. Escribióse por Cáncer, Huerta y Rosete.

21. *San Isidro Labrador*.—Se supone que es la obra más endeble de Cáncer y de su colaborador Rosete. El mismo Cáncer decía en el *Vejamen* de la Academia Poética que *tan*

(1) Sebastián de Villaviciosa era Caballero del hábito de San Juan, protegido de los Reyes y buen poeta. Colaboró con los mejores poetas de su tiempo.

(2) Antonio Martínez de Meneses nació en 1608, y á la edad de catorce años fué ya conocido como poeta, en una justa que organizaron los PP. Jesuitas. Se le cree natural de Toledo.

(3) D. Pedro Rosete Niño no fué muy afortunado en sus éxitos como dramático. Se ignora el lugar de su nacimiento. Escribió una comedia titulada *Madrid por dentro*, en la cual su vieron retratados algunos tahures y rufianes que, para vengarse, lo hirieron en Abril de 1641, según refiere Pellicer en sus *Avisos*.

(4) D. Antonio de Huerta nació en Madrid. Lo elogió Lope en su *Laurel de Apolo*. Estuvo empleado en Roma. Le citó Montalbán en su *Para todos*.

mala comedia no se ha escrito en los infiernos, y se disculpó en la siguiente redondilla:

Escribimos tres amigos
una comedia á un autor,
fué de un Santo Labrador
y echamos por esos trigos.

22. *El Rey D. Enrique el Enfermo.*—Colaboraron en esta comedia Cáncer, Zabaleta, Martínez de Meneses, Rosete, Villaviciosa y Moreto. El manuscrito original se conservaba en la biblioteca del Duque de Osuna, pero se imprimió en la Parte novena de *Comedias varias*.

ENTREMESES

Fué D. Jerónimo de Cáncer aficionado al género y todavía se representan algunos de ellos, como el de *Pelicano y ratón* y *El gigante*.

Muchos de ellos se publicaron en el *Laurel de entremeses varios*, Zaragoza, 1660; *Tardes apacibles de gustoso entretenimiento repartidas en varios entremeses*, Madrid, 1663; *Ociosidad entretenida en varios entremeses escogidos de los mejores ingenios de España*, Zaragoza, 1672; *Autos sacramentales y al Nacimiento de Cristo con sus loas y entremeses*, Madrid, 1675; *Verjel de entremeses y conceptos del donaire*, Zaragoza, 1675; *Flor de entremeses, bailes y loas*, Zaragoza, 1676; *Floresta de entremeses y rasgos del ocio*, Madrid, 1691; *Entremeses varios*, Zaragoza, fines del siglo XVII.

Conocemos como de Cáncer los que siguen:

- 1.º *Este lo paga.*
- 2.º *El Cortesano.*
- 3.º *Los Putos.*
- 4.º *Testimonios.*
- 5.º *El Estuche.*
- 6.º *La burla más sazónada.*
- 7.º *El Portugués.*—Mogiganga.
- 8.º *El Negro hablador.*
- 9.º *La Visita de la Cárcel.*

10. *El Gigante.*
11. *Juan Ranilla.*
12. *El Francés.* —Se hizo muy popular y hay varias ediciones del mismo.
13. *Pelicano y Ratón.* —Se ha impreso hace pocos años.
14. *Las lenguas.*
15. *Yo lo vi.*
16. *La boda de Juan Rana.*
17. *La Pedidora.*
18. *La Garapiña.* —Este entremés lo publicó en 1651 con sus poesías, pero no se reimprimió con ellas en 1675.

BAILES

También probó fortuna en este género, tan de moda á fines del siglo XVII.

- 1.º *Los Gitanos.*
- 2.º *El Capiscol.* —Se ha atribuído á Antonio de Prado.
- 3.º *Orfeo.*
- 4.º *¿Qué quieres, boca?*

LOAS

En la colección de *Autos sacramentales*, impresa en Madrid en 1675, aparecen dos loas de Cáncer.

También es suya una loa que representó Antonio de Prado, para presentar su compañía en Madrid. En ella toman parte actrices tan conocidas como Luisa Cruz, la Macana, Dorotea de Sierra, Mariana Vaca é Isabel de Góngora, y los comediantes Arroyo, Escorihuela, Prado, Frutos, Peñas y otros.

NARCISO DÍAZ DE ESCOVAR.

LA ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO ⁽¹⁾

Por eso, por entenderlo así, y por abrigar el convencimiento de que para hacer factibles sus planes para la transformación de la vida del trabajo, organizando éste de modo que deje de ser la esclavitud disfrazada del trabajador, ó cuando menos su servidumbre y explotación por parte de unos pocos, los socialistas de todas las escuelas dedican al estudio psicológico de las clases obreras no poca parte de sus teorías y procuran establecer las bases de la educación y la instrucción integrales, fuertemente persuadidos de la necesidad de modificar la psicología de dichas clases, á lo cual habrán de tender los planes educativos, para que, preparado convenientemente el terreno, puedan germinar, arraigar y producir todos sus bienes las ideas en cuyo planteamiento consideran consistir el verdadero progreso y el anhelado bienestar de la humanidad. Atendiendo á esta tan generalizada corriente, á que responden muchos de los sistemas de que nos ocuparemos, es por lo que nos hemos detenido en exponer las ideas de Mr. Le Bon, aunque de su opinión disintamos en parte.

III

Ya que de Mr. Le Bon y de sus ideas referentes al obrero moderno acabamos de ocuparnos, ampliaremos lo que en el capítulo sexto de la primera parte de este estudio dijimos analizando su opinión respecto á la condición actual de los trabajadores y á sus relaciones con los patronos, por ser muy íntimo su enlace con la cuestión anterior, porque al carácter

(1) Véase la pág. 308 de este tomo.

de mayor ó menor suavidad en tales relaciones han respondido modificaciones más ó menos importantes á la psicología del obrero, y porque de las relaciones entre éste y el patrono, entre los dos grandes factores de la producción, hay que partir en la apreciación de los proyectos organizadores del trabajo.

Muchos son los datos suministrados por la estadística que pudieran aducirse en contraposición á los reducidísimos que Mr. Le Bon presenta para demostrar que el obrero es el *gran beneficiario de la civilización*, como le llama Mr. Leroy Beau-lieu, exaltado campeón del economismo individualista, y mucho también podría alegarse para evidenciar que la condición actual de las clases trabajadoras se halla muy lejos de ser lo envidiable que supone. Es cierto que en la apariencia, á primera vista, ha mejorado, comparada con las de otras épocas; pero esta mejora se presenta como ilusoria si se consideran la diversidad de condiciones de la vida social, las mayores necesidades precisas, la elevación del precio de artículos de consumo indispensables á la existencia, la disminución del valor de la moneda, que hace que, aun suponiendo la subida de los salarios, realmente, no haya visto el asalariado aumentar sus productos, el exceso de la oferta de brazos por el acrecentamiento considerable de la población, las repetidas crisis económicas, el terrible *væ victis* pronunciado por los coaligados capitalistas y traducido en actos tan lamentables cuanto escandalosos, y la incertidumbre, cada día mayor, del porvenir, que es uno de los dolores que más agobian al que carece de fortuna.

Por otra parte, la generalidad de los asalariados de las ciudades y del campo ganan jornales que apenas tocan con el *mínimum* señalado por todos, y la mayoría de los por Mr. Le Bon denominados *artesanos* perciben una retribución que no corresponde ni con su actividad, ni con su *inteligencia*, ni con sus conocimientos profesionales. La abolición ciega y completa de las corporaciones antiguas que, en medio de sus vicios, defectos y abusos, ofrecían la ventaja de defender al obrero contra los excesos del patrono y los rigores del presente y la inseguridad del mañana, produjeron en el trabajo, á

más de otros dañosos efectos, una especie de desorganización ó descomposición contra la que hoy se reacciona, le colocaron á merced del capital, cada día más ávido de ganancias, más egoísta y más en oposición con los principios morales y con los sentimientos humanitarios, sometiendo al obrero á las exigencias frecuentemente caprichosas del capitalista, del industrial y del empresario. Considerado cual una simple mercancía, concepto que rebaja la dignidad del hombre, y contra el que unánimes, sobrecargados de razón, protestan los socialistas, tuvo que inclinarse ante los mandatos de la concurrencia, de esa ley económica de la oferta y el pedido, *ley de bronce*, como la llamó Lassalle, y sufrir resignado las terribles consecuencias de las incesantes fluctuaciones del mercado. Y si en las manifestaciones varias de la asociación, cuales son los *sindicatos*, podría el obrero, por la unificación ó agrupación de sus fuerzas, encontrar la defensa de sus intereses y llegar á la efectiva organización de la producción y de sus agentes, contribuyendo á ello el Estado con su intervención directa y reflexiva y con el reconocimiento del derecho obrero, incluyendo sus principios en la legislación positiva, hasta ahora—sensible es confesarlo,—en la generalidad de los países, y acaso más que en otro en el nuestro, los poderes públicos, sea la que quiera su naturaleza, lejos de favorecer la asociación obrera, le han suscitado toda clase de entorpecimientos, inclinándose al lado del capital, ya de por sí bastante fuerte, y al que por lo regular no inspiran ni el amor patrio ni sentimiento alguno *altruista*.

Mr. Le Bon, al hacer el estudio [psicológico del patrono, después de exponer extensamente el carácter y las condiciones de las relaciones de éste con sus trabajadores, exposición que omitimos por habernos hecho cargo de ella en la primera parte, escribe:

«Sobre todo es la *incomprensión* entre patronos y obreros la que hace hoy tan tirantes sus relaciones recíprocas. Las concepciones que unos y otros se forman de sus ideas y sentimientos coinciden en que son absolutamente falsas: impotente cada uno de ellos para asimilarse los pensamientos, las necesidades y los gustos de la parte adversa, interpreta se-

gún su mentalidad propia las de aquella que no conoce. La idea que el *proletario* se forma del *burgués*, es decir, del individuo que no trabaja manualmente, es muy sencilla: un ser duro y rapaz, que no hace trabajar al obrero sino para sacar dinero de él, comiendo y bebiendo con exceso, y distrayéndose con toda especie de goces; su lujo, por pequeño que sea, es una monstruosidad, sus trabajos científicos y literarios, meras niñerías, entretenimientos de ocioso.

