

Ligeros apuntes locales

XIV

Ópera en el Principal

Es cierto que todas las cosas humanas se prestan al humorismo si se enfocan debidamente. Pero la ópera en Mahón es de tan respetable abolengo y se ha considerado tan generalmente como un fiorón de la cultura local, que, la verdad, me aterra la idea de que por alguien pudiera suponerseme capaz de caricaturizar esta laudable afición de los mahoneses. No hay tal, yo persiguiendo en las cosas y en los actos de los hombres una amenidad que no sabría ofrecer mi pluma. de un modo abstracto, busco en esas cosas y en esos actos el lado del buen humor, el aspecto risible, el detalle disonante, todo aquello, en fin, que produce un regocijo inocente y a veces útil, porque muestra las imperfecciones de nuestras obras. Y eso que ahora hago aquí, lo haría igualmente en otro lugar, porque ligeros apuntes podrían obtenerse en toda la redondez de la tierra. Pero a mí, hoy por hoy, no me es dado lograrlos en otro sitio que en este apacible solar de la hombría de bien y de las aficiones músico-teatrales.

Y que el buen humor surge en el ánimo apenas llegamos a la fachada del coliseo, es una cosa inevitable para el que advierte como se anuncia la función en una pizarra, que haría excelente papel en una escuela de párvulos, sobre cuyo negro plano se dibujan unas letras disformes para expresar la obra a representar y los intérpretes de la misma. Frente al rudimentario cartel o frente a los arcos de la entrada, no se si profanando la estirpe divina del Arte lírico o queriendo democrati-

zarlo hasta el nivel de una mera distracción familiar, los expendedores de *cacahuetes* y *habas* ponen unos y otras a la disposición de los asistentes para que conjuntamente disfruten del espectáculo los sentidos del oído, de la vista y del gusto (?).

Dígasenos si, por muy serio que el tal espectáculo sea, no resulta cómica esta introducción.

Henos ya en el interior del coliseo, provistos de unos gemelos y de pié ante la butaca que nos corresponde. El teatro está brillante; la función no ha empezado, pero los violines lanzan inarmónicos quejidos, se le escapan unas notas al cornetín, los timbales dejan oír sus resonancias especiales y el público acompaña el conjunto con sus conversaciones. Por desgracia, la platea número 3 está muy cerca de mi asiento, y yo profeso invencible aversión a la platea número 3. No suele estar cerrada, pero cuando lo está, las hojas de su puerta dejan una abertura longitudinal, por falta de ajuste, que sirve para regalarnos con el soplo del aire frío y húmedo de los corredores. Yo maldigo *in mente* a esta inocente platea y procuro que no caiga el abrigo de mis hombros, hasta tener la seguridad de que dentro del teatro se está más libre que en la calle del peligro de una enfermedad laringea o pulmonar.

Y mientras espero que el director de orquesta empuñe la batuta, contemplo el telón de boca. En un campo de variadas tonalidades aparece gallardamente erguida, sobre una columna torneada con especial arte, una cabeza. Unos brazos que de la parte superior de la columna surgen ladean el todo hacia la derecha del observador. El conjunto aparece envuelto por una túnica cuyos pliegues, por efecto del viento sin duda, dejan bien marcadas las ondulaciones de la torneada y rígida pierna. Las manos de la simbólica figura sostienen una lira que por la inclinación a la derecha, parece va a caer al suelo. Debajo de la lira hay una pobre mujer, envuelta en sombrío manto, que cubre hasta su cabeza, cuya mujer temerosa de que se le venga encima el lírico instrumento se incli-

na más y más hacia el suelo, mostrándonos su cara taciturna, en armonía con el peligro que la atemoriza, en tales momentos; tal vez para defenderse de la figura de la lira, lleva en una mano un puñal y en la otra una copa que ignoramos si es el cáliz de la amargura o el recipiente de un veneno activísimo. A la derecha, sentada con una tranquilidad paradisíaca, como de quien es ajeno al peligro de que le rompa la cabeza un aparato más o menos armonioso, se halla otra mujer que sostiene en una mano un juguete arlequinesco llamado *pedum*, y nos enseña, con la otra mano, una careta o antifaz, símbolo, sin duda, de aquella tranquilidad que convida a la diversión. Detrás de las tres figuras un árbol colosal llena todo el fondo del simbólico grupo; este árbol puede ser el de la libertad con que se hallan sueltas aquellas tres figuras; o el del bien y el mal, porque de ambas intenciones están provistas; o tal vez, y esto es lo más seguro, se trate del árbol de Noel, ese árbol que aquí apenas conocemos y que suele tener pendiente de sus ramas múltiples objetos. Pues bien, esos objetos ya no están en el árbol, son los que ostentan en sus manos las tres simbólicas figuras del centro del telón, que, según parece, quieren retratar las acreditadas musas de la Comedia (*Talia*), de la Lírica (*Erato*) y de la Tragedia (*Melpómene*).

Pero cesemos en tales divagaciones, que el Director de orquesta ha dado un golpe con su batuta en el atril, ha puesto los brazos en cruz y los músicos están mirando con un ojo al Director y con otro al papel, teniendo algunos aplicada a sus labios la embocadura de los instrumentos y todos en las manos el que han de hacer sonar.

La ópera que se va a representar es *Aníbal e la donna gala*, en tres actos y según reza la pizarra, la ejecutan Higuerrini, Morini, Conde, Montes y Pozzi. Como se trata de artistas que el público está obligado a conocer, el anuncio no cuida de indicarnos quienes de tales artistas son señoras y quienes son caballeros. Tampoco nos es posible saber quien es el compositor que puso en música el interesante argumento

de la obra, porque en las pizarras no ha figurado tal nombre, ni en los prospectos tampoco, ni io saben las personas a quienes lo hemos preguntado. Sospechamos, pues, que la obra no es wagneriana y que el autor de ella debió brillar en la noche de los tiempos.

La sinfonía es suave, desarrolla ligeramente los principales motivos de la ópera, completamente desconocidos para nosotros. Suponemos que describirán el paso de los infantes por los Alpes, en un ligero chapoteo muy bien imitado por los timbales; el ruido de las corazas, en una sabia combinación de los violines con las flautas y los platillos y el carácter enérgico y decidido del héroe cartaginés en unos solos de cornetín habilmente subrayados por el bombardino. De cuando en cuando el óboe nos indica que en las selvas atravesadas por el general portentoso hay lechuzas, cornejas y vencejos. En un piano suavísimo, alzase el telón y aparecen a nuestra vista las tristes chozas de un caserío al pie de la cordillera italo-francesa, inmediatamente el frío de los Alpes nevados se comunica a toda la sala y los espectadores resguardamos nuestra garganta levantando el cuello de los abrigos. Este acto tiene dos cuadros; el primero es el de la aldea modestísima cuyos habitantes viven de la caza y algunos son los precursores de los actuales guías alpinos. En el momento de mostrarse al público las costumbres del pueblecito, los hombres están todos fuera, no quedan más que mujeres y aún estas traen haces de leña desde las afueras del pueblo a sus hogares. Todas las mujeres, como es natural, visten traje de gala, que es el propio de las Galias, pero por respeto a la moral, llevan unas mallas, poco ajustadas no sólo para no inducir a confusiones sino porque son de guardarropía. Ah! todas las mujeres son cuatro o cinco y es de suponer que lo de las mallas no interese mucho al público, dada la edad de las que las ostentan. De pronto vienen corriendo unos hombres, dando gritos salvajes; la orquesta ha ido subiendo paulatinamente de tono y cuando se han encon-

