

GENTE VIEJA

ECOS DEL SIGLO PASADO

Número atrasado, 50 céntimos.

Paquete de 25 ejemplares, 2,50 pesetas.

..... ALLES FÜR ALLE

— *Team, Score, Foot Ball, Match, Gentlemen riders, Handy capers.*

— ¿Pero me estás leyendo *El Times*, ó *El Daily News*? ¡Si lo que yo quiero es saber las fiestas de la coronación!

— Pues eso es.

— ¡Ah, vamos; de la coronación del King of England, como dicen algunos periodistas sabios!

— No tal; de la de Don Alfonso XIII.

— Pues no lo entiendo.

— Es que nuestro lenguaje de diversión es extranjero en absoluto. Sería de mal tono decir: "Tiro, relación...."

— Bueno; y eso de *Foot*....

— Mira, si fuese *Fool*, sería hacer el oso, hacer el bobo; pero así significa pies, y como *ball* es pelota, eso es: pelota de los pies.

— ¡Hombre, qué bonito! ¿Y *Match*?

— Eso quiere decir.... Pajuela. Es decir, también significa concurso, pareja.... *Score*, es relación, canal, raya. *Gentlemen riders*, bien claro está, elegantes jinetes. *Handy capers*, los que tienen destreza en la gorra, si es con dos *pp*; si no danzantes diestros, y qué sé yo.

— ¿Y cómo no se emplean términos que se entiendan?

— Porque eso es de muy mal gusto. ¿Vas á llamar *reata* á la serie de caballos que salen al *Stand*; ni pista á *esto* ni....?

— Sí; pero si no lo entendemos....

— ¡Mucho mejor! Tampoco entendimos á la japonesa, y hemos convenido en que es una actriz admirable. Por cierto que yo no sé cómo se puede juzgar de la congruencia entre los afectos morales y las palabras, si no se sabe lo que éstas significan. Supón que cuando la escena de la muerte está diciendo en japonés, por supuesto: "¡Vaya un camelo que les estoy dando á ustedes!" ¿Qué papel hacen los que la aplauden? Por supuesto que lo mismo les sucede á la mayoría de las, y de los elegantes con el francés y con el italiano. Yo recuerdo un hecho de que fui testigo en un drama que representaba Rossi. Era una situación espeluznante, y de pronto la parte izquierda del público pareció acometida de una risa extemporánea. Yo no me explicaba la causa, y menos cuando vi que algunos que á mi lado estaban se reían también...., hasta que se averiguó que un hermoso gato, que sólo veían los de la parte izquierda, se presentó solemnemente en escena, acariciando á una de las actrices y tomando parte en el drama; pero no me pude explicar por qué se reían de una escena terrorífica los que, estando á mi lado, no veían al *felino* (otro término de periodista sabio), pues se reían...., porque veían reirse á los de enfrente. Esto, que es rigurosamente exacto, te probará lo que pasa á la mayoría de los elegantes; sólo que como no es de mal tono ignorar el portugués ni el japonés, lo confiesan, y nadie se atreve á decir que no ha entendido á Zacconi, ni á la Sarah...., y se han quedado como ahora con la Sada Yaco, esto es, en japonés para ellos. Pero pronto tendremos aquí hasta *Ladies Chess Clubs*...., es decir, casinos de ajedrez para damas, que así resulta un nombre muy feo. ¡Y venga regeneración!

* *

No me atreví á seguir hablando á mi amigo é interlocutor de Farinelli.... aunque está en castellano, y le hubiera parecido muy bien; porque como

es muy versado en historia, si le digo que han presentado al tiple famoso enamorado de su hermana y distrayendo la melancolía de.... Felipe V (esto lo ha dicho un periodista, no sé si en el drama será así), me pega. Yo ya sé que *Pictoribus atque poetis, quidlibet audendi*, etc.; pero el tipo y la acción escogida para esta ópera creo que son falsos. Aparte de lo poco que dice la historia del tiple de Capilla, sólo un escritor publicó en el *Museo de las Familias* y en.... ¡ay! 1848, un estudio ó cuento acerca de esa época que en nada se parece á lo ideado por el Sr. Cavestany. No fué á Felipe V, con perdón del conspicuo periodista que lo ha dicho, á quien distraía con sus canciones el favorito, sino á Fernando VI, siendo la Reina María Bárbara, dicen, la que con tal fin le introdujo en Palacio. De suerte que le ha pasado á ese periodista con una ópera en castellano lo que le habrá pasado con la japonesa. Y por cierto que el mismo escritor incurrió en otro anacronismo indisculpable. Presenta á María Bárbara recibiendo á Farinelli en el Palacio actual por haberle oído cantar en los jardines de la Plaza de Oriente.... Y es sabido que ese Palacio no fué habitado hasta Carlos III; que la corte, después del incendio del Alcázar, vivió en el Real Sitio del Buen Retiro (hoy Real.... de la feria de Aguilera); y que los jardines de Oriente no sólo no existían, sino que ni existía el sitio ó solar de ellos; pues todo eso eran manzanas de casas y la antigua iglesia de San Juan que derribaron los franceses. Es lo mismo que si hubiera dicho que la Reina Bárbara recibía en su celda al respetable Presidente del Supremo ¡porque la celda real estaba al lado del despacho de éste.... en las Salesas!

* *

El no haber querido un soldadito gallego arrodillarse en Misa lo llaman algunos periódicos "conflicto constitucional". Aquí á todo se califica de conflicto ó de sugestivo: ¡ya son sugestivas hasta las patatas! No hay tal conflicto, y esta es la opinión de un colaborador *joven* de GENTE VIEJA, y no sé en qué se fundará el tribunal para absolver al desobediente *milite*. Claro que por el art. II de la Constitución no se puede impedir que un soldado ni un paisano sean protestantes ó mahometanos; pero como por arrodillarse ante el símbolo (?) (¡así llama otro conspicuo periodista á la hostia!) no abjura de sus creencias, y como la disciplina militar está por encima de esa libertad interna de conciencia, nadie dudará que ese soldado se ha hecho reo de un delito militar. Pues no faltaba más sino que al decir el Oficial "Media vuelta á la derecha", dijeran los soldados: "Nuestra religión nos prohíbe girar á la derecha!" Además, que esto ya es plagio de lo que ha pasado en Francia con otro á quien su religión le prohibía tirar.... tiros! ¡Allí, muy republicanos y todo, le han castigado! ¡Aquí siempre plagiando para que se hable un rato de que hay protestantes, y pastores y.... cuando en rigor no hay más que carneros!

Lo que de fijo ignoran los que han armado eso, es que en 1623, y en el balcón de la casa Panadería de la Plaza Mayor de Madrid, los individuos protestantes de la comitiva del que luego fué Rey de Inglaterra, novio de la hermana del Rey español entonces, se arrodillaron al pasar la procesión del *Corpus*! ¡Verdad que no eran españoles, ni soldados ni gallegos.... ¡Aún hay clases!

* *

¡No es nada las peticiones y pretensiones que van saliendo con motivo de esto de las fiestas! Los estudiantes, que les dispensen exámenes y hasta asignaturas; los contribuyentes, que les alarguen el plazo para pagar; los empleados, que les aumenten el sueldo, porque el Estado tiene la culpa de que ellos tengan parientes en Valoria la Buena ó la mala y se les hayan venido á ver el arco de la calle del Carmen....

Y es lo que decía un borracho á su mujer, que le reprendía por venir calamocano á casa:

— ¡Mujer: con esto de la glosopeda.... no sabe uno lo que se hace!

Porque lo mismo tenía que ver la glosopeda con su vino, que estas gollerías que se piden con la coronación.

GERARDO RODRIGO.

TARJETAS POSTALES

De joven canté á la aurora;
pero de viejos, señora,
nos parecemos al buho,
que sólo canta á deshora,
y muy rara vez á duo.

Desde que están de moda las tarjetas
gasto en sellos al mes cuatro pesetas.

Me hace soñar con el cielo
tu belleza singular;
pero puedo ser tu abuelo....
y me tengo que callar.

Jamás he sido reacio
en complacer á las damas;
¿una firma me reclamas?....
ahí va:

MANUEL DEL PALACIO.