»El burgués tiene dinero del que no sabe qué hacer, mientras que al obrero le falta por completo. Nada sería más fácil que cambiar estas injusticias, puesto que bastarían unos buenos decretos para transformar la sociedad de la noche á la mañana. Obligar al rico á restituir al pobre lo que le pertenece, sería la reparación de salientes injusticias. Y si el proletario pudiese dudar de su lógica, no faltarían retóricos, más aduladores suyos que los cortesanos lo son de los déspotas orientales, prontos á recordarle en cualquiera ocasión sus imaginarios derechos.» ¿Son exactas estas ideas de Mr. Le Bon? Debemos reconocer que en el corazón del obrero existe algo de odio al patrono, como en el del proletario en general respecto del burgués, nacido y arraigado en él por las injusticias que la burguesía moderna patrocina. Pero también debe confesarse que hay algo que hasta cierto punto disculpa dicho odio, y que aun cuando sirve para mantener el ardor de la pelea, la tirantez de las relaciones entre el capital y el trabajo, la intransigencia y el encono no están de parte de éste; por lo regular no pide sino lo que cree justo, no busca el despojo de los demás, no quiere sino que se le conceda lo que en derecho le corresponde, y se va las más de las veces satisfecho por poco que consiga. No hay, pues, en su mentalidad lo que el ilustre sociólogo encuentra.

Conciuye Mr. Le Bon esta parte de su estudio, que de complementaria de la psicología del obrero y del patrono puede considerarse, con las siguientes indicaciones referentes al burgués: «La concepción que por su parte se ha formado el burgués del obrero no es más exacta. Para el patrono es el obrero un ser grosero y bebedor, é incapaz de hacer economías, gasta su salario en la taberna, en lugar de quedarse

muy cuerdamente en su casa. ¿No debería estar contento con su suerte, pues gana más de lo que necesita? Se le facilitan bibliotecas, se le dan conferencias, se le construyen casas con buenas condiciones. ¿Qué más quiere? ¿No es incapaz de conducir sus propios negocios? Debe contenersele con mano de hierro, y si por él se hace algo, es necesario hacerlo sin él, y casi tratarlo como á un perro á quien de vez en cuando se arroja un hueso cuando gruñe demasiado».

Menos todavía que respecto del obrero se aparta de la realidad Mr. Le Bon al atribuir al patrono tales íntimos sentimientos. En lo general juzga á sus empleados con mayor injusticia y más apasionadamente que éstos á él. Patronos y obreros tienden á una obra común, se necesitan los unos á los otros, están en contacto continuo, y sin embargo, no se conocen, no se comprenden, alientan los sentimientos más opuestos, y si no odio implacable, mantienen prevenciones y desconfianzas mutuas que á veces obran sordamente, y á veces se traducen en actos. Poner término á semejante estado de ánimo, á tal *mentalidad*, es lo que en primer término debe procurarse al reorganizar el trabajo.

IV

Del conjunto de las ideas de Mr. Le Bon, expuestas principalmente en su *Psicología del socialismo*, se desprenden, pues, por una parte, la necesidad apremiante de reorganizar la vida productiva, modificando al efecto cuanto sea posible la psicología del patrono y del obrero, sin cuya modificación cualquier sistema, por completo y bien dirigido que parezca, llevaría casi seguramente á un resultado adverso, y por otra parte, su exagerado optimismo al apreciar la situación actual de las clases proletarias en general y particularmente de la trabajadora, error que cuidadosamente procuran mantener los Leroy Beaulieu y los demás economistas de la escuela manchesteriana y con ellos, haciéndoles coro, los que por interés particular procuran sostener un régimen de injusticias, desigualdades que no tienen razón de ser y explotaciones cada

día mayores. Contrastando con tan risueño cuadro, se ofrece el debido al no menos eminente y conocido publicista Mr. de Lavollée (*Las clases obreras en Europa*, año 1895).

Según él, la miseria de la clase trabajadora en Alemania ha llegado á su colmo, á un grado tal que de él no puede formarse idea y muy diverso de lo que por algunos se ha indicado, puesto que su vida es ruda, su salario demasiado módico y su faena casi sin interrupción, pudiendo apenas atender á las necesidades más apremiantes de la vida, aun á las meramente fisiológicas, y siendo malísima su alimentación, pues consiste en pan negro, patatas, cerveza y detestable aguardiente, habitando lugares infestos; el obrero ilustrado recibe también muy escaso jornal, pero sus necesidades son muy reducidas y sencillas, como en tiempos anteriores lo eran sus costumbres, por lo que ciertas sociedades obreras procuran sustituir con su solicitud y con sus auxilios los medios de que carece. El italiano es uno de los peor pagados, pero se contenta con un régimen demasiado frugal, permitiéndole esta sobriedad natural la dulzura del clima y la baratura de los artículos de primera necesidad en las regiones del Norte y del centro; él considérase feliz con limitadísimos recursos. En España, por lo general, tiene gran desarrollo la agricultura, lo cual no acontece con la industria, fuera de determinadas localidades, siendo poco grata la situación del obrero, por lo que, y por pertenecer á una raza enérgica y apasionada y á veces despechado por la escasa ó ninguna protección que le es concedida, apoya con suma facilidad á los agitadores políticos, que de él pretenden y procuran sacar gran partido. El obrero ruso es ignorante, supersticioso, muy dado á la bebida, imprevisor, necesitado de una vigilancia continua, lento en las faenas y mal retribuido y, por lo tanto, miserable en su existencia. En los países escandinavos, cuya industria casi exclusivamente se limita al hierro y la madera, goza el obrero de un bienestar real, y se conocen muchas instituciones de previsión y benéficas creadas en favor de los obreros noruegos, suecos y dinamarqueses, y en Bélgica, la agricultura, la industria y el comercio han conseguido gran prosperidad; pero, sin embargo, no se puede decir que

el obrero belga viva feliz, pues su salario es escaso, la alimentación no siempre buena, habita casas insalubres, y así, y atendiendo además á su afición á la bebida, puede afirmarse que los obreros belgas viven en la mayor miseria.

V

Esta situación moral y material de las clases obreras de Europa, en pocas líneas condensada por Mr. de Lavollée, y cuya exactitud se ha demostrado con gran copia de datos por todos los socialistas, no ya por los revolucionarios, sino por los cristianos, que acaso, y sin acaso, son los que la pintan con matices más sombríos y más duramente; la desorganización, casi anarquía, del trabajo, entregado al capricho y á la avidez insaciable del capitalista y á una concurrencia desbordada, que obedece á los mandatos de la ley de la oferta y del pedido, ley causa de tantos males; esta situación de las inmensas masas obreras, para las que los progresos científicos no han ofrecido por lo regular sino el lado adverso, hace sentir la necesidad apremiante, urgentísima, ineludible de que se ponga término á semejante estado de cosas, de que por de pronto se realicen en el régimen industrial aquellas reformas que casi unánimemente se indican, reformas preparatorias de su organización definitiva.

El trabajo es cooperador esencialísimo en la obra de la producción; á él se debe, á él exclusivamente, la formación de ese mismo capital que hoy le domina, le oprime, le explota y le tortura. Sin el trabajo, ni la especie humana se hubiese multiplicado llenando casi toda la superficie del globo, ni tenido lugar las grandes é inestimables conquistas sobre la naturaleza de que hoy nos envanecemos, pero que, por causas conocidísimas, parecen obtenidas para beneficiar exclusivamente á una minoría de privilegiados. Debe, pues, asignársele el puesto que de derecho le corresponde, y rodeársele de las garantías que precisa. Seguir considerándole cual una mercancía cualquiera es desconocer su verdadera naturaleza, es rebajarle y menoscabar la dignidad humana; seguir dejándole

á merced de los capitalistas es perpetuar una de las mayores iniquidades; seguir manteniendo la desigualdad entre los agentes productores sin atender para ello al valor, á la eficacia de su cooperaci6n, es faltar por completo al principio de justicia; ver con indiferencia, cuando menos, que el laborioso, que el que emplea su actividad durante toda su vida en bien de la sociedad, sufre todos los efectos físicos y morales de una miseria abrumadora de que no puede emanciparse y todas las angustias de un porvenir sombrío, se aniquila por exceso del trabajo y por la falta de reconstituci6n de las fuerzas gastadas, y como consecuencia de tal aniquilamiento da origen á degenerados y al decaimiento rápido y progresivo de las energías vitales de la raza, y el inactivo, el ocioso, disfruta de todos los goces y placeres, es trastornar el orden natural, conculcar la ley divina; por último, es preparar males sin cuento el dejar que libremente una concurrencia desenfrenada, mayor cada día, entre productores y productores, entre consumidores, entre individuos é individuos, entre individuos y colectividades, entre éstas entre sí y entre naciones y naciones, en la que los débiles son aplastados por los fuertes, los vencidos por los triunfantes, siga produciéndose cual desolador azote. Por eso se imponen, la transformaci6n del actual régimen económico-social, el cambio de las prácticas industriales por otras más racionales y justas, el armonizar entre sí al capital y el trabajo mientras no puedan fusionarse, el regularizar y normalizar la concurrencia, el hacer equitativa la distribuci6n de los productos y sustituir á los principios económicos imperantes, cuya aplicaci6n ha sido, en lo general, poco beneficiosa, por los que sirven de base á la ciencia moderna. Sobre la concurrencia es sobre la que preferentemente debe ponerse la mano.

A ella, considerándola en sus relaciones con las leyes sociales, ha dedicado el ilustre jurisconsulto y sociólogo Mr. Tardé no pocas páginas de su doctrinal libro *Las leyes sociales: Bosquejo de una sociología*, año 1898. «Por doloroso que sea confesarlo—dice,—es lo cierto que no tendrá fin la guerra entre los hombres; hoy ofrece otras formas, especialmente la concurrencia. Al igual de la guerra, va de lo pequeño á lo gran-

de, de lo muy pequeño y muy numeroso á lo muy grande y poco numeroso. La concurrencia desde sus comienzos se presenta bajo tres aspectos: entre los productores del mismo artículo, entre los consumidores del mismo artículo y entre productores y consumidores, vendedores y consumidores del mismo artículo, porque si se trata de artículos diferentes no hay ninguna oposición recíproca de los deseos, sino más bien adaptación recíproca cuando los artículos son susceptibles de cambiarse. La concurrencia es una palabra ambigua que significa á la vez *concurso* y *lucha*, y por eso es por lo que la disputa se eterniza entre los que maldicen justamente esta cosa equívoca, de la cual no consideran sino el lado *oposición*, y los que no muy justamente la alaban en razón de las invenciones civilizadoras que ha motivado, considerada por su lado *adaptación*.»