trado juntos sobre las tablas hombres y mujeres, rompe en notas de fuerte sonoridad y se canta un brioso coro en el que con solo cuatro frases se distrae al espectador por espacio de media hora; tal es la serie de combinaciones y repeticiones de que son objeto tales frases, que para conocimiento del público las vamos a estampar aquí: Dicen los hombres «Oh! Oh! Los dioses nos protejan; junto al río unos hombres fieros acamparon». Dicen las mujeres «Ah! Ah! Huyamos de los hombres fieros, dejemos nuestro hogar». Con solas estas manifestaciones celebran consejo de ambos sexos y deciden huir, lo que ponen práctica, al compás de una marcha semi-fúnebre, en que los emigrantes van dirigiendo un tierno adios a su patria abandonada. Cuando la escena ha quedado libre, aún se oye a los pobres lugareños que cantan con religiosa unción. Por fin, su voz se apaga, la música describe la soledad de la naturaleza con unas notas de la lira y otras del harpa y de pronto de una de las chozas surge una bellísima mujer: es la tiple. Por lo que nos dice adivinamos que se llama *Vosgelia*; se dirige a adorar a un ídolo, pero queda asombrada al no ver a nadie en escena, llama a las puertas y nadie la responde, se mesa los cabellos, grita, gesticula, acciona como alocada y después de invocar a los dioses más con imprecaciones que con ruegos, cae desvanecida, al propio tiempo que ocurre la mutación de escena para el segundo cuadro; por ello tiene buen cuidado la bella tiple dramática, de dar el tumbo en el último término a fin de que el telón que cae en el tercero no la deje a la vista del público. Este segundo cuadro se desarrolla a la orilla del Ródano: es de noche y la Luna riela sobre las aguas del río, aguas que merced a un ingenioso mecanismo se mueven a la vista del público. A veces el tramoyista encargado de la maniobra se descuida, subyugado por una nota alta del tenor, y se detienen las aguas. Es un milagro escénico que aun no ha explotado ningún autor. Aparecen en escena *Hannon e Higiton*, dos capitanes de las huestes anibalicas y conversan animadamente para entretener el tiempo hasta

que amanezca, cuyo amanecer va presenciando el público a la vez que la orquesta describe el canto de los pájaros que saludan a la naciente aurora y lanza los agudos sonos de una diana cartaginesa que despierta a los soldados del inmenso campamento, adivinado más que visto, porque en uno de los bastidores asoma diestramente pintada una tienda de campaña. Los soldados a medida que se levantan aparecen en escena y cuando están reunidos cantan un himno al Sol; entre vítores asoma Anibal (que es el tenor) y explica sus planes al Ejército; son muy sencillos, atravesar el río y seguir adelante, no parando hasta llegar a Roma, donde la victoria les espera; todos expresan su entusiasmo ante ideas tan geniales y suplican a su general que les permita disfrutar de las danzas clásicas. Anibal accede pero con una condición; que antes pidan protección a sus dioses entonando una plegaria; a tal efecto traen a la escena un *Melkarte* de campaña y al propio tiempo Anibal entona la plegaria en un bellissimo racconto que el público obliga a repetir. Enseguida hace una señal y surgen las bailarinas. Estas bailarinas son un recurso de Anibal, descubierto por el autor de la ópera; son un poderoso auxiliar del mando, en virtud del cual Anibal mediante prudentes concesiones coreográficas asegura la disciplina de sus huestes. El bailecito tiene poco de particular; dos o tres zalemas (llamémoslas así) ante el *Melkarte* ambulante y nada más. Cuando terminan, Anibal ordena que el Ejército siga su marcha y que pasen los elefantes delante; el coro se apelotona a la izquierda de la escena y mirando hacia la derecha y señalando en la misma dirección canta con muestras de alegría «Gli elefanti» «Vien gli elefanti» y cuando el público cree ver asomar el extremo de la trompa del primero, cae el telón entre los trompetazos guerreros de la orquesta.

Suenan generales aplausos, alzase la cortina, saludan los actores, y la mayoría de los espectadores del sexo masculino dejan sus asientos para fumar un cigarro en el vestíbulo o en los corredores. Los concurrentes del sexo femenino y los

varones que siguen en las butacas se dedican a explorar entre el público todo lo explorable a simple vista o con gemelos; se pasa revista a los palcos de primer piso o primera fila, como aquí se dice; a los palcos plateas, a los de segundo piso... a veces; más arriba, nunca, si no nos llaman la atención desde tales alturas, lo que puede suceder.

La sala, a plena luz, permite examinar la belleza de las concurrentes, saludar con ligero ademán a las personas conocidas cuya mirada se cruza con la nuestra y las señoras pueden formular un juicio crítico sobre la indumentaria, peinado y adorno de sus compañeras de sexo. Generalmente, sobre todo entre el sexo femenino en las conversaciones que se entablan no suele servir de tema la ópera que se representa, porque todavía no se ha llenado el primer objeto de la asistencia al Teatro. Sabido es que al Teatro acudimos con un fin social y otro artístico; este último es secundario para muchos. ¿No han oído Vds. como proyectan divertirse algunas familias? Pues es muy sencillo, resuelven asistir al Teatro los jueves, o los sábados, o los domingos por la tarde, o el segundo día de Carnaval, sea la que sea la obra que se represente; lo mismo da que se interprete *Lohengrin* que *Marina*, la cuestión es ir al teatro, esos determinados días. Pues bien; decimos que aún no se ha cumplido el fin social que se manifiesta en los hechos de reunirse, de saludarse, de contemplarse, admirarse, criticarse, *timarse*, enamorarse, etc., etc., todo ello según la clase, condición y edad de los concurrentes.

Con todo apuro estoy yo buscando a determinada persona, a quien me interesa o conviene *interwievar*, pero ¡ca!... no la veo. Me levanto de mi asiento, llego hasta las butacas de orquesta y examino el fondo del Teatro, nada, no veo a la persona que busco. En cambio, por una puerta lateral, de salida al pasillo entra un *gris* que hiela; cierro la puerta y a los dos segundos se abre otra vez para dar paso a un espectador o a un músico o a un curioso..... Huyo del peligroso sitio y me

dirijo a la puerta de comunicación entre el vestíbulo y la sala. En el camino oigo una general risotada, un ¡ah! seguido de algunas carcajadas; me vuelvo y veo algunas personas que se levantan de sus asientos dirigiendo la mirada sobre un mismo punto de la platea. Es que una flecha de papel ha incidido sobre el cabello artísticamente peinado de una señora, que, naturalmente enrojece al verse objeto de la curiosidad y regocijo general. Otra flecha surca el aire y es seguida por muchos ojos que esperan el delicioso momento en que hiera la calva de un concurrente. Una tercera impulsada con fuerza vá directa hacia el telón de boca; y así sucesivamente... Este pasatiempo que constituye un alegre deporte para muchos asistentes a los pisos altos es un atractivo, sin duda, de estas fiestas artísticas a juzgar por la pasividad con que se tolera, sino es el asentimiento con que se celebra. Espectador hay que cifra en esta parte de la fiesta su mayor deleite haciendo ejercicios de puntería desde las alturas, sobre el cogote, la espalda y aun los lentes y demás *lugares brillantes* de las personas que ocupan asientos en las localidades bajas. Delicado recreo que, sin duda, envidiarán en muchos teatros distinguidos de las grandes capitales. Intento seguir mi camino y he de detenerme ante el tapón de *diletantitis* que aman al arte... temenino y aguzan la vista más que el oído y desde allí exploro..... por fin, encuentro a mi amigo en un palco principal, oculto al público todo lo posible por las antipáticas paredes que separan, unos de otros, tales palcos, muy abrigadito en el rincón del lado de la escena, tal vez con un calentador (vulgo *maridito*) bajo sus pies y desde luego, con un gorro en la cabeza. Cuando voy a hacerle señas para que baje o me invite a subir, suena un timbre avisador de que el segundo acto va a comenzar y me dirijo a mi butaca. Ya en ella observo, como es natural, lo que tengo en frente que es el telón, un telón distinto del que examiné antes de comenzar la función, un telón en que las musas no tienen arte ni parte. Este telón es el de los intermedios; una matrona sentada entre las dos columnas del «Plus-ultra»

ciñe a sus sienes corona de laurel; dos angelitos o genios la protegen, el de la izquierda sostiene un escudo tan grande como él, el de la derecha subido sobre la columna levanta en alto una espada dispuesto a defender a la Matrona del ataque de un león que asoma por el mismo lado; el conjunto flota en las nubes y a modo de aureola una multitud de instrumentos que parecen emblema de la instrucción primaria y otros que no se sabe la relación que tengan con el arte lírico completan el conjunto en cuyo fondo se destaca una cúpula tan indefinida que ignoramos si quiere representar el Trocadero de París o el Capitolio de Washington. Mientras tratamos de adivinarlo va subiendo el telón y los profesores de la orquesta hacen sonar sus instrumentos de madera con alguno que otro subrayado metálico.