ESPRONCEDA Y SU POEMA

Aunque no tanto como en la generación anterior, aún admira la nuestra el nombre y conserva en la memoria los versos de Espronceda. Pasó la fiebre del romanticismo, pasó el encanto que se hallaba en la desigualdad del estilo, ya elevado hasta las nubes, ya con el vuelo abatido hasta rozar la tierra; pero quedó y durará la belleza de la forma poética, declarada muerta por algunos, y que á despecho de ellos persiste. Queda con el recuerdo del poeta la idea de que nuestro siglo necesita un poema épico á su manera, el poema del hombre interior, el de la lucha de las pasiones, no ya contra exteriores obstáculos, sino con otras pasiones que en el alma se oponen á las primeras. Y ese poema, el de *Don Juan*, el del *Fausto*, el del *Diablo Mundo*, es el que se anuncia, ya con obras magistrales, ya con apreciables ensayos, de los cuales no es el último el que nos ha legado Espronceda.

En poco ha estado que no se le atribuyan obras apócrifas de la misma suerte que á Quevedo. Y es que su manera de escribir, impresionando fuertemente á los jóvenes, al ser imitada y reproducida, ha venido exa-

gerando sus caracteres; Carrillo de Albornoz quiso terminar el *Diablo Mundo*, que realmente no se presenta concluido y sabe Dios si acertó ó no con el pensamiento del autor, que no nos había legado el plan de la obra. No basta hacer versos de mérito, sonoros, rotundos, de fácil conservación en la memoria; bien han quedado como están los famosos hemistiquios de Virgilio en la *Encida*.

No es fácil precisar cuál fuese el pensamiento del poeta. Conocemos el de *Fausto*, porque pudo completar su obra y por consiguiente nos reveló el secreto. Según se ha comenzado la obra del poeta español, parece que su objeto era mostrarnos la educación del hombre de la naturaleza por la gran escuela del mundo, y ese curso se interrumpe desde las primeras aunque duras lecciones. Por consiguiente, sólo tenemos una colección de cuadros brillantes, á los que alguien pudiera aplicar el pensamiento de Horacio:

*Inceptis grávis plerumque, et magna professis
Purpureus, late qui splendeat, unus at alter
Assuitur pannus.*

Son esos trozos brillantes la introducción, en que visiblemente se imita á Fausto y en que, salvándose todos los límites del espacio y del tiempo, y abismándose el poeta en las profundidades del mundo ideal, creó á su capricho un mundo; el sueño de Adán, que había de producir su rejuvenecimiento, como la conversión transforma al hombre pecador en arrepentido, y la escena del lupanar y de la orgía frente á un ataúd, en que yacía la beldad corrompida y desgraciada, con toda la sublimidad de los grandes contrastes, fuente de muy antiguo conocida y verdaderamente inagotable de belleza. En cambio, los consejos del viejo presidiario al joven alumno del crimen, donde había tropezado por su propia inexperiencia, consejos expresados en el calor de las prisiones, igualmente empleado por Víctor Hugo en sus *Miserables*, común defecto de la escuela poética, á que uno y otro autor pertenecían, son, á nuestro parecer, los parajes oscuros, al lado de los cuales brillan los primeros. Goethe no incurrió en las desigualdades de estilo que observamos en Espronceda, que no son propias del ingenio alemán y sí del inglés y de sus imitadores, y no hay que olvidar que si el poeta de *El Diablo Mundo* sigue en el fondo las huellas de Goethe, en la forma hace lo mismo con las de Byron.

Comienza, por ejemplo, el *Don Juan* con un verso que puede servir de muestra del estilo byroniano:

«Y want a hero an uncommort want.»

La primera mitad del verso es serio, es una elevación del estilo, y la segunda representa una depresión, una caída del mismo. Y esto que se perdona á los ingleses, no encuentra disculpa tan fácil y pronta en las literaturas del continente.

Semejante es en Espronceda, entre otros pasajes, aquel de

«El hombre audaz, de corazón de cieno,
Ese que llaman Conde de Toreno.»

Para lanzar anatemas á los políticos, en el supuesto de que los merezcan, no es el lugar más oportuno un poema épico. Y esa desigualdad del estilo trasciende del estilo mismo á la parte métrica; sirvan de ejemplo los repetidos casos en que las rimas agudas interrumpen la serie de las graves, otra excentricidad que en pasados tiempos apenas se conocía.

Distingúese Espronceda de Zorrilla en que, según se deduce de sus obras, no comprendía el primero que se cultivase el arte por el arte, lo que era arraigada convicción en el autor de las leyendas. Entre los dos formaban un Jano; Zorrilla miraba á lo pasado, y al porvenir Espronceda. En cuanto á la armonía del verso, parécenos superior Zorrilla, y los dos rindieron culto á la variedad de metros en una sola composición, lo que por entonces hubiera podido llamarse *modernismo*. En Espronceda se veía claro el resultado de la educación de D. Alberto Lista, el Echegaray de su tiempo, maestro de larga generación de poetas y literatos cuyos últimos representantes hemos conocido. Lista, como Echegaray, era matemático y poeta, aunque no dramático, precisamente porque no renunciaba á esa teoría del arte por el arte, que era la propia de los clásicos.

Espronceda se había separado en esta parte del maestro, dejándose llevar de la influencia del siglo, y principalmente de la inglesa; pero en el atildamiento de la frase y en lo elevado de los conceptos, aún era de la escuela de Lista, el pedagogo de románticos y clásicos de su época.

El poema épico del individuo ha sucedido al de la raza y al de la nación; todas las grandes pasiones que en aquél se ponían en juego, aparecen reducidas las proporciones de éste, sin que disminuya el interés del lector. Puede tener la viveza de la obra dramática, menos el espectáculo teatral; no está limitado á determinada civilización, ni á un solo país, elevándose desde poema del individuo á poema de la humanidad. Si en lo religioso consiguió Milton interesar á todos los tiempos y á todas las razas con su *Paraiso perdido*, los que cultiven con buen éxito ese poema universal humano harán otro tanto con sólo examinar este aspecto en el carácter de Adán.

El paso dado por Espronceda fué de gigante; pero el espacio que había de recorrer era inmenso; he ahí por qué ni él, ni Goethe, ni otro alguno, ha completado esa obra ni escrito el verdadero poema de lo presente y de lo porvenir.

Por eso en los pasados días, al contemplar su féretro, le hemos saludado respetuosamente y nos hemos dicho: ¡Qué poco son los hombres y qué gigantesca la humanidad! Esa partícula de la divinidad que llevamos en el alma, ¡cuánto brilla á través del frágil vaso del cuerpo, y cómo destella la aurora boreal de la gloria, aunque sea humana, en medió de ese conjunto de carne y sangre, de huesos y de nervios, por necesidad destinado á perecer!

Murió el hombre, quedó el poeta, que tomó ya en vida posesión del espacio y del tiempo: de aquél, para batir sus ala spróximo en lo posible al sol; de éste, para imponerse á los siglos y para esconder sus restos en esa brillante, aunque también efímera, tienda de campaña que se llama la inmortalidad.

Y al pensar en esto, cuando se posee la oratoria de Marco Tulio se escribe el *Sueño de Scipión*, mientras el que pertenece al vulgo de los mortales no sabe más que callar y admirar.

ANTONIO BALBÍN DE UNQUERA.

PUNTOS DE VISTA

La sombra por el cielo se extendía
con resplandor escaso,
sereno y melancólico, en ocaso,
iba muriendo el día;

sobre el vago crepúsculo que huía,
negra su forma recortaba el monte
cuyas cumbres enhiestas
dibujan con sus picos y sus crestas
la línea desigual del horizonte;
y entre la obscura sombra que caía
y el monte que siniestro la esperaba,
como una tumba, misteriosa y fría,
la noche sobre el mundo se cerraba.

Y él entonces me dijo:—¿Por qué triste
siempre tu alma cobarde se acongoja?
¿Por qué al placer tu pecho se resiste
cuando el cierzo despoja
sañudo al árbol de su inútil hoja,
y cuando Abril de flor los campos viste?

Y yo le respondí:—Jamás en calma
sonríe á las miserias de este mundo
quien con tedio profundo
la duda y el dolor lleva en el alma.

Y él añadió:—Contempla la belleza,
contempla la alegría
con que el mundo renueva cada día
la madre universal Naturaleza.

Y yo:—Contra la duda no hay guarida:
el hombre que probó su amargo dejo,
mientras al cuerpo el alma lleva unida
no vuelve á desplegar el entrecejo.
En esa sucesión no interrumpida
que un ser en otro sin cesar convierte,

tú escuchas los alientos de la vida,
yo escucho las congojas de la muerte.