Planteada la cuestión en estos términos, cuestión que, como hemos dicho, es de las más importantes que se ofrecen en el orden económico, y de la que con razón se ocupa preferentemente la ciencia sociológica moderna, como lo hacen también los socialistas, reconociendo su trascendencia, la estudia Mr. Tarde, ajustándose, cual era de esperar, á los principios é ideas de la escuela de que es campeón distinguidísimo, y examinándola, según indica, bajo el punto de vista desfavorable á la concurrencia.

«No es de ningún modo esencial—escribe—en los deseos de los diversos consumidores, ó de los diversos productores de un mismo objeto, el combatirse, el contradecirse. Productor y adquirente están siempre de acuerdo en el sentido de que el uno quiere comprar lo que el otro quiere vender, por más que no siempre en el mismo precio; pero sí en un precio á cuyo acuerdo llegan y pone término al debate entre ellos suscitado. Los deseos de los productores no tienen nada de contrario en tanto que cada uno de ellos tenga su clientela y su salida momentáneamente inextensible como su producción; no vienen á ser contradictores sino en lo futuro y conforme los medios de producción, aspirando cada uno de ellos á producir más y á apropiarse la producción de los otros. Verdad es que teniendo por efecto la civilización el ensanchar

los medios de acción, esta lucha entre los coproductores es inevitable y cada vez más viva. En cuanto á los consumidores de un determinado artículo es lo más frecuente que se ayuden entre sí cuando por su naturaleza la producción del mismo camina á la par del consumo, porque cuantas más gentes hay deseosas de comprar, por ejemplo, bicicletas, más baja su precio. Los deseos de los consumidores no son verdaderamente contradictorios sino con respecto á los artículos de primera necesidad, y en los de gran lujo en que hay menos ejemplares de la cosa que demandan, y que no se multiplican tan rápidamente como por el contagio de la moda los deseos de que son objeto.»

«Dicho esto —prosigue—y volviendo á nuestra idea, reconocamos que cada una de las tres especies de concurrencia se conforma con la ley que señalamos. Entre comprador y vendedor las pequeñas compraventas de los reducidos mercados primitivos son incesantes y numerosas; poco á poco se suprimen, pero para ser sustituidas por esas grandes operaciones á que da lugar en las corporaciones municipales la fijación de la tasa municipal del trigo ó de la carne, y cuando éstas son suprimidas á la vez, es para ser reemplazadas por compraventas ú operaciones todavía en mayor escala, por las discusiones en las Cámaras en las que se debaten proyectos de derechos de aduanas, los intereses de la masa de los productores, ó los de la masa de los consumidores nacionales. Las sociedades cooperativas llamadas de consumo, esto es, en que el consumidor y el productor son los mismos, han nacido de la necesidad de poner fin á la especie de concurrencia de que se trata, y se desenvuelven de igual modo. También ha ido extendiéndose la concurrencia entre compradores: en los pequeñísimos mercados primitivos, la competencia de un saco de trigo, de una cabeza de ganado, se restringe á pocas personas: á estas innumerables pequeñas competencias, que concluyen, sea por la unión de los pequeños interesados, sea, más frecuentemente, por la formación de reducidas sociedades de acaparamiento, suceden, cuando los mercados comienzan á extenderse rarificándose, competencias más extendidas, cada vez más amplias, que llegan á

uniones importantes, tales como los sindicatos agrícolas, ó á sociedades de acaparamiento más extensas, ó á los *trusts* gigantescos que se conocen.»

Á continuación del estudio de estas dos clases de concurrencia, se ocupa Mr. Tarde de una tercera, de la que considera ser la más extensa y consciente, ó sea la de los productores entre sí. «Comienza por innumerables rivalidades de los pequeños mercaderes que se disputan mercados minúsculos, primeramente yuxtapuestos, y poco á poco cerrados los unos á los otros; pero á medida que éstos, por la desaparición de las barreras, se confunden en mercados mayores y menos numerosos, las pequeñas tiendas, rivales también, se fusionan, de grado ó por la fuerza, en fábricas mayores y menos numerosas, en las que el trabajo productor, que en otro tiempo estaba celosamente opuesto á sí propio, se coordina armónicamente, y la rivalidad de estas fábricas reproduce en mayor escala la de las tiendas de otro tiempo, hasta que se llega por el engrandecimiento gradual de los mercados, que tienden á convertirse en un mercado único, á pocos gigantes de la industria y del comercio, que rivalizan entre sí, á no ser que lleguen á entenderse.»

Mr. Tarde concluye en estos términos la exposición de su teoría de la concurrencia: «En resumen, la concurrencia se desenvuelve en círculos concéntricos que van extendiéndose. Pero el ensanche de la misma tiene por condición y por razón de ser el desarrollo de la asociación. De la asociación ó del monopolio, se objetará: sea. Pero el monopolio no es sino una de las dos soluciones que el problema de la concurrencia lleva consigo, del mismo modo que la unidad imperial es una de las dos situaciones del problema de la guerra. El uno de estos problemas puede resolverse por la asociación de los individuos, como el otro por la confederación de los pueblos. Por otra parte, el mismo monopolio, á fuerza de extenderse, se suaviza y se universaliza en ciertas especies de producción, término á que tiende».

De las anteriores ideas, en parte inexactas, se desprende la marcha evolutiva que, á juicio del ilustre sociólogo, ha seguido y sigue realizando la concurrencia, encaminada en una de

sus especies á la universalización del monopolio, con lo cual indudablemente nada ganarán los pueblos, según ya palmariamente lo demuestran los odiosos *trusts*, hijos legítimos de las nociones morales de la raza anglo-sajona, contra los cuales ya comienza á pronunciarse fuertemente la conciencia sublevada de los demás países. Lejos de mitigarse en tal especie y en las otras dos que señala los efectos dañosísimos de la concurrencia, ante la que los economistas *manchesterianos* han quemado tanto incienso, se hacen cada día más dolorosos: constituye una guerra cuya dureza aumenta y cuyos destrozos se extienden, dando lugar á las rapacidades de las naciones, como las últimamente efectuadas por Inglaterra y la aparentemente civilizada república norteamericana, y á las guerras históricas de los ejércitos, en las que los más fuertes se imponen y abusan de su poder, por la que establecen á su capricho los precios de las mercancías y en la que son las verdaderas víctimas los que precisan de tales mercancías. No es éste, no puede ni debe ser el ideal apetecible.

Haciendo aplicación de la teoría á la concurrencia entre los empleados entre sí y con los empleantes, se ve que no es menos dañosa y ruda para aquellos que, por decirlo así, tienen que destrozarse mutuamente y que tienen que sucumbir y someterse á las exigencias y condiciones que tenga á bien imponerles aquel de quien solicitan ocupación, sean las que se quieran, no siendo en casos muy excepcionales y en momentos que no se prolongan mucho, pues para ellos trabajar es vivir, dependiendo del trabajo su subsistencia y la de sus familias. La absorción de los pequeños talleres y de las pequeñas empresas por las grandes industrias y las inmensas compañías, junto con el considerable desarrollo de la población, ha hecho del obrero, como dicen los mismos *católicos sociales*, un siervo: necesitándose menos del trabajo por la difusión, multiplicación, perfeccionamiento y empleo cada día mayor de la maquinaria, que va sustituyéndole, y por otras causas que todos los economistas señalan, su valor ha disminuído; y siendo mayor, de consiguiente, el número de brazos desocupados, la concurrencia entre ellos es terrible, exterminadora; la ley *malthusiana* se ofrece con toda su desconsola-

dora é inflexible lógica. Por eso los socialistas, sin excepción alguna, y varios sociólogos, se pronuncian abiertamente contra la concurrencia tal cual se manifiesta; por eso gran parte de sus teorías y sistemas tienden á destruirla, ó cuando menos á limitarla, regularizarla y encauzarla, en tanto que no pueda alcanzarse la completa armonización de los intereses de los productores y los consumidores entre sí y los unos con los otros, y por eso, cual no podían menos de hacerlo, consideran con preferencia tan interesante problema al estudiar la organización del trabajo.

VI

Al ocuparse el ya citado distinguido publicista Mr. Vazeille, con la profundidad y buen sentido que le distinguen, del actual régimen económico, especialmente en sus relaciones con el trabajo, se ha manifestado resueltamente opuesto «á la acción fraccionada, inconsciente, y reputada anónima de la concurrencia», tan encomiada, no obstante sus dañosos resultados, por los economistas individualistas, y declarándose resuelto partidario de la idea socialista de sustituir aquélla en la obra de la producción «por una acción unitaria y consciente», acción que bien dirigida, mirando al interés general de la colectividad, y no al particular, pondría término á los monopolios, y sin los adversos efectos de éstos cambiaría radicalmente los términos de la lucha entre productores, consumidores, patronos y obreros, y entre los individuos de cada clase.

Tratando, pues, esta cuestión, de la que también debemos ocuparnos para hacer más comprensibles algunos sistemas organizadores del trabajo, toma por punto de partida en su reciente libro, *La cuestión social es una cuestión de método*, un pasaje del *Colectivismo*, de Mr. Leroy Beaulieu. Éste, refiriéndose á la sustitución indicada, decía: «¿Tendrá todas las ventajas que se le suponen? La comparación que con bastante frecuencia se entabla entre las funciones de la sociedad y las del cuerpo humano contradeciría esta idea. En el cuerpo hu-

mano hay un gran número de movimientos principales que se realizan sin acto de voluntad y de reflexión. Así el pulmón se llena de aire y purifica la sangre, el corazón late, el estómago digiere, sin que la voluntad y la reflexión intervengan en el menor grado. En la sociedad, como en el cuerpo humano, la mayor parte de las funciones, las más habituales, aquellas sin las que se interrumpiría la vida, se realizan espontánea é incoscientemente. El colectivismo pretende sustituir el hábito, el instinto social, la iniciativa privada por la reflexión social y la previsión social. Esta es una iniciativa tan acertada como si se quisiese colocar bajo la dirección reflexiva y hasta lenta del cerebro y la conciencia todos los actos de la circulación y de la digestión del cuerpo humano. ¿Es, pues, tan anárquica como se alega esta iniciativa privada? Una fuerza inconsciente no es por necesidad una fuerza incoherente, anárquica; por el contrario, más probablemente será más ordenada, más consistente y más consecuente que una fuerza sometida tan sólo á la razón ó á lo que pasa por razón. Por de pronto, lo que hay que reprochar al colectivismo es una falta general de filosofía».