Las tropas de Anibal han pasado el rio. Están en camino de los Alpes y llegan a un poblado: los habitantes no han tenido tiempo de huir y adoptan una resolución hábil, recibir con toda pompa al general cartaginés para ver si así pasa de largo sin molestarles. A tal fin organizan un recibimiento monstruo. Todo el pueblo está en la plaza pública, cuyo parage representa el decorado de la escena; todo el pueblo comenta entre asombrado y receloso, cantando naturalmente, la llegada de las tropas cartaginesas; la tribu que puebla el lugar tiene un Patriarca y este patriarca una esposa y ambos se disponen a presidir la solemne recepción. Con tal objeto se ha dispuesto en la plaza una especie de cercado de madera al estilo de los actuales solares empleados en bailes públicos y sobre una pequeña plataforma se han colocado dos artísticos sillones estilo Luis XV, en los que se sientan el Patriarca y su mujer ricamente ataviados con trajes para los que han servido de modelo el rey de bastos de la baraja corriente y la *dame de cœur* de la baraja francesa. Sillones y trajes son del todo anacrónicos, pero que se va a hacer (como no sean los trajes y los sillones) si en la guardarropía no hay otra cosa? Llega al punto la comitiva de Anibal. Primero aparece un piquete

mandado por *Hannon*. Este saluda al Patriarca y los comparsas disfrazados de cartagineses evolucionan. Seguidamente aparece la música. Es una agrupación en la que ningún instrumento falta antes bien está reforzada por algunos que hoy nos son del todo desconocidos. La música ejecuta una majestuosa marcha triunfal, como hace el caso. Los músicos llevan en los propios instrumentos el papel correspondiente. Esto nos indica que la composición y el pentagrama son antiquísimos. *!Nihil novum sub sole!*. A continuación aparece Aníbal; el autor querría que cabalgase sobre un elefante pero dá la casualidad de que no hay ejemplares de tal especie ni en la población ni en las proximidades. Se prescinde de él y el general entra a pie seguido de su Estado mayor. Cuádrase ante el Patriarca y este le besa la mano; Aníbal corresponde besando la de su esposa y luego con tono imperativo y lanzando el *do* de pecho pide alojamiento para él y los principales Jefes de sus tropas. El Patriarca, accede más resignado que gustoso, expresándolo con su voz profunda de bajo. La mujer del patriarca, ofrece sus servicios domésticos y Aníbal agradecido se deja conducir al transitorio domicilio. Todos abandonan la plaza que queda desierta, cuando aparece en ella la primera tiple, la hermosa *Vosgelia*, desencajada, agitada, asustada y molestada por tres o cuatro soldados de Aníbal. Esta mujer que había quedado sola en el pueblecito del pie de la montaña, huyendo, huyendo medio loca ha llegado a este otro pueblo, muy ajena a la sorpresa de encontrarse con la invasión de los descendientes de la noble Elissah. Coreada por los soldados que la siguen entona una aria que serviría para explicar a los espectadores las vicisitudes de la carrera fugitiva desde su pueblo hasta este otro pueblo, pero como las explica en italiano y cantando nos enteramos de bien poca cosa. Por alguna palabra suelta como *fame*, *fatigata* o *desolata*, averiguamos que la pobre mujer no ha comido en mucho tiempo y está muy cansada y muy trastornada. Esto es todo. Cuando termina, los soldados con ademanes poco corteses pretenden llevarla a

la presencia de su Jefe, pero no es ello preciso porque este aparece. Este Jefe es *Haunon*, y *Haunon* es el barítono. Como es natural se canta un duo de barítono y tiple, este sin corear porque el capitán ha despedido previamente a sus soldados. El público se percata de que *Haunon* está enamorado de la bella fugitiva, es un enamoramiento rápido pero evidente pues el duo que empezaron los artistas colocándose a corta distancia, la que solemos llamar honesta, lo terminan los dos cantantes en dulce proximidad enlazando sus manos y apoyando mutuamente los hombros vecinos como para que las últimas y más altas notas puedan lanzarse con más energía. Alguien, muy inteligente del público, dice que el barítono utiliza cierta *apoyatura*, pero a nosotros nos parece que la verdadera *apoyatura* es sobre la tiple y recíprocamente. Terminado el duo aparece Anibal seguido de un ayudante y deslumbrado por la belleza salvaje de la *subalpina*, hace retirar a *Hannon* y a su ayudante y obliga a la pobre tiple a cantar el segundo duo del acto; el público también se entera de que Anibal se ha enamorado de la infeliz gala..... Esta parece preferir a *Hannon*; pues en este duo no se nota la misma *apoyatura* que en el anterior, Por cortesía o por cortedad, es el caso que la pobre tiple oculta su desesperada situación y como hasta el presente solo la hablan de amor, pero nadie la ofrece alimento, va desfalleciendo llegando al punto de caer desvanecida en la escena. Para reanimarla se acude a todos los medios, pero fuera de la vista del público, pues la bella *Vosgelia* es retirada en brazos de algunos indígenas, dirigidos por el Patriarca que conocedor del interés que inspira a Anibal, la hace conducir a su morada. En esta morada debe quedar asistida convenientemente cuando el Patriarca pide al General que ofrezca al pueblo el grato espectáculo de un baile y Anibal, complaciente, accede. El baile, indiscutiblemente, es el mejor número del acto, tanto por la combinación artística de la danza como por la música que le acompaña. Algunos bailarines visten traje guerrero, sus corazas, cascos y escudos, reflejan

la luz sobre la sala y sus espadas brillan llenando la escena de movibles puntos de luz; las bailarinas son jóvenes y bien formadas y los espectadores en tanto dura el baile no apartan los gemelos de sus ojos. Se denomina esta composición bailable *La victoria y los soldados*; primero aparecen las bailarinas vestidas de guerrero simulando parciales desafíos; luego aparece la otra mitad del cuerpo de baile; esta mitad ya no es de guerreros, sino de ninfas, son las hadas inspiradoras de los guerreros, una especie de madrinas de guerra, mitológicas, llevan al desnudo casi todo el pecho y toda la espalda, de la cintura arranca formando invertido capullo el abunbado faldellín clásico, del centro de cuyo capullo arrancan las escultorias piernas, desnudas o con malla, que tantos prodigios de agilidad han de hacer en el baile. Tan pronto los guerreros ven a las ninfas, deponen sus mutuos odios y se dedican a la caza de éstas; las combinaciones hasta conseguirlo son extraordinarias, dan mil vueltas a la escena, ellas huyendo graciosamente, ellos amenazando cómicamente con las espadas; ellas moviendo los brazos garbosamente, o haciendo ligeros quiebros con el cuerpo para esquivar el ataque de ellos, o dobiando la deliciosa cabecita para ocultar a sus perseguidores la burlona sonrisa que asoma a sus labios; por fin, ellas se dejan cazar, y entonces el baile es simultáneo de muchas parejas; las ninfas desarman a los guerreros, dan vueltas en derredor de éstos y les ciñen coronas de laurel; los guerreros hincan rodilla en tierra ante ellas y les sirven de escalera para que apoyando su pie en la rodilla aparezcan homenageadas como las hadas del triunfo. De pronto se disuelven las parejas y forman dos filas curvas, la primera de ninfas, la segunda de guerreros; en el fondo del arco abren paso a la primera bailarina que es la ninfa suprema, es la ninfa protectora de las demás; es el hada de la victoria. De que es una gran bailarina da prueba el tiempo de baile que ella sola ejecuta, ¡vaya un prodigio de expresión pedestre! Cuando después de avanzar del fondo a las candilejas apoyada en la punta de un solo pie,