Y él á mí:—La esperanza es luz del mundo;
en todo brilla su esplendor fecundo:
mientras en las regiones del ocaso

con ceño moribundo
sepulta el sol su resplandor escaso
que extinguiéndose va de loma en loma,
tibio, dulce, tranquilo, paso á paso,
nuevo fulgor por el Oriente asoma,
sus rayos extendiendo por la duna
como blanco cendal en muelle cuna.—

Dijo, y miré.—Rayaba por Oriente
claro nimbo esplendente;
y, entre las sombras de la noche bruna
subiendo silenciosa al horizonte,
sobre el valle y el monte
su sudario de luz tendió la luna.

FEDERICO BALART:

Mozart y sus obras.

I

Tanto se ha escrito de Mozart y de sus admirables producciones, que fuera en nosotros vano empeño el querer *descubrir* algo nuevo en su carácter como hombre ó en su talento como artista. Pero la innegable oportunidad con que se ha exhumado su portentosa ópera *Don Juan* en la escena de nuestro teatro Real, obra casi desconocida para la mayoría de la generación actual, nos incita á publicar algunas líneas acerca de ella y del insigne maestro que tan suave luz derramó con sus sublimes armonías en los finales del siglo XVIII.

En novelas, revistas, artículos y anécdotas se ha escrito mucho acerca de Mozart, desfigurándolo en la mayoría de las veces; y para los *devotos* á tan excelso talento existen obras, aunque no en gran número, en las que fácilmente se puede estudiar paso á paso toda su vida.

Desde la compilación del consejero *de Nissen*, segundo marido de la viuda de Mozart, que con datos y documentos suministrados por ésta, fué el primero que publicó una biografía interesantísima, se han publicado muchas, siendo una de las principales la del ilustrado escritor ruso Alejandro Oulibicheff; la de Holmes, también muy estimable; la de Daubourg, y la muy concisa, pero escrita en el estilo brillante y nervioso que caracterizaba á Scudo, el *grincheus*, revistero de la *Revue des Deux Mondes*, terror de malos cantantes y compositores chirles allá por los años de 1850 á 1860.

Esto sin contar las célebres memorias de *Lorenzo du Ponte*, amigo íntimo de Mozart y autor del libreto de su ópera *Don Juan*, y la infinidad de poetas que en diversidad de metros han ensalzado á Mozart ó á sus divinas melodías, pues Alfredo de Musset, por ejemplo, canta en armoniosos versos la grandeza y sublimidad de la música de Mozart, mientras que Hoffman, lord Byron y Zorrilla cantan á un tiempo el legendario tipo de *Don Juan* y á su grandioso creador en la música. Hasta el siglo XVIII, siglo gigante por los grandes hechos que lo ilustraron y por los talentos que en todos los ramos del humano saber rasgaron las tinieblas medioevales que aún envolvían al mundo, la música, ese eco palpitante de todos los sentimientos y afectos que agitan el corazón del hombre, no se alzó, para ocupar su merecido rango, del puesto secundario en que estaba obscurecida por la pintura, la escultura y la poesía, tan cultivadas y gloriosamente interpretadas en los siglos XV, XVI y XVII.

Por eso el siglo XVIII es el siglo de oro de la música, pues en él se desarrollaron todas las formas de tan divino arte, abriendo dicho período el célebre maestro napolitano Scarlatti y terminándolo Mozart. La ópera seria, que hasta entonces no había tenido dignos creadores, obtuvo acertada interpretación con Porpora, Jomelli, Pergolesse, Gluck, Piccini, Paesello, Cimarossa y otros, que, sacando aprovechados discípulos, derramaron con profusión en torrentes de armonías la

inspiración de sus obras inmortales; el veneciano Gallupí creó la ópera *buffa*, acogida con entusiasmo, mientras que en Roma, bajo la ilustrada protección de algunos Príncipes de la Iglesia, seguían las huellas del ilustre Palestrina en el grandioso estilo de la música religiosa los célebres Pissani y Amadori, interpretándola tan á maravilla los sopranos Calfarelli y Orsini, que hacían prorrumper en aclamaciones y aplausos al público que acudía á los Oficios de Semana Santa en la capilla Sixtina.

Y si esto sucedía en Italia que iba á la cabeza del movimiento musical entonces, no se quedaba atrás Alemania. Keisser inauguraba la ópera mientras Sebastián Bach y su hijo asentaban los cimientos de la instrumentación y daban acertada organización á las masas corales, cuyo conjunto había de servir de pauta á los grandes efectos de la música alemana de nuestros días. Haydn perfecciona la orquesta, hasta entonces pobre de instrumentos de cuerda y defectuosa por su mala aplicación; y, finalmente, Hoendel en la concepción de sus grandes cantatas, Gluk, y más tarde Sponcini, enseñan la elevada manera de tratar los asuntos dramáticos por la música, haciendo al propio tiempo que el coro, saliendo de su antigua inmovilidad, contribuya poderosamente á dar vigor á la acción, uniendo sus voces á las de las primeras partes.

Y sin embargo, entre la ilustre pléyade de compositores y maestros, uno solo, uno de esos grandes genios que alguna vez se complace en crear la Providencia para asombro del mundo, reúne en una de sus obras lo que constituía la especialidad casi exclusiva en los demás maestros en el arte.

Este genio fué Mozart, y esta obra su *Don Juan*.

II

En el mes de Febrero de 1787 llegó á la ciudad de Praga el ya reputado maestro Juan Crisóstomo Wolfgang Mozart, para asistir á las representaciones que á la sazón se daban en el teatro de dicha ciudad de su preciosa y aplaudida ópera *Le nozze de Figaro*, tan injustamente olvidada en nuestros días.

En el apogeo de la fama, protegido por la corte imperial de Viena, atendido y obsequiado por los magnates y querido por sus compañeros en el arte, gozaba Mozart, en medio de su gran popularidad, el raro privilegio, casi siempre negado á los grandes talentos, de ver sus obras celebradas por sus contemporáneos, sin que el veneno de una crítica injusta y apasionada amargase las dulzuras de su triunfo.

Durante las representaciones de la mencionada ópera fueron tantas y tan ruidosas las manifestaciones de entusiasmo, que colocaban al joven compositor, antes de haber cumplido los treinta años, á la cabeza de los compositores de su época, que conmovido hondamente su apasionado corazón, prometió solemnemente, en prueba de su agradecimiento, componer una nueva ópera que desde aquel momento dedicaba á la buena ciudad de Praga.

A esta promesa, y al sublime genio de Mozart, debemos su grandiosa obra *Don Juan*, cuya elevación la coloca por cima de todas, viniendo á ser desde su aparición el modelo más acabado de toda composición lírico-dramática.

Los primeros años de Mozart habíanse deslizado tranquilos rodeado del cariño y respeto de su familia, ejemplo viviente de la vida patriarcal en la clase media de Alemania, ora ayudando á su padre en sus trabajos de maestro de párvulos y de organista de capilla en Salzburgo, ora recorriendo como concertista las principales ciudades de Alemania, Francia é Italia, dándose á conocer como inspirado compositor de sonatas, tríos y romanzas, y como virtuoso, cuya ejecución brillante y perfectísima rayaba entonces casi en prodigio. Jamás sintió vacilar su fe en un porvenir mucho más brillante y elevado, y con la intuición propia á su gran talento tuvo siempre la perfecta convicción de su valer; convicción robustecida por los respetos de cuantos le rodeaban, pues su propio padre Leopoldo Mozart lo consideró desde sus más tiernos años como un ser de talento sobrenatural y apto para las más altas empresas, y los extraños auguraron una grandiosa ca-

rrera artística al jovencuelo que al cumplir catorce años inauguraba la serie de sus triunfos con la representación de su primera ópera *Mitridatte*, recibida con extraordinario aplauso en Alemania.

La admirable fuerza de composición que revela en esta primera ópera adquiere mayor seguridad en sus otras óperas *Lucio Sila* y la *Finta giardinera*, y en la multitud asombrosa de sinfonías bellísimas que demuestran la riqueza y originalidad de un talento, que, abarcando todos los géneros de composición, en todos aparece como verdadero maestro.

No obstante estos triunfos, que lo señalaban á la pública atención como astro esplendoroso que se alzaba en el horizonte del mundo lírico, continuaba Mozart desempeñando la modesta plaza de su padre de organista en la Catedral de Salzburgo, pobremente retribuida con 500 florines al año, compartiendo su tiempo entre el estudio y la composición, que al propio tiempo que aumentaban su ya rico caudal de conocimientos musicales, le ayudaban á subvenir á las necesidades de su dilatada familia. De esta época es su ópera *Idomeneo re di Creta*, compuesta por encargo de la corte de Munich y representada en 1781, que, revelando en su autor tan admirable inspiración como magistral composición, lo colocó á los veinticuatro años en lugar preeminente entre los demás compositores.