Á esta crítica dirigida por Mr. Leroy Beaulieu, partiendo de la asimilación del organismo social al organismo humano, contra el colectivismo y cuantas escuelas se apartan del *dejar hacer* y del exagerado individualismo de los economistas clásicos, y que ofrece como natural y lógica consecuencia la de rechazar la acción reflexiva social para regularizar la vida económica, organizar el trabajo y cortar los abusos del capitalismo y del industrialismo, contesta el Dr. Vazeille del siguiente modo: «Hé aquí un reproche bastante inconsiderado. Es incomprendible si se le considera dirigido al *colectivismo marxista*, porque Karl Marx no ha tenido otra ambición que arrancar el socialismo al impulso de la acción de las ideas puras, para hacerle expresión teórica de un movimiento inconsciente, ordenado como el desenvolvimiento orgánico. ¿Es imprudente, osado, arriesgado, si se le considera dirigiéndose al colectivismo racionalista que sostenemos, aun cuando haya verdaderos filósofos que nos censuren el no elevar nuestra filosofía á la altura de la que confunde en una asimilación las

ideas de iniciativa y de libertad, por una parte, y las de instinto é inconsciencia, por otra? Si pasamos de esta observación incidental al examen de la comparación que constituye el fondo del razonamiento, comprobaremos su falsedad: es fácil de ver que no podría establecerse analogía funcional entre las células que digieren y respiran mecánicamente, y los individuos que obran bajo el régimen de la libertad económica. Un solo punto merece nuestra aprobación en la cita que precede, y es el en que declara el autor que es probable (habría podido ser más afirmativo) que una fuerza inconsciente sea más ordenada, más consistente y más consecuente que una fuerza sometida al solo impulso de la razón. Sí; esto es cierto, y sobre esta verdad nos apoyamos para negar á la actividad económica humana el carácter de una efectiva evolución biológica, y es también á causa de ella por lo que la consideramos como una manifestación de nuestra actividad voluntaria: su incoherencia dará á los ojos de los observadores imparciales—y que el mismo Leroy Beaulieu confiesa implícitamente cuando, preocupado en defender al patronato capitalista, nos expone, al contrario, sus numerosos abusos,—su incoherencia, digo, muestra que se halla sometida á la débil razón, capaz tanto de verdad y de perfección como de error y de imperfección».

Después de estas líneas, en las que marca el criterio de las corrientes socialistas más equivocadamente juzgadas por monsieur Leroy, en las que se refiere á uno de los aspectos bajo los que se considera al trabajo, se ocupa Mr. Vazeille de la opinión emitida por el inmortal Herbert Spencer en su *Introducción á la ciencia social*, opinión condensada en el pasaje que copia y al que refiere sus observaciones. «El médico de hoy—dice Herbert Spencer—no se pregunta, como su cofrade de otros tiempos: «¿Voy á sangrarle, á purgarle ó hacerlo sudar, ó más bien le propinaré mercurio?» Ahora se formula á sí propio una cuestión preliminar: ¿Se precisa otro tratamiento que un buen régimen? Entre los médicos de hoy, cuanto más se formula el juicio por el estudio, más se cede al impulso del *es preciso hacer algo*. ¿No es probable que lo que lleva en el organismo animal el nombre impropio, pero cómodo, de *vis*

medicatis naturæ tenga su análogo en el organismo social? ¿No se verá, al menos aparentemente, que en ambos casos lo único necesario es el mantener las condiciones en que los agentes naturales hacen juego?»

«Para refutar esta ingeniosa argumentación del célebre filósofo inglés—dice Mr. Vazeille—basta seguir su comparación médica. Es verdad que como reacción contra la antigua medicina empírica los médicos se agregaron desde hace unos veinte años á un sistema de abstención terapéutica, y que no fué la abstención absoluta. Si teóricamente se concedía grandísima confianza á la *vis medicatis naturæ*, en realidad nunca se practicó más que el sistema mixto de la *expectación armada*, sistema mixto de *abstención* y de *intervención*, en vista de los síntomas mórbidos, serios y graves. Contra la antigua intervención empírica y abusiva del Estado en el dominio económico, el sistema del *laisser faire* tuvo su razón contingente y aun felices resultados relativos. Pero como la absoluta expectación médica tampoco se ha realizado por completo, porque en el fondo es impracticable de hecho, y á pesar de las quejas de los economistas liberales, hemos tenido siempre un régimen económico mixto, mezcla de libertad y de autoridad, de *dejar pasar* y de protección, análogo al sistema médico de la *expectación armada*. Nos queda para cumplir dignamente nuestra misión de hombres, de seres razonables, el imitar, bajo el punto de vista económico, la osadía inteligente de los médicos, investigando la causa del mal económico, y una vez conocida, no podrá sernos disputado nuestro poder de intervención, y la ciencia legitimará y hará fecundo su ejercicio.»

«Para Karl Marx,—dice, por último, Mr. Vazeille—no hay intervención positiva humana capaz de crear una organización económica. Con la mayor parte de los sociólogos contemporáneos considera el desenvolvimiento social como regido por una ley de evolución que no deja á la acción humana sino una parte muy débil de influencia, más bien negativa. Tan pronto como una sociedad llega á encontrar la parte de la ley social que preside su movimiento, no puede obrar de un golpe, ni suprimir por decretos las fases de su desenvolvimiento natu-

ral; pero puede abreviar el período de gestación y aminorar los dolores de su alumbramiento. (Prefacio á la primera edición *Del capital*. Va más lejos que ellos, porque atribuye á la evolución económica una importancia fundamental, haciendo el substratum de las demás evoluciones humanas, intelectual, jurídica, política, etc. Para él la idea económica y la política no sabrían preparar y presidir la realidad, siendo lo contrario lo que sucede, no son sino el reflejo en el cerebro del hombre del movimiento económico preexistente.»

Ateniéndose á estas ideas es como el socialismo posibilista, que va ganando terreno, considera la inevitable transformación social, especialmente en el terreno económico, que hoy es el preponderante, y como considera también la organización del trabajo, ajustando á ellas las reformas que pongan término á la especie de anarquía que reina por consecuencia de la exagerada libertad económica, y conduzcan á un régimen de justicia, de equidad, de reciprocidad de deberes y derechos, y de armonía entre los factores de la producción, colocándolos en el puesto que les corresponde, sin que el uno, cual ahora sucede, avasalle al otro y le explote.

VII

Á esta *reagregación* de las fuerzas productivas, diseminadas y puestas en perenne lucha por la errónea interpretación que los economistas clásicos han dado al concepto de *libertad* formulado por los inmortales filósofos del siglo XVIII y que patrocinaron los más grandes de los revolucionarios de dicha época, tiende el movimiento social moderno, y muy en particular el socialista obrero; pero siguiendo, más bien que preparando, la evolución que en la vida industrial, y por lo tanto en la vida del trabajo, viene realizándose de un modo muy perceptible. La reconstitución, modificada para despojarla de su parte repulsiva, de las antiguas corporaciones profesionales, que no pocos reformadores y socialistas defienden; la creación, difusión y federación de agrupaciones del mismo carácter profesional, regularizadas por la legislación y hechas

obligatorias en varios países; la intervención más ó menos directa del Estado, á que otros se inclinan, y estas mismas formación, difusión y unificación de las agrupaciones de oficios, pero absolutamente libres, ó sin otra ingerencia por parte del Estado que la necesaria para impedir actos contrarios al orden social, como sostienen reformadores más radicales, son las tres formas que, respondiendo al principio de asociación, se ofrecen como bases de un nuevo régimen de la vida del trabajo, adaptable á las actuales condiciones económicas y preparatorias de otras más perfectas que surgirán naturalmente del cambio de las indicadas condiciones.

Todas estas formas, relacionadas con la libertad del trabajo, se han manifestado más ó menos distintamente en el terreno de los hechos, y todas indubitavelmente estriban en el incontrovertible principio de la *solidaridad obrera*, cuya acción sobre las agrupaciones profesionales no es menos evidente.

Sustentando, así como otros muchos publicistas, esta misma opinión, el notable jurisconsulto y sociólogo Mr. J. Paul Boncour, en su doctrinal y bien escrito libro *Le Fédéralisme économique* (año 1900), refiere á tres tipos esenciales las relaciones que durante el trascurso de los siglos han venido manifestándose entre el individuo y el grupo profesional. Según dicho escritor, con el primer tipo, «la actividad profesional del individuo no es libre, está subordinada á un grupo determinado con competencia fija, es la agrupación profesional obligatoria, y fué la corporación del antiguo régimen». Con este tipo, que fué durante mucho tiempo favorable á las industrias y al trabajador, pero que llegó á hacerse insostenible por la exageración de su carácter, por las jerarquías que mantuvo, por los entorpecimientos que entrañara y por los abusos á que dió lugar, contrasta notablemente el segundo, siendo el uno la antítesis del otro. Conforme á este segundo tipo —dice Mr. Boncour,—«el individuo es libre de ejercitar como le plazca su actividad profesional, ó al menos no está sometido sino á la soberanía de las corporaciones territoriales, el Estado, la Provincia y el Municipio; pero no es libre de unirse á otros individuos para formar una agrupación profesional, viniendo á ser la libertad del trabajo con prohibición de la

asociación, y fué el régimen de la legislación francesa desde la Revolución hasta el año 1884». Los funestos resultados de semejante régimen, especialmente dañosos á los trabajadores cuya libertad cercenaba, pues les impedía ejercitar el derecho de unirse, de asociarse, aun para los fines más loables que podían perseguir al agruparse profesionalmente, y que encerraba además la mayor y la más irritante de las injusticias, pues lo que á ellos se les vedaba podían realizarlo los empresarios, desapareció de Francia el año 1884, y aun cuando lentamente, desaparece también de todos los pueblos cultos. Mr. Boncour se inclina al tercero de los tipos, y dice: «En el tercer tipo, el individuo es libre de ejercitar como le agrada su actividad, y lo es de ingresar en una agrupación profesional: es la agrupación profesional libre, y puede decirse que es el tipo de la libertad del trabajo sin restricción, porque si el individuo es absolutamente libre de ejercer como quiera su actividad (siempre en los límites legales), debe serlo también de acudir á la asociación, que es, como ha dicho Mr. Fouillée, «la multiplicación de fuerzas, de inteligencia, de la libertad misma, que resulta de la unión de las fuerzas, de las inteligencias y de las libertades». «Este último tipo—añade—es el que más generalmente afecta á las naciones civilizadas, el régimen ideal de las relaciones del individuo y del agrupamiento profesional, pues si hay bastantes agrupaciones profesionales obligatorias, lo es tan sólo para algunas de naturaleza particular».