de girar sobre la misma punta dando varias vueltas completas y de dar otra vuelta casi acrobática, o acrobática sin casi, recorriendo el contorno libre del escenario, la gentil profesora se detiene; lo hace en una posición estatuaria que arranca la ovación de la concurrencia por imperativo categórico de la Estética. Pero no termina aquí el baile; los guerreros suggestionados por la belleza y por la maestría de la primera bailarina, todos a una, pretenden conquistarla, y las ninfas lo impiden, sosteniéndose las simultáneas y coreográficas luchas parciales durante las cuales la ninfa primera revista bailando todas las parejas y se retira; cuando ha desaparecido y los guerreros se dan cuenta de ello salen huyendo en su busca mientras las ninfas llorosas van retirándose en un paso de baile lento y cadencioso, lleno de suaves armonías... No queremos indicar aquí cuál es el efecto de esta composición artística. La repetición es segura... lo que hay es que, según nos refieren, este número (y las zalemas del primer acto también) se suprime de ordinario, muy apesar de la buena voluntad de las Empresas. Las bailarinas, por lo que acaba de verse, se deslizan con facilidad de anguila cuando se las cree cazadas. Y aquí nos sucede que siempre que una Empresa contrata y anuncia un cuerpo de baile, el cuerpo de baile se desliza de entre las manos de la Empresa y... va a recrear la vista de los *dilettanti* de otros teatros, con gran disgusto de los *dilettanti* de este y con alguna satisfacción de las mujeres de estos últimos *dilettanti*. Para consuelo, en algunas óperas, el público se contenta con que se sustituyan las bailarinas por unos chiquillos que tocan unos platillos y después de correr por la escena tienen la habilidad de caer sentados al mismo tiempo marcando bien el golpe de sus posaderas sobre el tablado. Pero, volvamos a la ópera; al terminar el baile aparece *Hannon* llevando de la mano a la ex-desvanecida que, por lo visto, ya se ha repuesto con la alimentación. *Hannon* se encara con *Anibal* y le confiesa que está enamorado de aquella mujer y la hará suya sobre todo y

contra todos; todo el mundo queda aterrado ante la valentía de aquel Capitán; todo el mundo, menos *Anibal* que imperturbable exclama dirigiéndose a *Hannon*.—*Tu morrai*—... y empieza el concertante. *Anibal* hace la definición de su autoridad y el empeño que tiene en hacer suya a aquella mujer; *Hannon*, sujeto por dos soldados insulta a *Anibal* y le dice que prefiere morir a ver a la tiple en poder del General; el *Patriarca* lamenta que ocurran tales disensiones en su pueblo, porque supone que si se dividen en bandos los cartagineses, los indígenas pagarán los vidrios rotos; la *patriarquesa* implora la piedad de los dioses y la *tiple*, exclama con arpegios divinos ¡Ay, infeliz de la que nace hermosa!. El coro comenta lo que ocurre y después de expresar los sentimientos diversos de los cantantes, llegan todos a un acuerdo, a un acuerdo musical, el del calderón que hace vibrar el teatro y arranca el aplauso unánime del auditorio, con todos los caracteres de un estallido de entusiasmo. Mientras *Hannon* desarmado es conducido hacia el foro por dos comparsas, *Anibal* marca con el brazo extendido la dirección en que han de conducirlo, y los demás actores se hallan aterrados contemplando el cuadro, menos la tiple que llora desolada junto y frente a la concha del apuntador, sin darse cuenta de las señas que desde la primera caja le hace un traspunte para que se aparte porque el telón va cayendo lentamente sobre ella. Por fin, el interés del traspunte se trasmite a algunos espectadores, la tiple nota algunos movimientos extraños que parecen avisos y al volver la cabeza ve a *Anibal* que le indica que se aparte pues el telón está detenido por ella, y obedece para dejar sitio libre al telón. Este incidente ha deslucido algo el grandioso final y el público que aplaudía con todo vigor, ha atenuado tanto este que los actores se han retirado a sus cuartos; pero la ovación después del pequeño descanso se renueva; empieza con dos o tres aplausos aislados de la galería, los sostienen algunos espectadores de las butacas, luego otros de los proscenios y va generalizándose la manifestación de elogio, hasta que es im-

prescindible alzar la cortina. Así se hace pero con tal oportunidad que un par de tramoyistas son descubiertos en su tarea de desarmar la decoración del segundo acto y al darse cuenta de que van a aparecer en escena salen de estampia, lo que nota muy bien el público viendo correr unas piernas vestidas de pana, de derecha a izquierda del escenario. Salen los artistas; primero el tenor, luego el baritono, el público renueva y recrudece la ovación a medida que aparece un nuevo artista; después como la tiple se retrasa, va a buscarla el tenor; aparece la tiple, nueva ovación; el baritono, se retira y aparece con el bajo; ovación número cuatro; algunos gritan ¡el maestro! ¡el maestro! y a tirones de la tiple y empujones del bajo, asoma el maestro y entonces la ovación llega al frenesí; el maestro, emocionado, va alternativamente alargando el brazo derecho y el izquierdo trasladando modesta y pródigamente el éxito a los artistas y al final todos se estrechan las manos formando cadena, mientras cae el telón, para volver a levantarse cuatro, seis u ocho veces más, a fin de que los actores puedan saludar accediendo a los insistentes requerimientos del público.

Y ahora, si; en este intermedio si que se habla de ópera; en este intermedio si que el público concede la debida importancia al segundo objetivo de su presencia en el Teatro. La salida a los corredores y vestíbulos se hace entre murmullos de satisfacción, de entusiasmo, de una íntima emoción por el glorioso resurgir de un pasado brillante de aquel pasado que tradicionalmente se recordará por todas las generaciones. Es preciso, es inaplazable, es de patriótica obligación que se atienda el artístico aviso y que se aseguren las próximas campañas. Cuando me dirijo en busca de mi amigo, tropiézome en el vestíbulo con un grupo de entusiastas que me defienen y entre ademanes y frases de admiración me van llevando insensiblemente al corredor de la derecha y allí en el hueco que nos dejan otros grupos se forma un corrillo y se planea el porvenir de la ópera mahonesa. Ha de constituirse una socie-

dad por acciones, ha de hablarse al Director de orquesta, para que vuelva con una compañía de la que formen parte la tiple, el tenor y el barítono, cuando menos. No ha de olvidarse el cuerpo de baile. Afortunadamente tenemos ya la ventaja del coro de caballeros. El de señoras procuraremos rejuvenecerlo. Vaya, vaya. manos a la obra... Señores, vayan Vds. apuntándose... La acción podrá ser de cien pesetas... en una ciudad tan entusiasta por la ópera, cien pesetas no son nada y encontraremos accionistas hasta en la sopa... Así discurren satisfechos de antemano, los entusiastas aficionados que llenan el ensanchamiento del corredor de la derecha, algunos de ellos apoyados en los fríos tubos de la calefacción, mientras en el ensanchamiento del corredor de la izquierda, otros formando corro cabe los cajones de la impedimenta de la compañía, recuerdan los gloriosos tiempos en que nuestros padres oían en una sola temporada siete *Mesnadieris*, doce *Crispines* y catorce *Bertas di Rohan*... Ahora volverá a ser lo que fué nuestro teatro, antes de la embestida alevé de los Cines que tienen la culpa de la decadencia actual. No hay mas remedio: a la Sociedad y a las acciones, el éxito está asegurado...