Puede decirse que desde la creación de esta ópera adquiere el genio de Mozart la plenitud de su desarrollo, y que se acercaba la hora de la realización de su obra magna: hora suprema para el arte musical, en la que el genio iba á escribir con firme mano, y sin fatiga ni esfuerzo alguno, las grandiosas notas que habían de immortalizarle. El talento humano, servido por una inspiración casi divina, iba á crear la más grandiosa epopeya musical, y la música iba á tener una obra magna, como ya las tenían la poesía con el Dante, la pintura con Murillo y la escultura con Miguel-Angel.

Mozart, al escribir su *Don Juan*, llegó al *summum* del arte, y, satisfecho de su obra, imitó en lo humano al Divino Creador del mundo. Descansó después de trabajo tan perfecto.

III

Entre los grandes poemas admirados por las generaciones hasta el día, dos tienen la misma inspiración, idéntica elevación en las ideas y semejante grandiosidad en el estilo y en el argumento que los informa, hallándose también los dos impregnados de un sabor fantástico-religioso, que tanto contribuye á impresionar las imaginaciones y á los efectos dramáticos.

Estos dos poemas son el *Don Juan* y el *Fausto*, de Goethe. Ambos á dos nacieron al calor de la gran revolución filosófica que agitaba á la sociedad á fines del siglo XVIII, participando los dos de los terrores y supersticiones de un pasado que se fundía al calor de las nuevas ideas y de la insaciable sed que atormentaba entonces á los más profundos pensadores por llegar á desentrañar algo de los grandes problemas de la vida futura, temerosamente respetados hasta entonces.

El uno busca el ideal de la felicidad en las puras regiones de la ciencia y en las más serenas abstracciones del pensamiento; pero no hallándola, y falto de la fe, única luz que debe guiar á la razón, vuelve con el alma dolorida, después de destrozarse el virginal corazón de Margarita, á calmar la fiebre que le devora en las páginas santas en que el dedo de Dios ha escrito la verdad eterna.

Por el contrario, *Don Juan*, en la plenitud de los goces materiales es donde busca la felicidad suprema en esta vida, sin preocuparse en lo más mínimo de la otra y si hay ó no que rendir un día estrecha cuenta de crímenes y desafueros. Noble, rico y de gentil apostura, recorre fogosamente la senda de los placeres: nada hay que le contenga, nada que le asuste: satisfecho de sus desafueros y haciendo gala de ellos, apura la copa del deleite, sin parar mientes en que el camino recorrido está poblado de vengadores fantasmas. Así como el *Doctor Fausto* es la viva encarnación del espiritualismo alemán, el *Don Juan* es creación puramente meridional, y solamente pudo darle vida en la leyenda la ardiente fantasía española de nuestro insigne Tirso de Molina.

Es inadmisibles la pretensión de algunos escritores,

seguramente más envidiosos que imparciales, al conferir á Molière la creación del *Don Juan*. Tan gallardo tipo de la pasión impenitente pertenece por antigüedad á Tirso de Molina, y por el brío de su carácter conquistador y pendenciero, pero siempre caballeresco, es fiel compañero del Mañara sevillano, del *Caballero de Gracia* y de tantos otros que admiramos en nuestro teatro clásico creados por Lope, Rojas, Alarcón y Moreto.

El *Don Juan* de Molière es un calavera fanfarrón, seductor, de corazón helado y exento de grandeza en sus pasiones; miente la pasión sin sentirla y lanza á sus víctimas en la desesperación y el oprobio, más por maldad que por la fuerza avasalladora de su desenfadado temperamento.

El tipo del *Don Juan* español es siempre el calavera de buena casa, que nunca olvida su procedencia, y tal como lo creó Tirso en el teatro antiguo, y en el moderno nuestro inolvidable D. José Zorrilla.

No falta quien supone que Mozart al crear su ópera tuvo presente como tipo para ella al propio autor del libreto, Lorenzo da Ponte, cuya desarreglada vida y larga historia amorosa pudieron suministrar datos en abundancia para ello; pero debe rechazarse tal suposición, teniendo en cuenta que Lorenzo da Ponte al componer el libreto y Mozart al escribir la música, conocían perfectamente la poética creación del ilustre Tirso, así como las obras musicales basadas en ella, primero la del maestro Gazzaniga, y después en 1781 el *Convitato di Pietra*, obra insigne del ilustre maestro Domenico Cimarossa.

IV

No pretendemos ni es esta ocasión de hacer un examen detenido de todas las imponderables bellezas que atesora la partitura del *Don Juan*, sobre las que ya ha dictado su fallo el mundo musical. Sólo si diremos que predomina en ella cierta melancolía, como si el alma, esencialmente lírica, de Mozart, tuviera el presentimiento de su próximo fin y lanzase sus postreras melodías como despedida.

En sus obras se elevó siempre á inmensa altura, pues al estudiar la *producción colosal* de Mozart fácilmente puede apreciarse que tanto en la preciosa sonata de sus primeros tiempos *il Re pastore*, de dulces y placenteras melodías, como en el oratorio *Daniel penitente*; en las frescas y espontáneas armonías de *Le nozze di Figaro* y en la composición gigantesca de la sonata *Júpiter*, como en las sublimes notas de su *Misa de Requiem*, Mozart es siempre el inmenso genio avasallador que se apodera del ánimo oyente y conmueve su corazón recreándolo con cantos de exquisita ternura ó estremeciéndolo con notas de incomparable sublimidad.

Libre de la mortal pesadez y laberínticos efectos de la que hoy se llama escuela alemana, que tiene á Wagner, si no por Dios, al menos por su Profeta, jamás trunca la melodía para dar mayor realce á los efectos orquestales, ni cae en las extravagancias de estilo que hoy se reputan, desgraciadamente, por muchos, como pruebas de un gran talento musical, cuando tal vez sólo sean de una falta absoluta de inspiración ó de una gran pobreza de ideas que se quieren encubrir con sonoridades atornadoras de dudoso gusto.

Ni Mozart, ni Beethoven, ni Mendelsohn, ni ninguno de los grandes creadores de los poemas sinfónicos, incluso el mismo Wagner, han incurrido en las extravagancias musicales que hoy es moda aplaudir, con mengua del buen gusto. Por eso Mozart se nos muestra en su *Don Juan* acertado intérprete de los sentimientos y afectos que agitan al corazón humano, pero sin alardes sinfónicos y sólo en la justa medida de expresión. Unas veces tierno y apasionado como el amor que le inspiraba su esposa Alicia Weber, otras dejándose arrastrar por la fuerza de sus sentimientos religiosos, hondamente arraigados en él, se traducen en terribles armonías inspiradas en el pavor que infundía á su ánimo el temor del castigo eterno; los sentimientos de caballerosidad que formaron la base de sus relaciones de amistad, y el desprecio á lo truhanesco y vil, todo este conjunto de humanos afectos, hácenle prorrumper en torrentes de sublime inspiración que saboreamos en los papeles de *Doña Ana*, *Doña Elvira*, *Don Octavio* y *Leporello*.

Inspirando dulce y tranquilo amor en el *duo* del primer acto entre *Doña Ana* y *D. Octavio*, se expresa con los enérgicos arranques de la virtud ofendida en el recitado de *Doña Ana* y con la sentida nobleza de un caballero en la célebre *romanza* de *Don Octavio*—*el mio tesoro*...., una de las más bellas creaciones de su egregio compositor. La gracia picaresca de *Zerlina* y *Don Juan* en su *duetto*—*la ci darem la mano*....; la truhanería de *Leporello*, tan bien sentida como felizmente expresada en toda la obra desde su célebre *aria* ¡*Madamina!*.. y trío de *las máscaras* hasta la escena en que temblando de miedo invita, por orden de su amo, á la terrible estatua del Comendador; la constancia de *Doña Elvira*, que hasta el fin trata de obtener reparación en su honor; y finalmente, el legendario tipo de *Don Juan*, sostenido durante toda la obra á igual altura, sin un momento de vacilación ni de cansancio, hasta llegar á aquel final asombroso, verdaderamente apocalíptico, en que las notas más grandiosas forman un conjunto lúgubre anunciando la hora terrible del castigo.

Ese final tremendo, ese momento en que el alma impenitente se anonada ante la inmensa majestad del Divino Juez y es lanzada por los ángeles vengadores á un abismo de penas infinitas.... *el Dante* lo escribió en palpitantes versos, *el Giotto* lo dibujó en aquel terrible lienzo sombrío como una eterna noche de horribles dolores, y á *Mozart* le estaba reservada la gloria de describirlo en sus magníficas estrofas musicales!