¿Es, con efecto, éste el tipo ideal, según afirma Mr. Boncour? Los economistas de la escuela *crítica* ó *intermedia*, desprendidos del *manchesterianismo*, y entre ellos el ilustre Brentano, y algunos de los llamados *católicos sociales*, se inclinan á él, formando también á su lado bastantes obreros, cuales los que constituyen las poderosas *Trades Unions* inglesas, y no pocos que, aun cuando socia'istas, no admiten la acción omnipotente del Estado, todos los cuales en la verdadera libertad del trabajo y de asociación de los que de él viven, sin restricciones, ni trabas, ni desigualdades jurídicas ó prácticas, ven el modo más racional y factible de conseguir la reorganización de aquél. Pero en cambio otros sociólogos, otros economistas, otros socialistas y otros obreros, bien por mirar

demasiado hacia atrás, bien por la dirección y alcance de sus ideas, bien por subordinar la organización del trabajo á la general de la sociedad, bien por considerar con acierto que el individuo *no es un fin en sí* y atender con preferencia al interés colectivo, se hallan muy lejos de admitir como su ideal un régimen que si en algún país, por excepción, ha sido y es beneficioso, en otros, en los más, ha producido los resultados contrarios, aunque no se haya planteado en todo su desarrollo.

La libertad del trabajo y de asociación de los trabajadores, que á juicio de Mr. Boncour constituye la esencialidad del tipo de las relaciones entre el individuo y la agrupación profesional, puede decirse equivalente al *dejar hacer, dejar pasar* de los antiguos fisiócratas y de los modernos anarquistas teóricos; y sabido es, por una parte, que tal principio no ha podido ser llevado en ninguna nación, ni aun en la inglesa, á sus últimas y lógicas consecuencias, y, por otra parte, que á pesar de su aplicación limitada ha originado en mucho las actuales condiciones de la vida económica, tan adversas y fatales al trabajador, y la mayor parte de los males puestos de relieve por los socialistas.

No, este tipo no puede ser el ideal. La sociedad y el Estado, personificación de la misma, no pueden cruzarse de brazos y contentarse con *dejar hacer, dejar pasar*, ni limitar su acción en lo referente al trabajo á garantizar su libertad y la de la asociación, confiando á aquél su organización propia. Muy por encima de los intereses individuales están los intereses de la colectividad, como por encima del individuo está la sociedad. Por eso la legislación debe en primer término considerar á la colectividad, subordinando á los intereses superiores de ésta los de los particulares. La necesidad de cambiar la manera de ser del trabajo es sentida por la generalidad: la ley, penetrándose de esta necesidad, es quien debe fijar los términos de la organización que la satisfaga, y los poderes públicos velar por su cumplimiento.

¿Cuáles deben ser las bases de esta organización del trabajo? Los economistas individualistas no dan, en realidad, contestación á esta pregunta; la libertad en el orden moral, en el jurídico, en el político, en el económico, etc., libertad sin

trabas, sin cortapisas, basta, según ellos, para corregir los vicios del régimen actual; cual la maravillosa lanza del héroe gentílico, cura las heridas que produce; no hay más que dejarla obrar para que por su propia virtud haga lo que no conseguirán jamás los sistemas mejor concebidos. Los socialistas, desde los que rinden culto al *utopismo*, desde los revolucionarios hasta los posibilistas y evolucionistas, los cristianos y los del Estado, han propuesto y proponen variadísimos y más ó menos meditados planes. De algunos de ellos, como de los que recordando el pasado se basan en la reconstitución de las antiguas corporaciones gremiales, de los que se ciernen en las mágicas regiones de los ensueños, y de otros debidos á ilustres pensadores no afiliados ni en el economismo clásico ni en el socialismo, nos hemos ocupado extensamente en las anteriores partes. De otros sistemas y planes, acaso los en la actualidad más debatidos, vamos á hacerlo ahora. Pero antes, y toda vez que hemos aludido á la solidaridad de las agrupaciones profesionales y de la acción del Estado, diremos algo acerca de ellas.

MANUEL GIL MAESTRE.

(Continuad.)

PINTORES ESPAÑOLES

ALONSO SANCHEZ COELLO

No todos los historiadores se hallan conformes respecto al punto donde tuvo lugar el nacimiento de Alonso Sánchez Coello. Unos aseguran que nació en Benifayó (provincia de Valencia), hacia 1515; otros creen que nació en Portugal, razón por la cual le dan el sobrenombre de *Tiziano portugués*. Creemos que entre las dos opiniones la primera se inclina más á la verdad, pues en la genealogía que para la toma del hábito de Santiago tuvo que presentar D. Antonio Herrera, hijo político del artista, claramente se nos dice que éste nació en Benifayó. Corrobora nuestra creencia el testimonio del padre Sigüenza, Butrón, Pacheco y otros que fueron amigos de Coello, quienes nos lo aseguran en sus escritos; y si en alguna ocasión tuvo arraigo la creencia de que era portugués nuestro biografiado, fué tal vez por haber ido al vecino reino en compañía de Antonio Moro cuando aún no era su nombre conocido más que de escasas personas. Fué bautizado en Alquería Blanca (hoy Valletas de Murviedro).

A los veintiséis años próximamente casó en la parroquia de San Miguel, de Madrid, con D.^a Juana Reynalte, hermana del platero del Rey, de cuyo matrimonio nació en 1564 una niña á quien pusieron por nombre Isabel, y que posteriormente fué, además de una buena aficionada á la música, una excelente pintora de retratos, y digna por sus buenas condiciones morales de que el bachiller Pérez de Moya la incluyese en su libro titulado *Santas é ilustres mujeres*.

Aunque algunos biógrafos de Alonso Sánchez Coello han dicho que sus primeros estudios los hizo en Italia, no existe documento ni dato alguno que autorice á hacer afirmación tan categórica.

Lo que sí se puede afirmar es que hacia el año 1542 conoció en Madrid al gran Antonio Moro, famoso pintor de retratos y primer maestro de Alonso Sánchez. Tan estrecha amistad unió á maestro y á discípulo, que cuando aquél, protegido por el Cardenal Granvela, partió á Portugal con la comisión de pintar algunos retratos de individuos pertenecientes á la real familia lusitana, Coello le acompañaba.

No tardó en granjearse la simpatía del Príncipe del Brasil D. Juan, cuñado de Felipe II, y de su mujer, la Princesa doña Juana, matrimonio que le tomó á su servicio hasta que, deseoso Coello de regresar á España, aprovechó la muerte del Príncipe D. Juan, y recomendado eficazmente á Felipe II por la Princesa viuda, vino á su patria á sustituir al maestro Antonio Moro, que había sido relevado de su cargo de pintor de cámara, y que partió á los Países Bajos á cumplimentar una condena de destierro impuesta por S. M.

Una vez en España, recibió tantos favores del Rey que el enumerarlos todos fuera de largo trabajo, pero que la omisión de algunos de ellos por lo menos resultaría pecado para los curiosos que esto leyeren.

Cuando estaba ausente y el Rey le escribía, encabezaba sus cartas de esta manera: «Al muy amado hijo Alonso Sánchez Coello». Pacheco, al hablar de Coello, dice: «Aposentó-le en unas casas principales (1) junto á palacio, donde teniendo él sólo llave, por un tránsito secreto, con ropa de levantar, solía muchas entrar á su casa á deshora y asaltarlo comiendo con su familia, y queriéndose levantar á hacer la debida reverencia á su Rey, le mandaba que se estuviese quedo, y se entraba á entretener en su obrador... No faltó á su mesa jamás un título ó principal caballero, porque siendo favorecido de tan gran monarca, muchos se favorecían de él. Fué su casa frecuentada de los mayores persona-

(1) La llamada de «El Tesoro».

jes de su tiempo». En muchas ocasiones veíase el patio ocupado por caballos, literas, sillas de manos y carruajes de muchas ilustres personalidades que al estudio del artista acudían, bien á verle pintar, bien á servir de modelo para hermosos retratos que, incluídos en el inventario general hecho en 1637 del archivo de Palacio, no podemos hoy admirar por haber sido pasto de las llamas en los voraces incendios del Alcázar de Madrid y del palacio del Pardo, adonde se trasladaron con posterioridad algunos de aquéllos. Entre dichos retratos existían, según el referido inventario, varios de Príncipes de la casa de Austria, de hombres célebres en ciencias, artes, etc., los bufones Morata y Martín de Aguas, uno del propio Coello y algunos más.

En 1570 fué comisionado, en unión de Diego de Urbina, para pintar los arcos de triunfo con los que se había de recibir á D.^a Ana de Austria, mujer de Felipe II.