Tan agradables propósitos se extienden por el Coliseo con eléctrica velocidad; la satisfacción es general; los músicos ven asegurada la temporada próxima; el Director de orquesta, la tiple, el barítono, etc., ya se imaginan contratados para doble o triple número de funciones con doble o triple remuneración... algunos de entre los más entusiastas hacen presupuestos y fijan el precio de las localidades y hasta se preocupan del arreglo de la sala de espectáculos y de que funcione la calefacción, que todas las dependencias despidan agradable aroma y estén en armonía con los modernos adelantos, etc., etc...

El resultado es que no puedo ver a mi amigo, porque el entusiasmo que flota en todos los ámbitos del teatro intercepta todos los caminos para llegar hasta él.

El timbre nos llama a la Sala y en ella escuchamos la sinfonía del tercero y último acto, de ese último acto que en la

generalidad de las obras es tétrico y doloroso, es el acto en que Radamés y Aida salen de su sepulcro de piedra para dar las notas más altas que jamás ha dado un hombre moribundo; es el acto en que Rigoletto descubre que ha pagado a vil precio la muerte de su propia hija; es el acto en que Mario Cavaradossi se despide dos o tres veces de su propia vida para dar gusto al público; es el acto en que Hernani se adjudica el bebedizo fatal a toque de cuerno; es el acto, en fin, que predispone al dulce y apacible sueño con el recuerdo latente de sus lúgubres escenas.

No podía ser excepción de la regla este episodio de la vida de Anibal que el autor ha sacado de su imaginación más que de la Historia, noble señora esta que ha sido mancillada impunemente por la generalidad de los libretistas de ópera. El caso es que el segundo acto terminó con la prisión del atrevido *Hannón* y para enlazarlo debidamente con el tercero, la orquesta preludia este con las notas mismas que subrayaban aquel acto de dolorosa justicia. Y cuando el telón se levanta, Hannón se halla en una mazmorra, tumbado sobre paja, con un cántaro lleno de agua a un lado para que beba y un pan enorme, como rueda de molino o cosa así, para que coma. El infeliz está a pan y agua, esperando el momento fatal en que se le aplique el fallo que dictó Anibal. Y así nos lo cuenta en una romanza triste y quejumbrosa impregnada de recuerdos y sobre todo de amor a la mujer por la que muere, más apenado que satisfecho. Al terminar el numerito, se abre la puerta y entra en el calabozo la gentil hija de las Galias; lloran a duo el condenado y la enamorada, y a duo se despiden; claro está que para hacer esto ha sido preciso sobornar a los carceleros, dándoles una bolsa cuyo contenido no puede ver el público y cuya procedencia también desconocemos. Lo que sí oímos perfectamente es que ella le dice «*Tua a morte; d'Anibal jamai saró.....*» Esto consuela a Hannon que aprovecha aquellos escasos y fúnebres momentos para besar y abrazar cándidamente a su enamorada, con lo que termina la escena

y el cuadro, pues cae de nuevo el telón de la matrona coronada de laurel mientras la orquesta ejecuta un intermezzo de violines con sordina, de esos que son de éxito seguro con tal de que no se rasque. Como se repite, da tiempo a quitar de la escena el cántaro, el pan y la paja y las paredes sucias de la mazmorra. Al levantarse de nuevo la cortina, vemos la misma plaza pública del segundo acto, pero esta vez con una gran hoguera en el centro, en la que ha de ser inmolado a *Moloch* el bravo capitán condenado. El pueblo y los soldados comentan la triste suerte del pobre *Hannon* y la hija de los Alpes aparece enlutada con un velo negro pidiendo llorosa a todos que intercedan con Anibal para que perdone al reo. Hay disparidad de opiniones; los soldados, esclavos de la disciplina, se muestran reacios a semejante súplica; los indígenas se ponen francamente del lado de la suplicante, aunque solo sea por evitar el triste espectáculo. *Anibal* aparece y se hace el silencio. El tenor con voz finísima expresa su decisión sobre el reo, decisión irrevocable no solo por la gravedad de la insubordinación de su subalterno, sino porque todos los augurios son de que *Moloch* exige una víctima; señala al cielo y lo muestra nublado... y en efecto... las luces del escenario van amortiguándose... la ira celeste va a descargar sobre la tierra en castigo de demorar tanto la sangrienta resolución... y la ira celeste se manifiesta al punto... empieza el funcionamiento de la caja de los truenos, precedidos estos de intensas llamaradas relampagueantes y la orquesta describe esta situación de la naturaleza con un andante brioso, durante el cual los personajes se retiran de la escena para guarecerse bajo techado; es un milagro de *Moloch*, sin duda, que no se apague la hoguera, y es que aunque la amenaza fué grande la lluvia no adquirió grandes proporciones. La orquesta calma su ímpetu y la caja de los truenos cesa de funcionar, la luz vuelve a su brillo anterior y van reapareciendo los personajes, la hermosa indígena se arrodilla ante Anibal y le suplica el perdón de *Hannon*, le argumenta con el aplacamiento de los dio-

ses que ya han cesado de mostrar su furia, sin duda, para enseñarnos que también perdonan... Anibal se deja convencer con una sola condición, que la joven suplicante se le entregue en cuerpo y alma para ser suya... solamente suya... La infeliz medita y acaba por ceder... Ordena el general cartaginés, entonces, que Hannon sea sacado de la prisión y trasladado a Cartago por jornadas ordinarias... Y cuando el terror de los romanos va a abrazar a la bella tiple, esta acordándose de Hannon y de la promesa que le hizo en el calabozo, se lanza al fuego y perece entre las llamas, ante la estupefacta muchedumbre llena de consternación. Y cae el telón y aunque parte del público obliga a saludar a los artistas un par de veces, el resto va saliendo, no sin volver la cabeza para cerciorarse de que, en efecto, hay gentes en las que el deseo de aplaudir vence a la necesidad de retirarse a descansar.

Entonces logro, por fin, ver a mi amigo en el vestíbulo y mientras la concurrencia distinguida de los pisos inferiores y platea y la popular de los altos desfilan entre las calles formadas por los admiradores del arte... femenino, consigo cambiar unas palabras con él y cuando satisfecho mi interés le hablo del proyecto regenerador de la ópera mahonesa planeado en el segundo intermedio, se sonríe y me dice: «—Verá V. como los accionistas no pasan de cincuenta.» Si V. plantea a un individuo representativo de las clases media o baja, que son las que, por razón de número, han de sostener el teatro, el problema de elegir entre la temporada de ópera o el cine semanal, le replicará: ¿Y V. que cree preferible, a su vez, el *oli y agua* diario o un banquete trimestral?

Y así, mientras el arte de local cerrado se considere como artículo de primera necesidad, el mal no tendrá remedio y los proyectos de regeneración serán vanos.