Mozart es el único que supo reunir en sus obras la verdadera profundidad clásica propia de la escuela alemana con la gracia y ligereza de las melodías italianas, siendo en sus efectos sinfónicos único en su género, pues la complicación y dificultades en ellos amontonados no encierran obscuridad alguna ni empañan la brillantez del *motivo*, que se desarrolla lógicamente, sin esfuerzo violento ni amaneramientos.

Todas sus composiciones llevan un sello especial de grandeza que fácilmente las distingue de las de los demás autores, pues, como dice el crítico *Scudo*, ostentan todas ellas lo que gráficamente se puede llamar *l'empreinte de la griffe du Lion*.

Muerto Mozart en la flor de la vida, sus imitadores en la música alemana *Beethoven* y *Weber*, y en la italiana *Bellini* y *Rossini*, exageraron las formas musicales, formando *iglesia* aparte y distanciándose cada vez más del modelo que Mozart había legado á las generaciones venideras.

Mozart es el sublime cantor del siglo XVIII, que tantos ejemplos nos dejó para el saber humano: sus sublimes armonías lo colocaron entre las maravillas de la época y en un puesto único en la historia del arte musical y del talento humano.

LUIS DE CUERO PITA PIZARRO.

CANTARES

I

Una cayó en una rosa,
de dos gotas que iban juntas;
otra en el lodo cayó.
¡Mira lo que es la fortuna!

II

Confíate á la fe ciega
y sabrá guiarte al cielo;
que el camino de su casa
lo saben siempre los ciegos.

MELCHOR DE PALAU.

Fuera del concurso de GENTE VIEJA

¿Qué es modernismo?

II

Rechazada, por impropia, la voz *modernismo* como nombre especial, privativo, individual de orden, escuela ó estilo artístico, literario ó científico, fundados en el valor gramatical é ideológico, puesto que la acción es

actual, de momento, y el tiempo en su evolución incesante hace lo presente, pretérito; lo actual y moderno, viejo y arcaico, será justo fijarnos en que no puede constituir escuela esa actual *tendencia* mal llamada *modernista*, para que, con tal nombre, pase á la historia crítica de la literatura.

Carece el *modernismo* de ese sello de rareza y originalidad que rompe moldes, abre horizontes, afirma orientaciones, une voluntades y produce verdadera transformación, revolucionando ó creando. En cada tiempo, en las épocas de la Historia, bien por la aparición de un genio, ya porque el decaimiento permita la influencia de ajenas literaturas, ora porque sucesos político-religioso-sociales determinen cambios bruscos é influyan en la literatura, hay, como puntos de partida, faros que reconcentran la atención de los escritores y hacia los cuales dirigen éstos sus gustos é ideales. Da nombre á la escuela ó secta la nota distintiva, permanente y diferencial; así, el idealismo y el naturalismo perduran, porque el uno fijase en lo suprasensible, (concepción caleotécnica, fantasía, inteligencia, esencia) desligado de toda impureza; el naturalismo hace presa en la vida de la materia, copia la naturaleza, describe, imita, muestra cuanto nos rodea, nos oprime, hiere la retina. En el idealismo, el alma es la inspiración, la fantasía, el genio; en el naturalismo, el alma es la materia (si se permite lo antitético de las frases). Pues así en toda secta ó escuela; fundamentase en las diferencias, y el *modernismo* no tiene esos caracteres diferenciales, para clasificarlo en agrupación distinta, con vida propia.

Influenciados los escritores por el medio ambiente, deseosos de originalidad, creen hallar ésta en no seguir los moldes de los que por clásicos preceptistas tienen el general asenso, y dan rienda suelta á su fantasía, y á la perversión del gusto y á la falta de ideales, produciendo el pseudo-arte.

¡Hay que romper moldes!.... y si antes mirábase arriba, ahora mírase abajo. Antes la altura, la inspiración, el gusto exquisito, el ideal, el genio; hoy, la hirviente lucha de la materia, el problema de la producción de la tierra, lo sombrío, lo fuerte, lo vulgar. Antes, se copiaban las acciones heroicas y eran los ideales la patria, la religión, la dama y el amor; y así en la literatura, en la crítica, en la comedia y en el drama, eran los personajes reyes y príncipes, caballeros y damas, con sus virtudes y sus vicios: el estado social arriba; hoy se fijan en la masa social proletaria, la lucha del obrero con el burgués, y son los personajes del periódico, de la crítica, de la comedia y el drama, los de blusa y falda de percal, tipos del pueblo, con sus anhelos de reivindicación social, con sus virtudes y sus vicios; el estado social abajo.

La tendencia económico-social corre paralela con la tendencia literaria; los obreros intelectuales luchan contra la clase privilegiada en la literatura; la lucha de los obreros intelectuales es la lucha de los obreros del trabajo manual. Aquéllos hacen la causa de éstos, que es hacer la propia, hallar un público que los lea y aliente, un público que los ampare, un público que les dé puesto en el banquete de la vida. Van tan enlazados, que el elemento literario es paladín de la tendencia transformista económico-social. Y á medida que la lucha se encarnice y venza el estado social de arriba ó el estado social de abajo, ó se equilibren, surgirán estados nuevos de derecho, con principios, doctrinas, ideales distintos de los actuales y pasados, y entonces subsistirán nuevo derecho político, nuevo régimen económico y administrativo, al que corresponderán en la literatura y en las artes las vibraciones vigorosas de lo nuevo, el nervio, la inspiración que simbolice lo *creado* ó *transformado*, la doctrina, la escuela, el dogma, de los que habrán sido heraldos ó apóstoles (pero no el Mesías) los que hoy descuellan navegando en contra de la general corriente; y desaparecerá la hinchazón, la oscuridad, el énfasis, el efectismo, para producir la verdadera creación artística, "la expresión de los sentimientos que impulsen á los hombres á la unión fraternal, ó sentimientos bastante universales para que los sientan todos los hombres" — como dice Tolstoy, — en su cualidad de sinceridad y en condiciones de forma breve, clara y sencilla.

Lo que se llama *modernismo* es pseudo-arte. Es una tendencia aún embrionaria; es una perversión del gusto y de los ideales, mezclada con anhelos de originalidad; es mezcla de sensualismo; es decadencia y albores.... No hay aún esos dichos caracteres diferenciales que separen el *modernismo* de las demás escuelas, y no es original tampoco satirizar el poder y á las clases privilegiadas, describir la naturaleza en sus múltiples manifestaciones, ser escépticos, despreocupados, agresivos, fáciles de lenguaje de atrevimientos que ofenden el pudor y apuñalan la moral pública, llevándola fuera de los linderos de la conveniencia, de la decencia y del decoro.

En todos los tiempos y en todas las naciones podemos observar ejemplos de hombres que en aras de la fantasía y de la originalidad fueron contra las corrientes de la época, y así sabemos que la sátira es esgrimida por Arquílco entre los *griegos*, y que sus famosos yámbicos fueron tan duros y sangrientos, que causaron la muerte de las hijas de Lycambo; en las tragedias, Sófocles perfecciona á Esquilo y hace más humanas las pasiones, y así *Electra* consagra su vida á la venganza de su padre, y *Antígona* sacrifica su vida por dar sepultura á su hermano y tiene valentías como cuando dice á Creonte:

— ¡Privilegio de los tiranos! Ellos pueden solos decir y hacer lo que les place....

— Todos piensan como yo; pero tu presencia les sella los labios....

— ¡Es que no murió siendo su esclavo, sino su hermano!

y Eurípides es engendrador de la tendencia psicológica que subsiste en nuestros días; y si es la vida de la clase inferior de la sociedad, nos hablan de Epicarnio, que describió la vida corriente, el campesino, el esclavo, el parásito.

¿Qué nos cuentan de Apuleyo, el novelista, filósofo y retórico *romano*? ¿Podrían rechazarlo los modernistas, y eso que Apuleyo floreció en los años 125-175? Dicen que *El asno de oro* es una fábula ingeniosa, especie de cuento milesio ó fantástico, en que satiriza las ridiculeces de su época, la truhanería de los sacerdotes, la superstición y fe en la magia, la inmoralidad de la política, descubre los más escondidos misterios y narra las más originales y graciosas aventuras de su vida de *asno libertino* y *calavera*. La mayoría de los pasajes de este novela están calificados como pornográficos. Y en cuanto á obscuridad, cuéntase de San Jerónimo que arrojó al fuego las *Sátiras* del romano Persio, "para que así se esclareciesen." En los 1,200 epigramas de Marcial se dan preciosos "pormenores de la vida pública y privada de los romanos;" y Juvenal, bien refleja "con tonos graves y sombríos su rigidez estoica, la amargura de su alma y su triste pesimismo, al presentar los cuadros de costumbres de un siglo inmoral y corrompido."