En 14 de Febrero de 1574 se concertó con Alonso Sánchez Coello el pintar y dorar el retablo de la iglesia del Espinar y una gran cortina de claroscuro destinada á cubrir el altar mayor de la iglesia durante el tiempo de Semana Santa. La escritura pública, extendida con la licencia del Presidente del Consejo Real, D. Diego Covarrubias y Leiva, Obispo de Segovia, y ante el escribano Miguel Arráiz, contiene treinta y tantas condiciones, entre las cuales existen varias en las que se determinan las historias que dichas pinturas habían de representar; que estos históricos pasajes habían de ser relativos á vidas de santos de la devoción del pueblo; que tenían que ser pintados por el propio Alonso Sánchez en el término de tres años y por 3.350 ducados; que, una vez terminadas las dichas pinturas, habían de ser tasadas por dos personas idóneas nombradas al efecto, y que si éstas determinaban valer las obras más de la cantidad estipulada, no había de percibir Coello el exceso que resultase, quedando en beneficio de la iglesia del Espinar. Fueron fiadores del artista el abogado de Madrid licenciado Pedro Fernández, el lapidario de S. M. en la iglesia de San Martín, Jacobo de Trezo, el platero del Rey y cuñado de Coello, Rodrigo Reynalte, y Diego de Nájera. Según acuer-

do del cura, vicario, regidor, alcalde y otros vecinos del Espinar que en la parroquia de San Eutropio de dicha villa se reunieron, había de pintar Sánchez Coello los cuadros que le encargaron con sujeción á los siguientes asuntos: para los pedestales de la iglesia, dos cuadros representando la *Institución de la Eucaristía* y la *Cena del cordero pascual*; en los intercolumnios del mismo cuerpo, el *Nacimiento* y la *Epifanía del Señor*; en los del tercero, la *Ascensión* y la *Venida del Espíritu Santo*, y en los del cuarto, *Cristo con la cruz acuestas* y el *Sepulcro*. La cortina había de ser un retablo dividido en tres cuerpos por columnas. En el centro representa el *Padre Eterno*; en uno de los cuerpos, de orden corintio, había de pintar el *Calvario*; en otro, de orden jónico, el *Señor con la cruz*, y en el cuerpo restante, perteneciente al orden dórico, el *Sepulcro*. Los acuerdos que en la parroquia de San Eutropio tomaron todos los concurrentes á aquella reunión no fueron cumplidos estrictamente, pues hubo alteración en los asuntos elegidos. Así, en lugar de *Cristo con la cruz* y el *Sepulcro*, pintó Coello los cuatro Evangelistas, y en lugar del cuadro que había de representar la *Cena de Jesús*, hizo los cuatro doctores de la Iglesia. Pintó todas estas obras en Madrid, y una vez terminadas (1577) las presentó al Rey, á quien agradaron sobremanera. En cumplimiento de una de las cláusulas del contrato de 14 de Febrero del 74, fueron nombrados Juan de Cereceda, en representación de la iglesia del Espinar, y Gaspar de Palencia, pintor de Valladolid, en la de Coello, tasadores de las obras ejecutadas, quienes emitieron dictamen apreciando en 75.875 maravedís más del precio estipulado.

De 1577 á 1580 parece que se dedicó Coello sólo á la pintura de retratos, su verdadera especialidad. A esta época pertenecen, sin duda, los de D.^a Juana, Princesa de Portugal; D.^a Catalina, mujer de Juan III de Portugal; D. Luis Méndez de Haro, Marqués de Campos; D. Diego de Córdoba, primer caballero de S. M.; D. Juan de Austria, hermano de Felipe II, Príncipe D. Carlos, etc. etc., retratos que se colocaron en el palacio del Pardo y que, como ya dijimos, perecieron en un incendio.

Viejo y achacoso ya, empezó á pintar para el Monasterio del Escorial una colección de cuadros de asuntos místicos, que se colocaron en varias dependencias del real sitio (1). Entre ellos están *San Pablo con San Andrés*, *San Esteban con San Lorenzo*, *San Vicente con San Forge*, *San Justo y Pastor*, en el que pintó una hermosa vista de Alcalá de Henares, y *Santa Catalina con Santa Inés*.

A pesar de los favores que, como ya hemos visto, recibió del Rey, de Gregorio XIII, Sixto V, Gran Duque de Florencia, de Saboya, Cardenales Granvela y Famerio, y de tantas otras personas que le rodeaban, no parece que retribuyeron con esplendidez los trabajos de tan ilustre artista, toda vez que en 1583 pretendió la plaza de armero del Rey.

En 1583, es decir, cuando frisaba ya en los setenta años, pintó un retrato del P. Sigüenza, que se colocó en la celda del Prior del Monasterio de San Lorenzo, de donde posteriormente se trasladó al salón de lectura de la Biblioteca de dicho Monasterio.

Ejecutó luego dos copias de Tiziano representando *Ixion* y *Ticio*, que se colocaron sobre una de las puertas de Palacio, formando juego con *Sísifo* y *Tántalo*, originales.

En 1585 pintó *San Ignacio de Loyola*, y cinco años después, en 1590, fuese del mundo de los vivos, dejando en él muchos agradecidos á los rasgos de su carácter bondadoso y caritativo, que le llevó á ser muy apreciado de todos.

Lope de Vega, en su libro titulado *Laurel de Apolo*, dedica á Coello la silva señalada con el número IX.

*
* *

En vano nos afanaríamos buscando obras de Sánchez Coello por lugares lejanos de Madrid: el Museo del Prado contiene una buena colección de ellas debidas al pincel del ilustre artista valenciano. Sin salir de ese Museo se puede juzgar á Sánchez Coello; allí hay cuadros de asuntos místicos y retratos de linajudos y reales personajes: nos basta.

(1) Véase *Historia del Monasterio del Escorial*, por el P. Sigüenza.

Señalados con los números 1.032 al 1.039, ambos inclusive, hay ocho retratos: de media figura de tamaño natural, el del Príncipe D. Carlos, hijo de Felipe II; el de la Infanta Isabel Clara Eugenia, y el de una Princesa de la Casa de Austria; de más de media figura también de tamaño natural, el de la Infanta D.^a Catalina Micaela; de busto de tamaño natural, el de la Reina Ana de Austria, cuarta mujer de Felipe II; el de un caballero de la orden de Santiago (Antonio Pérez, Secretario del Rey ó Francisco de Herrera, yerno de Coello) y el de una dama principal, cuadro que D. Pedro Madrazo atribuye á Moro, y por último, de cuerpo entero y tamaño natural, un cuadro donde se hallan retratadas las Infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela.

Con los números 1.040 y 1.041 se hallan catalogados dos cuadros de asunto místico, cuyas descripciones copiamos del *Catálogo descriptivo del Museo del Prado*, por D. Pedro Madrazo.

Dice:

«1.040. En primer término está San Sebastián, desnudo, atado á un árbol y asaetado; á su derecha San Bernardo arrodillado, mirando á Nuestra Señora, que se le aparece en lo alto sobre una nube y le da el sagrado néctar de su seno; á la izquierda San Francisco, también de rodillas y con la vista fija en Jesucristo, que asimismo se le aparece con los sagrados estigmas sobre otra nube. En la parte superior el Padre Eterno y el Espíritu Santo en refulgente trono de nubes y rodeado de regiones de ángeles. Fondo, país quebrado y ameno, bañado por un río con azuladas montañas en lontananza, y soldados que se retiran del lugar donde acaba de sufrir el martirio el esforzado capitán de Diocleciano. Firmado en una piedra del primer término: *Alfonsus Santius, F., 1582.*»

«1.041. La Virgen María sentada en una especie de trono, tiene al Niño Dios de pie sobre su muslo y con la mano izquierda abraza cariñosamente á la joven Catalina, arrodillada delante de ella, y la acerca á sí para que bese el pie de Jesús. Tiene la Santa Madre túnica carmesí y manto azul y corona en la cabeza, y la egregia doncella mártir, falda lila y

manto amarillo. A sus pies se ve la rueda y la espada, instrumentos de su martirio. Detrás del grupo principal, á la derecha, hay una jovencita y un muchacho, en los que tal vez se propuso el pintor figurar dos ángeles mancebos. Al fondo cortinaje verde. Figuras de tamaño menor que el natural.»

Entodas estas obras se nos presenta Sánchez Coello como un correcto dibujante, corrección de dibujo que hace dar vida y carácter á los personajes que retrató, y tal vez por esto digan algunos escritores que Coello igualaba á Antonio Moro, aunque esta afirmación nos parece algo exagerada. Como colorista resulta inferior, resulta frío.

Es realmente una falta de valentía en casi todos nuestros pintores del siglo XVI seguir paso á paso el camino que sus respectivos maestros les señalasen, abandonando generalmente el estudio propio, la creación individual. Y este respeto, llamémosle así en honor á aquellos maestros, hace que todos ellos pintasen sus obras con marcado sabor florentino y germánico. Así, Antonio Moro, que es una de las figuras más salientes de la pintura en el siglo XVI, estudia en Tiziano, y la precisión de modelado de que Tiziano pecaba se manifiesta claramente en Moro; el discípulo de éste, Sánchez Coello, sigue la senda trazada por el maestro, como nos lo demuestran todos los cuadros que en su primera época pintó. Moro se crea un estilo propio, y Coello, tal vez sin darse cuenta, cambia el suyo, pasando vertiginosamente de aquel pintar recortado á la amplitud en la factura, á lo brioso y suelto de la ejecución, á la pincelada firme y briosa.

Y de aquella nuestra primera afirmación emana tal vez el decaimiento grande del retrato en el siglo XVII. Lo inicia Antonio Moro con poderosos bríos, con estilo propio; le crea, en una palabra; á Moro sigue Alonso Sánchez Coello, fijándose más en las pinturas de su maestro que en los modelos, y las obras de este pintor son inferiores á las de aquél; sigue con igual procedimiento Juan Pantoja de la Cruz, y sigue decayendo el retrato, y en ese decadente camino marcha precipitadamente hasta que en el siglo XVII nos encontramos con una interminable serie de retratistas cuyos nom-

bres hoy nos son desconocidos, prueba plena de lo que sus obras eran.

No por eso queremos decir que las de Sánchez Coello fuesen escasas de mérito; no, es un hombre de talento grande y el inmediato sucesor del gran Antonio Moro, á quien tuvo por algún tiempo por amigo y maestro, y la influencia de las sanas enseñanzas que éste le prodigó fué muy sentida por Coello. Pero no le igualó, seguramente por prescindir en absoluto del natural; así resulta que sus medias tintas no son vigorosas, participan de un tono gris perla, de poco relieve y de ejecución poco caliente, que hacen que las cabezas que pintase aparezcan envueltas en unos tonos anémicos, resultando frío el conjunto. Ya lo dijimos en otra ocasión: pretender pintar prescindiendo en absoluto del natural, rechazar las enseñanzas de la naturaleza, procurarse hacer estilo propio no ocupándose más que de las enseñanzas del maestro, por muy bueno que éste sea, es pretender que el plomo flote en la superficie de las aguas. Antonio Sánchez Coello creemos gubiese llegado mucho más de donde llegó si no se hubiera limitado solamente á seguir á Moro; si desde un principio hubiese echado á un lado aquel uso grande del blanco ó negro y si, fijándose más en los tonos de un rostro, hubiese en él estudiado seguramente que los colores que en ellos observase eran algo más distintos de los que él recordaba en una ó en otra obra de Moro, hubiese hecho uso de otros tonos menos fríos y hubiese, en una palabra, igualado al maestro.

FEDERICO BUESA.