En abono de la opinión de mi amigo se oyen a la salida del Teatro exclamaciones como estas: —¡Qué tarde salimos! —¡Lo que he de madrugar mañana! —¡Qué deseos siento de verme en el lecho! —¡Qué frío hasta llegar a casa! —¿Cuán-

do nos veremos de nuevo? — ¿Habéis visto la manteleta de Fulanita? — ¿Y la salida de teatro de Menganita?... Otros comentan la belleza y apostura de las mujeres y no falta quien aproveche la breve ocasión para tocar algún punto de un negocio que trae entre manos... Son muy pocos los que aluden a la impresión que la ópera les ha producido; quizás alguno de esos pocos reconozca con pesar que ha terminado la noble estirpe de los *empresarios a perdidas* que sostenían una larga temporada por mero placer espiritual..... Esta impresión y este pesar van languideciendo en tales entusiastas a medida que sus fuerzas se reponen en chocolaterías y casinos o sus cuerpos descansan entre sábanas, no siendo pocos los que antes de decidirse a ingresar en la sociedad por acciones estiman oportuno consultar con la almohada.

José Cotrina.



Influencia atlante en el Oeste africano

CON este título Mr. Leonard Tristram publica un muy interesante escrito en una revista de la India, y vamos a resumirlo por creer que será de interés a los lectores de la REVISTA DE MENORCA que hayan estudiado los monumentos megalíticos de esta isla.

En el Oeste africano hay muchas costumbres curiosas, tal como la del embalsamamiento, que también se encuentra en la Nigracia y que debe ser producto de una influencia extraña. Recordemos a este respecto, que los antiguos *guanches* de las Islas Canarias, también embalsamaban sus muertos. Los modernos antropólogos declaran que esa costumbre debe proceder de Egipto, sea por contacto directo, o por transmi-

sión de pueblo a pueblo. Sostienen esta opinión porque no conocen otro sitio de donde esas costumbres pudieran derivarse, dado que la hipótesis de la Atlántida, ya admitida en Geología por autores como Lapparent, aún no se ha abierto camino en la moderna Antropología.

Hay muchos ejemplos de la práctica de la momificación entre los presentes habitantes negros del *Oeste* de África. En Sierra Leona, en el siglo XV era costumbre cuando moría un hombre prestigioso, extraer sus vísceras y rellenar el cuerpo con hierbas olorosas como la menta, y también con sal, embadurnando además el cadáver con aceite de palma. Esta costumbre desapareció en el siglo XVI, después de una invasión extranjera, que impuso a los indígenas jefes cuyos ritos funerarios se conservan aún.

En la Costa de Marfil, los Baulé extraen también las entrañas de los muertos, y llenan la cavidad con alcohol y sal. Se obturan los orificios del cuerpo, y se colocan placas de oro sobre los ojos, la nariz, etc. Los reyes Achantis, los Ata de Ida y otros potentados, también son momificados y sus cuerpos se conservan durante años. Entre los Jukum, cuyo rey es o era muerto por su sucesor, se quitaban al cadáver las entrañas, y se le untaba con manteca y sal, secándolo después a fuego lento durante muchos días. En el país de los Kurukuru, el rey de Yjeba al morir es friccionado con alcohol antes de ser enterrado. Las tribus de Gambia y de varias partes de Nigeria, secan los cuerpos a fuego lento.

Mr. Félix Dubois, en su libro *Tombuctú la misteriosa*, escrito en 1899, dice lo siguiente sobre una ciudad del Niger superior, llamada Jenne:

«En Jenne han desaparecido muchísimas costumbres egipcias. Ya no se practica el embalsamamiento de los cadáveres de las notabilidades del país. Los mahometanos consideraron impía esa costumbre, que sin embargo sobrevivió entre los Longhois mucho tiempo aún. Las antiguas crónicas dicen de Alí el Conquistador (que gobernó a los Longhois

»entre 1464 y 1493): «Habiendo muerto el rey, sus hijos hicieron abrir el cadáver, y las entrañas fueron extraídas y reemplazadas con miel, para que el cuerpo no se corrompiese.»

Las ceremonias fúnebres son muy complicadas y no nos defendremos en ellas, aunque son dignas de un cuidadoso estudio. En muchos sitios se envuelve el cuerpo con lienzos de hilo, y algunas veces se le venda por completo de modo tal, que parece una momia egipcia.

Según es costumbre en toda África, se ponen generalmente muchas cosas en la tumba con el cuerpo, en la idea de proporcionárselas al muerto en el otro mundo; pues se cree que el espíritu del muerto se apropia los espíritus o esencias de aquellos objetos. El Bekri, un árabe que visitó el país de los sanghois sobre la mitad del siglo XI, dice:

«Cuando fallece un rey, aquellos negros construyen un cobertizo de madera, que erigen en el sitio que va a ser su tumba. Colocan el cuerpo sobre un lecho, cubierto con telas y cojines, y lo colocan dentro del cobertizo. Al lado del muerto colocan sus ornamentos, armas, platos y copas en que comió y bebió durante su vida. También se colocan allí diferentes clases de alimentos y bebidas, y se encierran con el monarca varios de sus cocineros y preparadores de bebidas regias. El conjunto se cubre con esteras y telas; el pueblo se reúne y arroja tierra sobre esta tumba, hasta que se forma un gran montículo. Estos negros sacrifican víctimas a sus muertos y les presentan bebidas embriagadores como ofrendas.»

Estos montículos forman grandes túmulos, que son muy frecuentes en ambas orillas del Niger. *Otros túmulos pertenecientes al período neolítico*, se encuentran en todo el Noroeste africano, en la zona de las selvas. Hacia el Norte, se los encuentra con frecuencia en lo que es ahora un desierto completo, pero que entonces era habitable, pues el clima de esta región debe haber sido mucho más húmedo en el período neolítico que lo es hoy. Varias de las autoridades que han

escrito sobre estos montículos funerarios, empiezan llamándolos túmulos; pero en la frase siguiente, y en el resto de sus obras, los llaman pirámides, sin explicar porque hacen eso. El eje de la base de estas «pirámides», *va siempre de Oriente a Occidente*.

Estas pirámides no fueron hechas solo en el período neolítico. Mr. Desplanges afirma que las erigían constantemente todas las tribus de las mesetas de la Nigeria y del Sudán en los tiempos pre-islámicos. Son ellas particularmente numerosas, en las proximidades de Tombuctú. Consisten en grandes masas de arcilla, piedras y fragmentos de alfarería, «*erigidas generalmente en forma de pirámides truncadas*», cuya cumbre es la arcilla *cocida al fuego* en hogares especiales. Solo una de estas pirámides ha sido excavada hasta hoy. El centro del fondo de la pirámide estaba ocupado por una cámara de enterramiento, de forma ovalada, cuya eje mayor va de oriente a occidente, estando las paredes formadas por troncos de árboles y el techo de vigas de madera. Descendiendo de la cumbre del túmulo al extremo occidental de la cámara mortuoria había un pozo, que era como el conducto por donde se alimentaban las almas de los fallecidos. Estaba lleno hasta arriba de huesos de animales y de restos de cerámica; también se encontraron anillos y brazaletes de cobre, armas de hierro, hojas de espadas, etc. *Había grandes cámaras de ofrendas en todo el exterior de la pirámide*, llenas con toda suerte de objetos, incluso muchas cuentas de vidrio azul, exactamente similares a las antiguas cuentas egipcias. La cerámica y los trabajos en metal, parecían ser de un tipo muy adelantado. Se descubrieron muchas figuras pequeñas de arcilla, representando animales, ofrecidas probablemente en sustitución de los objetos reales, como en el Egipto antiguo. Estos túmulos fueron al parecer *construidos por los hombres rojos del Imperio de Ganatha*. Algunos de estos túmulos han sido usados por pueblos relativamente modernos como cementerios, y tienen toda su superficie cubierta de enterramien-

tos recientes, incluyendo los enterramientos en tinajones. Muchas tribus de hoy construyen aún túmulos; pero estos túmulos modernos apenas son otra cosa que montículos de tierra levantados sobre el cuerpo que yace bajo el suelo.