Célebre, por sus atrevimientos y licencias, fué en Italia Juan Boccaccio; lascivo fué Firenzuola en sus novelas, comedias y cuentos; y el fraile dominico Mateo Bandello, quien "muestra toda la sociedad de su siglo, desarrollada entre el esplendor de la más refinada elegancia y el cieno del más lascivo sensualismo."

En el país de los trovadores y de las leyendas, en la fantástica Alemania, tampoco faltan antiguos modelos, influidos del atrevimiento de lenguaje, descripción de bajas pasiones y sensualismo y lascivia, y puede citarse á Godofredo de Estrasburgo, Ulrico de Türrheim, Enrique de Freiberg; Tomás Burner, que satirizó las flaquezas de los eclesiásticos y atacó duramente á Lutero en *Conjuración de los locos*; Sachs llevó á sus cuentos y comedias tipos populares, aunque esto fué para deleitar, enseñar y corregir, ensalzando la virtud y fustigando los vicios y pasiones; Gryphius se burla de los soldados fanfarrones; Hoffmann muestra la corrupción de la vida cortesana; Rachel tronó "contra las vergüenzas de su tiempo"; Heinse se esfuerza en "cautivar los espíritus y por excitar los sentidos, mediante descripciones respirando placer y pasión"; y finalmente, puede citarse á Federico Nietzsche, "á quien el afán inmoderado de originalidad ha hecho incurrir en grandes extravagancias."

En Francia, Molière, fustiga la avaricia; Voltaire se

(DE UNA COLECCIÓN DE CUENTOS INEDITOS)

THE ALMIGHTY DOLLAR

EL TODOPODEROSO DOLLAR

III

A las diez de la noche, los cuatro padrinos estaban reunidos en un gabinete del Club para concertar las condiciones del duelo. El primer punto de que se trató fué el importantísimo de la elección de armas. Los padrinos de Montsalvi sostuvieron que, en conciencia, y según los hechos habían pasado y los referían testigos imparciales, ajenos á todo interés en el asunto, el ofendido lo era el Marqués, puesto que cuando acudió, como hombre cortés y bien nacido, á recoger el pañuelo de la dama, Mr. Madison le puso encima el pie para estorbarlo. ¿Qué más ofensa?

—Es verdad—contestaban los contrarios;—pero poner los pies en un pañuelo que yace en tierra no es poner las manos sobre una persona, y lo grave del caso comienza en el descomunal empujón que el Marqués dió á Mr. Madison.—A lo cual replicaban los primeros que, sin separar la pierna de Mr. Madison, no era posible levantar el pañuelo, y que para el Marqués no había absolutamente otra manera de cumplir con lo que demandaban de consuno la buena educación y la más vulgar cortesía; que sujetar con el pie el pañuelo en aquel momento era un acto incalificable, una verdadera provocación. A este tenor la discusión fué larga y empeñada, terciando todos en ella, y diluyendo y repitiendo cien veces los mismos argumentos, sin llegar á entenderse. El Conde de Bonneville, que era hombre práctico y á quien los otros miraban con cierto respeto, propúsoles entonces, no habiendo manera de llegar á un acuerdo sobre aquel punto, y siendo la misión de ellos concertar un duelo lo más pronto posible, que se echase á la suerte la elección de armas. Así se admitió por todos. Y antes de seguir adelante, se pidieron dos cubiletes y los dados, quedando convenidos en que el derecho á la elección correspondiera al que sacase el número más alto.

Después de los miramientos de pura cortesía, queriendo cederse los unos á los otros la vez, empezaron los yanquis. Mr. Morris, el agregado militar, cogió un cubilete, echó en él los dados, los revolvió y al arrojarlos sobre el tapete resultó el número 9. En seguida Monsieur de Valneuf, por la parte contraria, verificó la misma operación, y el número que sacó fué el 7. No había, pues, duda. Los yanquis tenían la elección de armas. Pero al proponer el más joven, el hijo del rico dentista, con harta ligereza, el revólver, cumpliendo el encargo de Mr. Madison, los franceses rechazaron, desde luego, la idea. Las armas usadas en los duelos eran la espada y la pistola: el revólver no pasaba por arma de combate y no se podía admitir. La misión de los padrinos no era dar carácter de ferocidad á los encuentros, aumentando las probabilidades de una desgracia, sino salvar el honor de sus patrocinados con el menor riesgo y el menor sacrificio posible. Los yanquis comprendieron el fundamento de estas razones, y se convino en que el arma fuese la pistola de tiro.

Como las ofensas eran grandes, vivo y ardiente el rencor de los adversarios, las condiciones tenían que ser duras, sin que la humanidad ó el cariño lo pudiesen evitar. En consecuencia, acordaron los padrinos que los combatientes, á la distancia de veinte pasos, cambiaran dos balas. Si ninguno hiciera blanco en su adversario, ó de hallarse alguno herido, en opinión de los médicos pudiese continuar el combate, se volvería á cargar las pistolas, y á la señal convenida, marchando al mismo tiempo uno contra otro, cada cual dispararía su arma en el punto que eligiese, desde su puesto hasta el promedio de la distancia, que ninguno podría rebasar. Cualesquiera que fuesen las consecuencias, después de esta terrible prueba, se daría el lance por terminado. Con tales condiciones era más que probable que uno de los contendientes, si no los dos, quedase sobre el terreno. El duelo iba, pues, á revestir carácter de suma gravedad.

Como el escándalo del hipódromo fué grande y se trataba de dos personas muy conocidas, la

policía dió pasos y tomó medidas para intervenir en el asunto, y el Marqués y Mr. Madison fueron estrechamente vigilados. Los padrinos se convencieron de que en cualquier paraje que eligiesen de los alrededores de París serían sorprendidos y el duelo no podría llevarse á efecto. Entonces se pensó en el jardín de una casa particular. Un amigo del Marqués puso á su disposición una magnífica villa que poseía entre Versailles y Saint-Cloud; y puestos de acuerdo los padrinos, á distintas horas y por diferentes vías se encaminaron con los contendientes á dicha finca de recreo. A las ocho de la mañana, los adversarios, sus cuatro padrinos y dos galenos, con el material bélico y de sanidad que requieren tales conflictos, se reunieron en el jardín, que era muy hermoso y con amplitudes de parque, formando dos grupos. Los de uno y otro bando se saludaron ceremoniosamente. Los adversarios, correctamente vestidos de levita negra abrochada y sombrero de copa, se quedaron á cierta distancia el uno del otro. En medio del espacio que los separaba, se reunieron los padrinos á deliberar. Los médicos, á un lado, hablaban entre sí á media voz, embarazadas las manos con sus estuches y botiquines.

La deliberación de los padrinos sólo duró breves momentos, y todos, volviéndose á separar en dos grupos, se dirigieron á una hermosa alameda que por su anchura y lo nivelado del terreno era el sitio más á propósito para la función semibárbara, semicaballeresca, que se iba á verificar. Se mensuró el espacio convenido de los veinte pasos; se promedió la distancia trazando una línea divisoria; y aunque las extremidades del terreno marcado: eran de iguales condiciones, se echó á la suerte el lado que cada contendiente debía ocupar. Como el duelo era á pistola y los adversarios cada cual traía las suyas en sendas y elegantes cajas, también decidió la suerte cuáles se debían emplear. ¡Cosa extraña! Siempre el azar de la fortuna favorecía al yanqui. Este tomó puesto en la extremidad que le pareció mejor del espacio marcado: enfrente se colocó el Marqués. A un lado y á distancia igual de los dos adversarios se agruparon los padrinos. Los médicos se posesionaron de un banco rústico, donde depusieron su material curativo.

Se abrió la caja que contenía las pistolas de Mr. Madison, se reconocieron escrupulosamente y se les puso la carga normal. En seguida fué entregada á cada contendiente la suya, el cual, empuñándola, se perfiló para ofrecer menos blanco, y encogiendo el brazo sobre el cuerpo, se cubrió con ella.

—Prepárense—gritó el Conde de Bonneville, encargado de llevar la voz por sus compañeros; y dejando apenas tiempo á los contendientes de armar sus pistolas, continuó:—Una, dos, tres, ¡fuego!