LA MANCHA DE SANGRE ⁽¹⁾

EPISODIO MATRITENSE

—La vuelta—pensaba—me va á ofrecer algún contratiempo; porque veo que los revoltosos tienen vigilada esta parte. Á las diez da la hora de la queda la campana de la Puerta de Guadalajara, y se cierra la comunicación de la villa con los arrabales; hay tiempo de sobra para ver á Isabeluca, volver tranquilamente al Alcázar y colocarme otra vez en mi puesto sin que nadie se haya maliciado mi escapatoria. Mi dueño estará como todas las noches, según promesa juramentada, esperándome en la reja de la tienda. ¿Y si no estuviese? ¡Oh, sí estará! ¿Y si se hallase enferma? ¿Y si ocurriese algún percance que me impida salir por la Puerta de Guadalajara antes de las diez? ¡Qué diantre! No nos hemos de poner en lo peor. ¡Ancha Castilla y Cristo con todos!

Vargas siguió su derrotero, dando alguno que otro resbalón, porque de vez en cuando cruzaban el espacio ciertas nubecillas, dejando á oscuras el camino, circunstancia que el joven tomó como de mal agüero.

Llegó á la plaza del Arrabal (hoy plaza Mayor), cruzó por entre los puestos de garabito que obstruían el paso, cubiertas ya las mercaderías desde las últimas horas de la tarde con esteras y lonas, y se detuvo al hallarse bajo el arco de la Puerta de Guadalajara, desde donde se veía claramente, iluminada por la luz de la luna, la reja de Isabel. Apoyado en los hierros distinguíase un caballero de airoso porte hablando con alguien que dentro de la habitación se hallaba.

Juan Vargas quedó atónito: sus presentimientos se habían confirmado.

(1) Véase la pág. 317 de este tomo.

CAPITULO III

En que se refieren curiosos pormenores que interesa conocer al lector para seguir el curso de estos sucesos.

Que D. José Zorrilla, al escribir su comedia *Don Juan Tenorio*, falseó el tipo de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, y aun el del protagonista de *No hay plazo que no se cumpla*, del chabacano Zamora, está fuera de duda; que el padre Gabriel Téllez desfigurase la leyenda de donde tomara su argumento, á fin de darle condiciones dramáticas y excitar el interés del público, también es lógico suponerlo; y, por último, que la misma leyenda abultara las proporciones del suceso exagerando el tipo del *burlador*, es conjetura que no se tachará, ciertamente, de aventurada; pero lo que nos concederá el lector, sin distingos ni reparos, es que el mujeriego valentón ha existido siempre, existe todavía y existirá hasta el día del Juicio por la tarde, si para entonces quedan hombres y mujeres sobre la superficie del globo.

Durante el tiempo á que se refiere este episodio, había en Madrid un mozo que en aficiones y travesura hubiera competido, cual otro Mejía, con el propio D. Juan Tenorio, y no le iba á la zaga en lo de pendenciero, insolente, galanteador y vanaglorioso. Llamábase Lope y era de la ilustre progenie de los Luzones, quienes, al decir de los cronistas, tenían su casa solariega en la calle llamada entonces de San Salvador, por hallarse junto á la iglesia de esta advocación, y designada hoy con el apellido de aquella noble y antiquísima familia.

Era la calle tortuosa y estrecha, como puede apreciarse por el esconce que forma aún la casa núm. 4 moderno, cuya era la de los Luzones.

Hacendado y joven, Lope de Luzón, jactábase de manejar la espada mejor que otro alguno, de echar una vuelta de naipes ó de dados con puesta de setecientos maravedís (casi un duro) ó de interesar el corazón de una mujer, lo mismo vestida de saya de terciopelo y raso en dorado camarín, que con zagalejo y corpiño en los Caños del Peral.

El tal Lope de Luzón, prevalido de la influencia que en el Concejo de la Villa ejercían los individuos de su familia y del prestigio que daba una faltriquera bien repleta de oro y plata, tenía descontenta mucha gente por sus desafueros é insolencias, ya alardeando de jugador, ya acuchillando tranquilos transeuntes ó flemáticas rondas, ya interrumpiendo el sosiego de la noche con serenatas de no muy edificantes estrofas en las calles principales después de la hora de la queda; en una palabra, servía de piedra de escándalo, como dice la Sagrada Escritura.

Llevaba siempre Lope á su alrededor cuadrilla de mozos bullangueros que alababan sus demasías á cambio de tostones y jarros de buen vino en la tienda del pastelero de la plaza del Arrabal ó de merendonas en los ventorrillos de Atocha y de la Vega; pero es de advertir que los mismos que á costa de Lope llenaban el bandullo, por detrás le zaherían y murmuraban, contando de él cosas que, á no propalarlas sus cómplices, por nadie en el mundo podrían averiguarse.

Por mal de sus pecados, le salió á Lope un competidor que en los juegos de destreza y lícito deporte le aventajaba con creces.

Echó el vulgo mano de las enojosas comparaciones, y como saliera perdidoso el Lope, hubo á éste de ponérsele entre ceja y ceja la simpatía que á todos inspiraba Juan Vargas, pues no era otro el que había venido á oscurecer su fama y mermar su influencia entre la gente moza. Lo peregrino del caso está en que Juan Vargas ni pretendía hacer sombra á Luzón, ni sentía resquemores por los triunfos amorosos del otro, ni por oír contar que había ganado tantas ó cuantas doblas en el mesón de Paredes; pero Lope, reconociendo la superioridad de Vargas, dió albergue en su pecho á la insidiosa envidia, y no desperdiciaba ocasión de rebajarle y de sacar á luz sus defectos, que sí los tendría como cada hijo de vecino.

Parece que cierto día, al pasar Lope con sus amigos por delante de la tienda de Fernando de Madrid, hubo de hacer elogios de la muchacha, manifestando cierta comezón de requiebrarla de amores, y uno de los de la taifa le avisó, quizá

con intención de mortificarle, que la Isabeluca había sido ya solicitada por Juan Vargas con feliz resultado.

Razón de más para el atrevido doncel: alardeando de temerario, declaró su propósito de enamorar á la hija del pañero. Dicho y hecho; desde el punto y hora en que Lope soltó la baladronada no cesó de rondar la casa de Isabeluca, de darle serenatas, de entrar con frecuencia en la tienda á pretexto de comprar género que no necesitaba.

Fernando de Madrid, como buen mercader y como buen moro, á pesar de la conversión, aunque sospechaba las intenciones de Lope, hacía la vista gorda por no perder el parroquiano, cobrándole un tanto ó dos tantos más en razón de portazgo por los ratos que estaba en la puerta atisbando á la chica.

No extrañe al lector encontrar moros conversos en Madrid por esta época, porque consta que había muchos, ya procedentes del reino de Granada, ya avecindados de antiguo en la villa. Se sabe que en las postrimerías del reinado de doña Isabel la Católica se convirtieron aquí bastantes moros, según aparece en los libros de actas del Ayuntamiento; y suponemos que algunas conversiones (Dios nos perdone la suposición) fueron, más que por espontánea voluntad, por no perder las haciendas y gozar los beneficios que les otorgaba aquella piadosa Reina.

El Fernando de Madrid, aunque cumplía con el precepto pascual cuando lo mandaba la Santa Madre Iglesia, y oía los sermones de Cuaresma, y rezaba el rosario algún domingo en su parroquia, y hasta alumbraba al Santísimo en la procesión del Corpus, no era muy ferviente católico que digamos: allá en lo recóndito de su corazón conservaba ciertos resabios de la doblez y trapacería musulmanas.

Isabel, por el contrario, convertida cuando niña á la fe católica por consejos y exhortaciones de una noble dama llamada D.^a Beatriz Galindo, había entrado de lleno en el cristianismo y acomodaba su pensamiento y sus acciones al alto ejemplo que constantemente veía en aquella sapientísima y virtuosa señora.

D.^a Beatriz Galindo, apellidada *la Latina* por sus conoci-

mientos en esta lengua, al tanto de que fué maestra de latín de la Reina D.^a Isabel la Católica, era señora de gran prestigio; estaba á la sazón viuda del famoso madrileño Francisco Ramírez de Madrid, Capitán general de Artillería de los Reales ejércitos. Aunque nacida en Salamanca, la Latina había cobrado afición á Madrid por ser la patria de su esposo, y aquí fundó el hospital y convento que llevan su nombre en la calle de Toledo con vuelta á la plaza de la Cebada, y otro convento de Jerónimas contiguo á su casa, en lo que hoy es calle del Duque de Rivas.

Conoció al padre de Isabel con ocasión de comprarle paños para vestir pobres, y habiendo advertido los buenos sentimientos y el bondadoso corazón de la hija del mercader, determinó catequizar á uno y otro, á fin de que, abjurando la secta de Mahoma, abrazasen el cristianismo. La crítica situación de los moriscos madrileños favoreció los planes de la Latina, y con su perseverancia consiguió que se bautizasen el mercader y su hija, dispensándoles la honra de ser su madrina. Quiso á cambio que los conversos llevasen los nombres de los Reyes D.^a Isabel y D. Fernando, y como afecta á Madrid, quiso también que tuvieran por apellido el nombre de la villa, en recuerdo del bien espiritual que aquí habían hallado.

Isabelita era el encanto de D.^a Beatriz, quien hacía lenguas de la muchacha ponderando las excelencias de su carácter y de su ingenuidad.

Juan Vargas tuvo necesidad, porción de veces, de ir á casa de la Latina con encargos y comisiones de sus tíos, y como quiera que ya conocía á Isabel por haberla visto en la tienda del moro converso, cátese que el sobrino del alcaide del Alcázar, tras los elogios que de continuo escuchaba, quedó enamorado de la muchacha, á quien tanto encomiaba tan respetable señora.

Isabel menudeaba las visitas á la madrina, á tiempo que Juan Vargas buscaba pretextos para entrar en casa de doña Beatriz, de tal suerte que estas coincidencias hubieron de llamar la atención no sólo de la Latina, sino también de doña María de Lago, y puestas de acuerdo, determinaron cortar

por lo sano, prohibiendo á los amantes la repetición de aquellos encuentros, al parecer casuales, en casa de la viuda de Francisco Ramírez; pero era tarde, el niño ceguezuelo había traspasado sus corazones con una misma flecha, y para hacer desaparecer la corriente magnética entre ambos desarrollada, no surtían efecto los obstáculos ni los razonamientos de teólogo.

Juan Vargas estaba verdaderamente apasionado de Isabel, y ésta había dicho á la Latina que si la voluntad de Dios la impedía unirse en santo yugo con el que ella había elegido para esposo, tomaría el hábito de religiosa en el convento de monjas Franciscas de la Concepción Jerónima, de que la madrina era fundadora.