El túmulo no es el único tipo de tumba neolítica encontrado en el Occidente de África; y, a juzgar por el número de las diferentes clases de tumba que hay allí, debe haber habido varias razas neolíticas. *Los círculos de piedra*, son tan comunes como los túmulos, con los que se encuentran con frecuencia entremezclados. Algunas veces están situados en posiciones aisladas, otras veces en grandes grupos, formando una especie de *aldeas fúnebres regulares*. Con frecuencia se encuentran varios círculos concéntricos. Las piedras de los círculos son generalmente de forma cilíndrica y los forman monolitos pulimentados, de dos a tres yardas de altura. Se han excavado aún muy pocos de estos círculos. El lugar de enterramiento parece estar en el extremo occidental del diámetro E.—O. Se encuentra a veces una olla invertida en el centro del círculo. En el extremo E. del diámetro E.—O., se encuentra generalmente una línea de piedras, tres o cuatro en número, que van en la dirección N.—S.; están colocadas fuera del círculo, y pueden haber ocupado el lugar que ocupaba la capilla de ofrendas que se encuentra en las tumbas egipcias. Algunas tribus de hoy, en particular algunos grupos de herreros entre los tuaregs, rodean sus sepulcros con un círculo de piedras.

Todo el Sudán nigeriano está cubierto de sepulturas. Además de los túmulos y los círculos de piedra, hay también monumentos *parecidos a dólmenes* y que se asemejan a los que se han encontrado en Túnez. Pero quizás las tumbas más curiosas sean aquellas que consisten en un pozo excavado en el suelo en forma de cono invertido, estando cerrada la boca por un tubo de barro cocido, que conduce desde el cadáver al aire libre. Toda la tumba tiene la forma de un hongo invertido. Al parecer el tubo tenía por objeto servir de conducto, para echar alimento y bebida al muerto. Algunas de estas tumbas

deben ser muy antiguas. Un tipo semejante de tumba con tubo, se encontró en Cartago, y otro en Boulogne-sur-Mer (Francia). La idea del tubo se conserva con frecuencia, como cuando los Fulbé colocan un bambú hueco en el sepulcro, que conduce desde la cabeza del muerto a la superficie, para echar por allí leche que alimente al alma del muerto. Los habitantes de la región de las cataratas del Congo, los Bangata del centro de la Congolandia y varias otras tribus negras, tienen la misma idea. Se encontraron cañas que conducían al aire libre, en las esquinas de varios sepulcros de Tarkhan, en Egipto, pertenecientes a la primera dinastía. Los antiguos egipcios y los antiguos griegos, casi siempre ponían sus muertos en comunicación con los lugares donde se les hacían ofrendas, por medio de una cañería o alguna otra especie de conducto.

También se encuentran antiguos enterramientos en tinajones, en el Occidente Africano, habiendo allí muchas tumbas excavadas en los lados de las colinas, con sus aberturas cerradas por piedras. Este último método de enterramiento se practica aún hoy, estando las tumbas con frecuencia altamente decoradas, y siendo los cuerpos usualmente *pintados de rojo*, antes de enterrarlos.

La explicación que dan usualmente los indígenas en cuanto al origen de las antiguas tumbas, es que fueron hechas por *hombres rojos*, *herrereros* u *hombres-serpientes*, nombres que se refieren probablemente al mismo pueblo. Muchas tribus existentes, tienen nombres tales como *hombres rojos*, *hijos de la serpiente*, *serpientes rojas*, etc.; y los *herrereros*, en todo el Occidente de África, y en cierto modo en toda el África negra, forman generalmente una casta aparte, siendo con frecuencia una casta sometida, aunque sus características físicas no parecen generalmente diferir de las de otros negros.

Hubo evidentemente una cultura neolítica altamente desarrollada, esparcida sobre todo el Sur del Sudán. Se encuentran multitud de utensilios de piedra, de todos los modelos

neolíticos usuales, con frecuencia a proximidad de los círculos y túmulos, y a veces dentro de los sepulcros. Son dignos de especial mención muchos conos y pirámides muy bien pulimentados, de piedra, y de varios tamaños.

El cono juega una parte muy significativa en la cultura del Sudán Nigeriano de hoy. Algunas tribus (los Habbé, los Mossi, etc.), creen en una trinidad divina, constituida por una Deidad Suprema, y dos principios, uno masculino y otro femenino, que de ella proceden. Los que adoran al principio masculino erigen altares de tierra en forma de conos, pintándolos de rojo. La altura de estos altares cónicos es de un metro próximamente y se encuentran hasta entre tribus que no creen en la trinidad citada. La trinidad y sus sacerdotes, están en cierto modo relacionados con el sol. El título de los sumos sacerdotes significa «el fuego» o «el calor del fuego». Los hughonango de la tribu Mossi, sacrifican al sol sobre estos altares cónicos, por la mañana y por la tarde, para hacerlo propicio a la tierra. Erigen ellos altares a la triada, construyéndolos con tres piedras cónicas; y conservan un fuego sagrado siempre encendido, todo el año, en un nicho muy bien decorado de la roca. Estos santuarios del fuego son muy corrientes en el Sudán. Dice un escritor que se usan pequeñas pirámides pintadas de rojo en algún punto, en lugar de los conos. Plinio (XXXIII—112) dice que: «los jefes, los ídolos y los altares de las tribus indígenas africanas, están pintados de rojo.» El Baal fenicio también era adorado bajo la forma de una piedra cónica.

Muchos emblemas solares están representados en insculturas en la roca, y en los ornamentos &. Son frecuentes períodos ceremoniales de tres y siete días, y ningún otro número parece tener significación especial. En todas las ceremonias representan un gran papel los jóvenes con caretas y trajes antiguos.

Sólo hemos indicado aquí uno o dos elementos interesantes, en las complicadas culturas del África occidental, al norte de la zona de las selvas. Mr. Delafosse presenta un paralelo

entre la cultura primitiva de los negros de la selva, y la cultura de los antiguos egipcios. Trata él de mostrar influencia egipcia en la construcción de las chozas de los negros, en sus ropas, muebles, cerámica, utensilios, trabajo del metal, ornamentos, escultura, religión, insignias de realeza, derechos de propiedad, medicina y brujería. Pocos son los antropólogos que tengan gran confianza en los argumentos de Mr. Delafosse, puesto que parecen demasiado traídos por los pelos, cuando se aplican a Egipto. Si se aplicasen a la Poseidonis o Atlántida de que habla Platón en su *Critias*, todo ello sería completamente razonable.

No pretendemos que todos los elementos extraños de la cultura del Sudán Meridional, hayan venido de la Atlántida. Sin duda algunas influencias debieron venir de Egipto; y es indiscutible que ha habido mucha influencia árabe posterior; pero también creemos incuestionable que algunos elementos de cultura, se explican mejor como procedentes de la Atlántida.

Este es el caso especialmente al ocuparnos de los negros de las selvas a que se refiere Mr. Delafosse, puesto que estos han sido relativamente poco afectados por las últimas influencias, que han borrado la mayor parte de las huellas de la influencia de la Atlántida hacia el norte. Si conociésemos detalles completos de la cultura de la Atlántida de Platón, podríamos resolver muchos problemas antropológicos.

Julio Garrido.

Bibliografía

Memoria de la Cámara Oficial del Libro de Barcelona correspondiente al ejercicio de 1921-22. 1922.—Oliva de Vilanova, impresor.—Casanova 169.—Barcelona.