El yanqui y el Marqués, serenos y con pulso firme, dispararon simultáneamente sus armas, sin que, por fortuna, ninguno de ellos resultase herido. Como estaba concertado, cargáronse de nuevo las pistolas y se entregó á cada adversario la suya. En este segundo trance, el riesgo de una catástrofe era inminente. Como sabe el lector, á la señal convenida debían marchar el uno hacia el otro, pudiendo disparar el arma en cualquier punto, desde sus respectivos puestos hasta la línea que promediaba el espacio del combate.

—Una, dos, tres, ¡adelante!—gritó esta vez el Conde. Y ambos partieron como impulsados por el mismo resorte. Más que de valor, era ya cuestión de nervios y de temperamento. El yanqui, á los cinco ó seis pasos, y cuando apenas se hallaba á la distancia de siete ú ocho de su adversario, disparó su pistola. La bala se llevó un mechón de pelo de Montsalvi, sin rozarle siquiera la epidermis. El Marqués estaba admirable: sintió el aire del proyectil en la sien; pero firme, tranquilo, con la cabeza erguida y el arma en la mano, siguió andando hacia la raya divisoria. Los padrinos y los médicos lo miraban con la boca abierta, esperando temerosos el desenlace. Al ir á tocar la línea hizo un movimiento con la pistola. En el instante mismo, el yanqui alargó el brazo con la mano tendida, y sin titubear, con voz entera, exclamó:—Una palabra....—El Marqués se puso en guardia, mirando á Mr. Madison.—No trato de mermar vuestro derecho; mas siendo, como sois, dueño de la bala

de vuestra pistola, yo os la compro.... 20.000 dollars.... 40.000 doy por ella.... ¿Acceptais?....

El Marqués se sonrió; los padrinos avanzaron con estupefacción. No habían visto nada parecido en los días de su existencia.

—No os entiendo—dijo Montsalvi, sin dejar la guardia.

—Es muy sencillo: un buen negocio. Os doy por el tiro la indicada suma, y queda terminada la cuestión.

Los padrinos se miraron unos á otros. De tirar Montsalvi, una desgracia era inevitable. Los franceses protestaban contra tan extravagante solución. ¿Cómo, en un lance de honor, nadie que se preciase de caballero, iba por una suma de metálico á perdonar la vida á su adversario? Hubo un momento de perplejidad y confusión; mas al punto renació el silencio. Todos estaban pendientes de lo que iba á decir ó hacer el Marqués. El cual irguió la cabeza, miró á su contrario, y le habló así:—Guardaos vuestro dinero. No soy mercader, ni comprendo que se trafique con la vida y el honor. Cuatro pasos nos separan y tengo derecho á tirar.... pero estáis desarmado: en mi raza no hay asesinos. Desde que disparasteis la pistola sin lograr herirme, propúseme hacer lo que ahora hago, y ya estaría hecho si no me hubiéseis interrumpido. (Levantó el brazo y tiró al aire). No lo agradezcáis: no es por vos, es por mí. Mucho puede el dollar; pero no cambiar la índole de un caballero.

Los contendientes se separaron con visible frialdad. Se extendió un acta, en la que, á petición de los yanquis, no se mencionó el incidente promovido por Mr. Madison, realizándose, en cambio, la generosidad del Marqués al tirar al aire, y firmada que fué por los padrinos, los dos grupos se volvieron á París, cada cual por su lado.

E. R. DE S.

Duque de Rivas.

LA CIGARRA

Amor del sol, mi origen es divino:
embelesado Sócrates me oía,
delicias era de la Grecia un día,
me habló Virgilio en verso peregrino.

Cantar, amar, morir, es mi destino;
yo, de la ciencia gayá en la porfía,
el premio soy que el trovador ansía;
canto la siesta en adorante pino.

Soy la cigarra; en el tendido llano
nacé de Junio en el calor primero
alma del trigo y su fecundo grano;

Y enamorada de la luz, espero
la encendida mañana del verano,
y canto el sol, y cuando canto muero.

ANGEL SANCHEZ PESQUERA.

Información especial de GENTE VIEJA

(Cuestión social.)

V

Lo que son para la producción el obrero y el fabricante.

Dice la mayoría de los economistas que los elementos de la producción son tres: la tierra, el capital y el trabajo, entendiéndose por el elemento tierra todas las materias y fuerzas con que nos brinda el planeta en que habitamos. Nosotros nos atrevemos á creer que más exacto, y por lo mismo más científico, sería reducir los elementos de la producción á dos: las utilidades gratuitas que nos ofrece la naturaleza, y el trabajo. Para entender todo el alcance de este axioma, no hay que olvidar la definición que hemos indicado más arriba del trabajo humano.

Con efecto, la industria ha aprovechado siempre, si no materia, agentes que no se hallan comprendidos

dentro de la tierra. Sin citar otros ejemplos, la agricultura produce, gracias al calor y a la luz del sol, que influyen poderosamente en nuestra atmósfera y sobre nuestro suelo y de mil modos y maneras les fecundizan y modifican. Hay, pues, utilidades gratuitas, concurren a la producción, fuera y como en añadidura de los cuerpos de la tierra que se hallan a nuestro alcance.

Por otro lado, ¿qué es el capital? ¿Es otra cosa, por ventura, sino trabajo acumulado, trabajo en reserva, trabajo latente si se quiere? ¿Cuál es en definitiva su valor, si se prescinde de lo que costó el trabajo necesario para formarle? ¿No es una acumulación de trabajo humano, cuya existencia, además de ser puramente convencional, como valor, vale tanto cuanto vale el trabajo que remunera y sostiene? Además del respeto que merecen los fueros de la verdad científica, además de la conveniencia de que el nombre de las cosas indique su naturaleza, ¿no es prudente siempre, no es necesario hoy, hacer comprender al proletario que eso que tanto le irrita, y contra lo cual blasfema, es sencillamente trabajo de los que vivieron, trabajo de nuestros padres inoculado en la materia, trabajo de nuestros abuelos, unidos con nosotros por aquel vínculo sagrado, y prontos a socorrernos desde sus sepulcros con aquel talismán de su cariño?

Así, pues, la producción necesita por una parte las utilidades que pródiga nos ofrece la naturaleza gratuitamente, y por otra ese trabajo material y espiritual de que se forma la moneda que se nos exige, antes de ver transformadas aquellas utilidades gratuitas en productos que satisfagan nuestras necesidades, en utilidades onerosas. Así se empezó a producir cuando no existían capitales todavía; así producen los obreros cuya industria no necesita capital, y así se sigue produciendo, por más que el elemento trabajo se tenga que dividir, por razón de nuestros adelantos, en trabajo *actual* ó del momento, y en trabajo anterior *acumulado* ó latente.

Medítese un poco sobre esta cuestión, en apariencia baladí, y se comprenderá su importancia incalculable para destruir modernos y perniciosos errores, como a seguida se demostrará.

Siendo el trabajo el elemento que tienen que suministrar los hombres para producir, ¿cómo habrán de suministrarle? Así planteado el problema, la resolución es sencillísima.

El obrero suministra parte (no todo), el trabajo *actual*. El encargado de suministrar todo el trabajo *acumulado* ó LATENTE, es el capitalista.

Veamos ahora la forma y manera en que estos dos trabajos concurren a la producción, y el derecho de cada uno de ellos a las utilidades que se obtengan.

Reducido el obrero en todo pueblo culto, cuyo territorio esté cultivado y poseído, a su trabajo diario para subsistir, perecería después de luchar en balde contra una situación horrible de desamparo y desnudez, si no existiesen capitalistas que le adelantasen, durante más ó menos tiempo, lo necesario a su manutención. Antes de ver entre sus manos la hogaza que le da la vida, habría de pasar un año; más de doce meses son precisos para criar y cebar un carnero ú otra res, y si los braceros no tuviesen más recurso que su trabajo del día (sobre todo en nuestros climas, de suyo ingratos y variables), bien se puede asegurar que enfermarían y morirían antes de hacerse una capa y una casa, antes de ver recogida una cosecha, aun suponiendo (lo cual no debe suponerse) que el grano para la siembra ó la materia indispensable a cada obra se les pusiera a su alcance por arte de encantamiento. En semejantes condiciones, la clase bracerera de cualquiera de los pueblos modernos, no podría ni siquiera existir. Esta es la razón irrefutable, el por qué no hay ni puede haber sociedad ni existencia social sin capitales.