En estas circunstancias intentó Lope de Luzón requerir de amores á la ahijada de D.^a Beatriz Galindo.

CARLOS CAMBRONERO.

(Continuará.)

BOLETÍN BIBLIOGRAFICO

CONCEPCIÓN GIMENO DE FLAQUER.—**Evangelios de la mujer.**—*Segunda edición. Madrid, 1900.—Un volumen en 8.º de 275 páginas, á 3 pesetas. Lleva retrato de la autora en fototipia.*

Las brevísimas líneas que sirven de introducción al bello librito que por segunda vez ha visto la luz pública, terminan con este aparte animoso y esperanzado: «El siglo XVIII proclamó los derechos del hombre; el XIX ha concedido á la mujer, en algunos pueblos, los que aquí pedimos; el XX los otorgará».

La Sra. Gimeno de Flaquer, que á sus entusiasmos por el feminismo ha juntado la instrucción más sólida y vasta del problema social que la materia entraña y la firmeza y seguridad de criterio que no siempre acompaña á los grandes entusiasmos y al apostolado de una doctrina, se declara partidaria del feminismo moderado.

Desea que la mujer pueda ser tutora y testigo en los actos del estado civil, anhela la emancipación intelectual y económica; pero no pretende que la mujer sea diputado, sino que adquiera ilustración para inspirar á los legisladores leyes que sean favorables á las mujeres.

Oponerse á tan justas aspiraciones, bien sea de momento, bien para cuando el presente siglo las llene cumplidamente, es una tiranía que sólo puede justificar la inercia de la legislación ó los arrebatados y ciegos apasionamientos de los misoginos, en quienes parecen perpetuarse, por herencia espiritual, los poderes del *perro del hortelano* y la nulidad de las concesiones. Otros, en cambio, se sienten tan despegados de todas las cargas sociales y políticas que, aun dando las gracias encima, cederían el derecho de poder ser testigos, jurados, electores y elegibles, á cualquiera que les librara de las molestias que semejantes derechos á veces ocasionan. Quizás esto mismo aconteciera ó acontecerá á no pocas mujeres el día que se pongan tifas de derechos individuales y de cargos honoríficos y obligatorios. Pero no se trata aquí del uso ó abuso de tales derechos, sino del reconocimiento de los mismos, por equitativo imperio de la ley, mientras ésta, contra las tendencias individualistas, siga siendo tutora celosísima del bienestar de sus administrados. Los mismos que se creen hasta molestados por esos derechos, pondrían de seguro el grito en el cielo si se tratase de arrancárselos. ¿Con cuánta más razón las

mujeres y cuantos por ellas abogamos no han de exigir estos derechos que tan pasito á paso van obteniendo?

La mujer en la antigüedad, en la época de las Cruzadas y en el Renacimiento son los primeros é interesantes capítulos de historia con que la Sra. Gimeno de Flaquer nos da peregrinas y curiosas noticias para comprobar la igualdad moral é intelectual de los dos sexos. Siguen, mezclándose en ellos hábilmente la historia con la filosofía, otros estudios referentes á las facultades artísticas de la mujer, á la decantada misión femenina, al heroísmo de las mujeres en la raza latina, y el cómico y curiosísimo que titula la autora *¿Cuál es el sexo débil?*, con todos los cuales se persigue el fin ya indicado: el de acreditar que la mujer no es inferior al hombre en ninguna de las facultades, condiciones ó materias de que se trata. Con frecuencia la Sra. Gimeno de Flaquer dispensa al hombre no muy halagüeñas apreciaciones; pero dejando aparte aquí la teoría *calderoniana*, no hemos de resentirnos con la autora, porque procede como oprimida, y justo es dejarle espacio para tales quejas. Hoy el campo está por nosotros, y harto tiranuelos nos mostramos en muchas cosas para no conceder nobles y generosos respiros. Lo que yo me temo mucho, y no porque jamás haya puesto en duda la altísima consideración y el mucho aprecio que á las mujeres se debe, sino por deficiencias ingénitas de una y otra mitad del género humano, es que no se nos llegue a hacer bueno aquello, ya profetizado, de que

Si las mujeres mandasen,
en vez de mandar los hombres,
serían balsas de aceite
los pueblos y las naciones,

y favorecidos los misoginos por las mentadas deficiencias saquen corvas y aguzadas uñas de milano y las claven sin piedad en sus víctimas, entonces doblemente martirizadas. Pero ya se ve que es esto sólo un recelo mío, y por más que hagan y digan los misoginos no faltarán en el sexo llamado fuerte adoradores prácticos de las mujeres y teorizantes embebecidos en el amor de ellas. Tácito encontraba en la mujer *aliquid sanctum et providum*, y si las citas de este género nada comprobaran, recordemos las que las mismas mujeres han aceptado. Nada comparable á la muerte de Enrique de Meise: «El día de San Andrés del año del Señor 1317 fué sepultado Enrique llamado *Frauenlob* (*Alabanza de la mujer*) en Maguncia, en la nave mayor de la iglesia... Fué transportado por mujeres hasta el lugar de su sepultura, y se oyeron lamentaciones extraordinarias y alabanzas infinitas con que prorrumpieron toda clase de mujeres. El vino con que se roció su sepulcro fué en tanta abundancia que fluyó por toda la iglesia. Escribió un *Cantar de los cantares teutónico*, que vulgarmente llaman *Unser Frauen Lied*, y otros muchos muy buenos». Pero no acudamos al extranjero, porque en nuestra patria todas las clases sociales masculinas «amaron mucho mujeres», según suelen expresar las crónicas con sencillo é ingenuo candor. Los reyes *Castos*,

ó *Monjes* ó *Diáconos* fueron los menos; del Arcipreste de Hita conocemos la historia de sus amores, y sólo en el *Romancero* de Fray Ambrosio de Montesinos (por no ahondar mucho en materia tan delicada) se encuentran bastantes documentos para acreditar que muchos clérigos españoles no se mostraron indiferentes al influjo de la mujer; la historia de Macías *el Enamorado*, la historia de nuestra lírica antes y después de la reforma de nuestra métrica, la misma historia del teatro, sobre todo en el siglo XVII, en que el *honor calderoniano* ha pasado en proverbio... Y en donde pongamos los ojos, no parece sino que nacen *Dulcineas* ante los de cada español.

Que con tanto amor y tanta cortesía, la mujer española no ha logrado aún la plenitud de los derechos que ha de concederle este siglo, es cierto; razón tiene de quejarse la Sra. Gimeno de Flaquer; pero líbrenos, siquiera en la tercera edición de su obra, que pronto le deseo, líbrenos de quedar confundidos todos los hombres con los hombres que llevan consigo la responsabilidad de que la mujer no se haya educado como muchos queremos, ó no haya conseguido lo que todos, ó casi todos, estamos dispuestos á darle.

Harto lejos nos vamos ya con la digresión.

La segunda parte de la obra se titula: *El feminismo y sus conquistas*. La Sra. Gimeno de Flaquer no sólo es apóstol, sino cronista de la idea que persigue. Después de dejar bien sentado lo que es y lo que significa la doctrina del feminismo, recorre hoja por hoja todo el proceso del feminismo en España y fuera de España, en Europa y América, del Norte y del Sur, y hasta en Australia y en China, todo abreviado, como es consiguiente, porque una de las excelentes cualidades del libro que nos ocupa es la amena variedad de su lectura. Seguro estoy de que si se desglosaran del texto las anecdotillas, los apotegmas, los nombres propios y todo este caudal de conocimientos que es necesario intercalar y meter en las páginas de un libro, ya para robustecer el juicio expuesto, ya para comprobar lo que se sustenta, ya para amenidad y recreo del relato, asustaría verlo separado; y allí junto y dispuesto, ni asusta, ni huelga, ni empece á la narración en el libro: tal debe de ser el arte con que se ha dispuesto é intercalado.

En la tercera y última parte se trata de la instrucción del sexo femenino, materia tan interesantísima como que en ella han de basarse todas las conquistas que obtenga el feminismo.

Quizás nos hemos extendido en esta nota más de lo que la prudencia aconseja; pero el libro de que damos cuenta nos ha interesado, y justo es que nuestro interés se revele siquiera en la extensión de esta nota.

Reciba la animosa y bella mujer, la afamada y discreta escritora y la dama distinguida, nuestras felicitaciones por su último libro y por la obra regeneradora que en él se plantea.

*
* *

Spanyol téli esték, verses legendák fordította es jegyzetekkel kísérte KOROSI ALBIN, a spanyol kir. Akademia k. lev. tagja. Budapest, 1901. — Un vol. en 4.º, de 234 págs., buen papel y buena impresión, á 3 coronas.

No es la primera vez que el nombre de Korosi Albin, benemérito de las letras españolas, aparece en esta sección de nuestra revista. El laborioso escolapio húngaro persiste en popularizar en su patria, traduciéndolos pacientemente del español, los versos que mas le agradan de los modernos poetas de nuestra patria, al modo como lo hace Fastenrath en Colonia, Peragallo en Génova, Millien en Nièvre, Bonetti en Bergamo, etc., etc.

La última compilación del Sr. Albin va encabezada con cariñosa dedicatoria á Núñez de Arce; lleva un prólogo en que se da razón de lo compilado y traducido, con alguna indicación acerca de los autores de quienes se trata, extensiva á sus obras, y siguen luego las traducciones en verso por este orden:

De Zorri la: La introducción a los *Cantos del trovador* y la leyenda *A buen juez mejor testigo*.

Del Duque de Rivas: *La azucena milagrosa*.

De Espronceda: *El estudiante de Salamanca*.

De Arolas: *La deuda del muerto*.

De A. Hurtado: *Monólogo de Ultratumba*.

De Manuel del Palacio: *Mondújar*.

De Núñez de Arce: *Miserere*.

De Víctor Balaguer: *Lo cap d'en Armengol d'Urgell* y un antiguo canto vasco *Altabiskarraco kantua*.

No podemos apreciar debidamente la labor del Sr. Albin; pero, en obsequio á quien tan desveladamente se interesa por nuestra literatura, traduciremos y publicaremos en estas páginas los juicios que su última obra ha merecido á importantes publicaciones alemanas, recogiéndonos nosotros con interés por tratarse de quien tanto nos estima y divulga.

E.