La Cámara Oficial del *Libro* de Barcelona, constituida en 21 de mayo de 1918 para llevar a cabo, en labor incesante-

mente renovada, todo el vasto programa afectado por la *Conferencia de editores españoles y amigos del Libro*, de 1917, en una muy documentada y bien escrita memoria, debida a su Presidente don Mariano Viada y Lluch, da a conocer la labor intensa y eficaz de tan benemérita institución, correspondiente al periodo 1921-22 (junio-mayo) acompañando a cada una de las manifestaciones a que ha dedicado su atención y como anexos, cuantos documentos mediaron para su eficacia.

Así, en la serie primera, que comprende los convenios postales Hispano-Americano de Madrid (13 noviembre 1920) y Pan-Americano de Buenos Aires (15 septiembre 1921) se transcriben un tan extenso epistolario, colección de Reales órdenes, Circulares y el texto de ambos convenios, que ocupan cerca de 70 páginas del Libro.

La «Revisión Arancelaria» que abarca íntegra su serie segunda, conjunta también una relación de Reales Decretos, actas de sesiones, extractos de exposiciones e informes, Regimen Aduanero para el papel (y, como elemento de comparación, el trato dado al papel en algunos países en el extranjero); y una relación de fabricantes en España, seguida de una atinada serie de observaciones que hacen curiosa esta parte de la obra.

En la tercera se reúnen los Reales Decretos sobre el Libro, de la Presidencia del Consejo de Ministros y el Reglamento interino del Comité Oficial del Libro con otros varios documentos.

Y epiloga la obra una relación de los nombres de las personalidades que integran aquel Comité.

Extensa y por serlo tanto, difícil y escabrosa la misión de éste, su labor se ha de desenvolver en amplio campo que esboza la memoria en distintos apartados que de tratarse cual se merece, daría a esta nota una extensión de que no disponemos.

P. R.

Tratado de Navegación por Luís de Ribera y Uruburu, Teniente de Navio, ex-profesor de la Escuela Naval. 2.^a Edición. Ferrol imp. y est. de «El Correo Gallego». 1907.

Veinte años hace que apareció la primera edición del libro objeto de estos apuntes bibliográficos, y durante tan largo intervalo ha compartido con otro de la misma índole debido a las reputadas plumas de los Jefes de la Armada señores Estrada y Agacino, la totalidad de la educación náutica en España. Este hecho en si basta para juzgar la obra, que no dudo en calificar de insustituible.

Nacida durante la época en que el autor explicaba esta asignatura en la extinguida Escuela Naval; redactada de acuerdo con un programa en cuya confección colaboraron las capacidades de mayor valor positivo que figuraban entonces en la Armada; y consagrada por la experiencia que aportan cuatro lustros de enseñanza, no hay duda que de la conjunción de tan favorables circunstancias había de surgir, como surgió, un libro en el que concurren gran número de garantías para inclinar hacia él el ánimo del que se proponga estudiar la sugestiva materia de que trata.

Y cuando se hojea no quedan defraudadas las esperanzas: porque en el se puntualizan con magistral exposición todas las operaciones que debe efectuar el Oficial que terminado el armamento de un buque se encargue de la *derrota* para conducirlo de un puerto a otro a través de las mil vicisitudes que entraña la navegación.

Los diferentes modelos de agujas náuticas, con sus accesorios y el manejo y compensación de las mismas, están estudiadas en el libro con tal minuciosidad, acierto y maestría, que la lectura de las páginas a ellas dedicadas garantiza el aprender a sacar de tan valioso instrumento toda la utilidad de que es susceptible. En cuanto al cronómetro, otro de los instrumentos esenciales del navegante, no hace su descripción, pero trata con todo detalle de los cuidados que requiere su instalación a bordo, de su arreglo exponiendo con método y

claridad todos los procedimientos conocidos para determinar el estado absoluto y su movimiento, poniendo después de relieve las ventajas que se obtienen practicando las observaciones de noche.

El estudio de la navegación en si abarca y trata con toda extensión de la *costera* a la que precede todo lo concerniente a planos o cartas marinas; de *estima* precedida de la exposición de las dos derrotas loxodrómica y ortodrómica que pueden seguirse y la de *altura* con las curvas y rectas de altura, esencia y resumen de la navegación astronómica.

Son también dignos de citarse los dos últimos capítulos de la obra, formado el primero por la exposición de todas las operaciones, cuidados y precauciones que deben tomarse al hacer la *recalada* después de algunos días de no ver tierra: e integrado el último por un resumen general de la navegación; hermoso y ameno recordatorio de los deberes técnicos del Oficial de Derrota recopilados con tan sano criterio y elevado espíritu de previsión, que debiera su lectura declararse obligatoria para los oficiales momentos antes de salir a la mar.

* * *

Tratado de Astronomía por Luis de Ribera y Uruburu, Capitán de Navío ex-profesor de la Escuela Naval. 2.^a Edición. Mahón. Imprenta de M. Sintés Rotger. 1922.

Según manifestación propia se propuso el autor al dar a la publicidad en 1908 la primera edición de este libro «reunir en un volúmen de moderadas dimensiones, los preceptos de la ciencia astronómica tratados de un modo elemental pero suficiente para adquirir concepto claro y preciso de todas sus ramas, sin caer en las arideces del cálculo, ni traspasar los umbrales de la Mecánica celeste, cuyos problemas a penas son iniciados en la obra,»

Pero en cambio se dió en ella atención preferente a todo lo que sirve de fundamento a la navegación astronómica por lo que podemos calificar esta obrita como primera parte del *Tratado de Navegación* del mismo autor. Ambos se com-

plementan. desarrollándose sus diferentes capítulos con enlace tan íntimo, que las dos obras constiluyen un solo cuerpo de doctrina cuyo fin es facilitar al navegante el dominio de las leyes que rigen los movimientos de los astros y facilitarle los medios para determinar su posición sobre la Tierra deducida de la que ocupan en el firmamento los cuerpos celestes.

La primera parte de la obra está dedicada a estudiar la Tierra y la esfera celeste y la segunda a la medida del tiempo. La tercera parte se ocupa del sistema solar y está integrada por un estudio elemental de las leyes que rigen su movimiento; monografías del sol, la luna y los planetas exteriores e interiores; eclipses de luna y de sol y de los sistemas estelares, sin olvidar las particularidades de las estrellas. La cuarta va dedicada a exponer detalladas descripciones del sextante y del cronómetro y contiene además un acabado y concienzudo estudio teórico del primero de estos instrumentos en el que se trata todo lo relacionado con su exámen, rectificación y manera de utilizarlo en las observaciones ordinarias y en las de precisión con la corrección de alturas.

Termina la obra con su quinta parte dedicada al estudio de la *Astronomía Náutica* en la que se trata con espíritu práctico de la resolución de todos los problemas usuales estudiando y analizando los errores y circunstancias favorables para la observación de los astros; de las mareas, exponiendo las teorías de Newton y Laplace y las objeciones que pueden hacerse a la primera teoría. En esta parte del libro se explica también la manera de usar gran parte de la «Colección de Tablas Náuticas» reglamentarias en la Armada que no se hallan comprendidas en el *Tratado de Navegación* de que antes nos hemos ocupado.

En resumen: constituye el tratado elemental de Astronomía, objeto de esta nota bibliográfica, una obra en cuya redacción ha presidido la amenidad y el acierto, dentro de una exposición clara y adaptada a su fin, que es preparar las imaginaciones juveniles para el estudio de la Navegación y darles base para dedicarse a otros más completos si sus aficiones y aptitudes les llevan más adelante a cursar la especialidad de Hidrógrafos o a prestar servicios en el Observatorio Astronómico de la Marina.

J. R. A.