El capitalista, de consiguiente, al pagar al obrero su trabajo, le adelanta lo necesario para que no perezca, le conserva la existencia durante el tiempo indispensable a cada producción, le presta un servicio singular. Al poner a su disposición una parte del trabajo de sus antepasados—que ellos ahorraron y él ha sabido conservar—no sólo cambia dinero por trabajo, sino que auxilia en trance supremo a quien sin él perecería. ¡Por semejante manera, el egoísmo, desde su primer paso

en este mundo, no puede eludir la práctica de otros sentimientos nobles que le impone una misteriosa armonía universal!

Esta ley natural, y por lo tanto ineludible, se manifiesta con evidencia más clara en los albores de las sociedades y de la familia. El jefe, como capitalista, alimenta, viste, calza y alberga a sus hijos, a sus criados, a sus deudos, y a veces a toda su tribu, y cobra en cambio y atesora los granos, los frutos, los ganados, de que dispone a su antojo. Los adelantos en la organización social impuestos por el aumento de la población complican y disfrazan las sencillas y naturales relaciones entre el bracero y el capitalista, así como la intervención de la moneda en los cambios las da un carácter odioso; pero en el fondo no se alteran, y el poseedor de un capital hace veces de filántropo por fuerza, cuando le conserva bien y le cede en ocasiones para salvar la existencia de los desvalidos.

¿Quién habrá que extrañe, después de esto, si el capitalista ha procurado ganar en todo tiempo toda la diferencia que haya entre la cantidad precisa para que viva el obrero durante el tiempo de la producción, y el valor definitivo de los productos del trabajo?

Esta diferencia es la que llamamos con fundamento *interés*. En el caso que analizamos, su máximo es el que acabamos de indicar; las limitaciones de este máximo se dictan por la oferta y la demanda. Cuando el capitalista necesita y demanda los servicios del bracero, éste le arranca una parte más ó menos grande de aquella diferencia, ó porque tiene ahorros para subsistir, ó porque cuenta con hallar jornal en otra parte; cuando por la abundancia de brazos ó por la paralización de la actividad productora se hace precaria la subsistencia del bracero, el capitalista merma los salarios hasta reducirlos (si puede) al valor ó precio de lo indispensable para vivir. En el primer caso, se tiene que contentar el capital con un interés menor; en el segundo, se aprovecha de las circunstancias y obtiene el mayor tipo de interés posible. Siempre sucedió lo mismo, y la única diferencia que intrudieron los tiempos ha sido que la función del capitalista crece en importancia con la civilización.

Por otro lado, todo el que hace un adelanto a otro, arriesga la suma adelantada más ó menos, exponiéndose a verla desaparecer por consecuencia de eventualidades que no pueden preverse. Por eso la cuantía del rédito de un capital crece ó mengua según los grados de seguridad ambiente, ó lo más ó menos aventurado de la empresa. Demándese capital para una operación ó fabricación en momentos de paz y de bonanza, y de seguro acudirá sin exigir sino un interés equitativo y llevadero; búsquese, por el contrario, aun para las empresas más beneficiosas, estando perturbada ó corrompida la sociedad, ó amenazada la industria de un inminente cataclismo, y las exigencias de los capitalistas serán inadmisibles de puro onerosas, sin que sea raro en tales casos que se nieguen rotundamente a concurrir con su dinero.

Tenemos, pues, un segundo motivo que da perfecto derecho al poseedor del trabajo latente (que llamamos capital) para reclamar otra parte de los productos. Y esta pretensión es tan legítima como la del bracero, que requerido para exponer su trabajo actual en una obra peligrosa, ó en operaciones malsanas, se niega a trabajar si no se le retribuye mejor que a sus demás compañeros.

Notaremos de paso aquí la incuestionable influencia que ejerce sobre las primas de seguro el estado moral ó la *moralidad* del país (según la frase consagrada), esto es, los sentimientos más ó menos ilustrados y depurados de sus habitantes. La inseguridad *comercial* produce idénticos efectos que la *social*, y en esto, más que en otra cosa, puede verse el lazo que tiene la *utilidad* con la *bondad*, y cómo y por qué la verdad en el orden espiritual forma parte de nuestra riqueza.

Salta a los ojos, por lo tanto, que todo el que pone al servicio de otro, capital ó trabajo acumulado, tiene perfecto derecho a recibir *un interés, y una prima de seguro*, cuya cuantía ó magnitud dependerá de las circunstancias, pero siempre y muy principalmente de la seguridad.

Supongamos, finalmente, que el prestamista es fabri-

cante y que concurre en persona a la producción con su actividad y su inteligencia. En este caso, y dadas las condiciones de la industria en grande escala, el fabricante, sobre suministrar el capital y tener por ello derecho a un interés y a una prima de seguro, es, ante todo, el primer obrero de su fábrica, porque los resultados que en ella se obtengan dependerán principalmente de su pericia y experiencia, de su sagacidad y previsión, de sus relaciones y buen crédito.

De la dirección técnica, administrativa y comercial de una industria a la moderna, depende en casi todos los casos el éxito, y los braceros—cuando se trata de discutir la retribución del fabricante—son los primeros interesados en no escatimarla, pues de estar aquel trabajo bien ó mal retribuido, de disponer ampliamente de los recursos necesarios a dominar cualesquiera fluctuaciones, nace a su vez para ellos la seguridad de vivir sin padecer esas alternativas de abundancia y estrechez, de ansiedad y de miseria, que imposibilitan el ahorro y, a fuerza de torturar, corrompen. Si por virtud de un genio organizador, de un espíritu sagaz, sabe ahorrar en esta ó la otra faena una vigésima parte del jornal de cada obrero, aquella vigésima parte de jornal debe ser suya. De lo contrario se creará, y con razón, despojado.

Ahora bien; esta es la fuente principal de las crecidas ganancias de los grandes industriales. Para comprenderlo así, no hay sino pensar que dentro de una administración hábil, aumenta aquellas con el número de los operarios. El fabricante que emplee 1.000 obreros, cuyos salarios asciendan a 3.000 pesetas diarias, y sepa ahorrar ó aprovechar la vigésima parte de su trabajo, ganará 150 pesetas de jornal; quien tenga 2.000 obreros y les haga producir con su talento un 10 por 100 más que otros, tendrá un jornal de 600 ó más pesetas.

Y aunque al oír esta cifra se irrite cualquiera de sus operarios, lo cierto es que aquel jornal es, cuando menos, tan legítimo como el otro cincuenta, cien, doscientas veces menor de que se queja amargamente quien no aporta a la obra común sino una parte homeopática de los elementos necesarios.

Bueno es advertir aquí una ilusión (no queremos llamarla obcecación) que padecen los obreros. Al comparar las utilidades obtenidas por cada cual, olvidan que una fábrica se debe considerar como un todo dividido en dos organismos que a un solo objeto concurren: el uno compuesto de edificios y máquinas y almacenes, con una inteligencia y un corazón a la cabeza; el otro formado por un sinnúmero de brazos, de inteligencias y corazones (preclaros y meritorios tal vez), pero cuyo conjunto concurre a la producción por la fuerza de las cosas, bajo el pie de una aparente igualdad con el otro conjunto ú organismo. Los jornaleros ven con envidia la crecida retribución del organismo *fabricante-capital*; no consideran la retribución que recibe diariamente el organismo *operarios*.

Comparan el jornal de 150 pesetas con el suyo *individual* de 3, cuando lo que debieran equiparar era aquel jornal, que les parece excesivo, con el suyo *colectivo* de 3.000, reflexionando al mismo tiempo que ellos, colectivamente, podrían ahorrar (y sin correr los graves riesgos a que se expone su patrono) igual ó mayor cantidad de la que él gana y tanto les mortifica. ¿A quién culpa de esta distribución impuesta por las leyes admirables del universo? Porque si las cosas no estuvieran dispuestas así, las 150 pesetas del fabricante se distribuirían entre sus mil operarios, quienes podrían gastar diariamente (y de seguro gastarían) *quince céntimos* más, mientras que el capitalista, reducido al jornal común de 3 pesetas y 15 céntimos, no aumentaría su capital, carecería de estímulo para aventurar su dinero, la industria desaparecería a la primera contrariedad y *no seguiría renovándose y aumentándose esa atmósfera de ahorros* que necesitan los obreros para ser obreros, tanto y más que la otra de aire para ser hombres y vivir.

Tenemos, por lo tanto, que la repartición de los productos entre el obrero y el fabricante tenderá a verificarse en todo tiempo con arreglo a las reglas siguientes de justicia.

MELITÓN MARTÍN.

