

protagonista del drama. Él ata y desata el nudo; él castiga la impudencia del bachiller D. Cristóbal Suárez de Figueroa, contribuye á la gloria de Alarcón y le salva la vida. Cuando la maledicencia desgarró la honra de Jerónima, y el autor la arroja ignominiosamente del corral, los deslenguados la insultan desafiando á que alguno le dé el brazo; y mientras Alarcón vuelve la espalda á la mujer que tanto le había amado, sin atreverse á defenderla, quien sale con ella del corral, noble y altivo, es Villamediana.

En esta escena, como en muchas otras, la figura simpática y altiva es la del Conde. ¿Era así el correo mayor de Enrique II? Bien sabe que nó, el Sr. Chavero. Maldiciente, procaz y hasta bellaco, no dejó buena memoria de sí, y hasta les pareció muy merecido á los contemporáneos su fin trágico. La leyenda pudo después hermosearle, dándole la apostura de un amante desgraciado. La historia que no presta vida fácil á romanticismos y novelerías, le pinta tal como era, huraño, agrio y envidioso. Ya otra vez, en artículo especial, podré ocuparme de ese personaje singularísimo á quien el bachiller Suárez de Figueroa pudo bien dirigir las mismas frases que el Sr. Chavero pone en boca de Villamediana. Con verdad sea dicho, el maldiciente conde no merecía desempeñar papel tan generoso.

¿Quiere Ud. ahora, lector amigo, que le dé un consejo? Si tiene Ud. amor al arte y á las letras; si quiere conocer el poema dramático del Sr. Chavero, no vaya, por Dios, al teatro Principal. Compre un ejemplar, abríguese en su alcoba, mientras la lluvia azota los balcones, y léalo allí con atención y detenimiento. No mire Ud. por Dios, esa pobreza de escenario; esos trajes contemporáneos de D. Fernando Batres; no mire Ud. á Don Francisco de Quevedo representado por Pedrito Servín y hablando con las manos y los pies, como el orangután de la «Venus Negra.» No mire Ud. á esos poetas del siglo de oro, que más bien parecen poetas de la Sociedad Netzahualcoyotl. No vea Ud. á Alarcón representado por Amato. ¡Pobre D. Juan! Esta era la calamidad que le faltaba.



UN CRITICO INCIPIENTE.

Cuando el Sr. Echegaray tiene menos genio y más talento, lo aplaudo con mayor gusto, sin que me quede remordimiento y sin atisbos de haber sido influenciado por prejuicios literarios. A él sí le viene de perlas el apodo que dan á Cánovas sus enemigos: *el monstruo*. De una ventregada engendra tragedias, dramas, poemas escénicos simbólicos, á manera de los que escribió Lord Byron; y casi todas las criaturas de Echegaray son hermosas; pero cabezonas, ó cojas, ó de ojos saltones. De fijo que los dramas del poeta noruego Ibsen han de cautivar al dramaturgo español, porque también salen de profundas criptas, recorren catacumbas cuyas paredes chorrean lágrimas, despiden luz siniestra y rojiza como de hacha resinosa, hablan solos y tienen mucho de dementes. Tolstói, Ibsen, Mæterlinck, Echegaray son espíritus afines. El más grande es Tolstói, pero Echegaray es de la familia, con la diferencia de que él ha leído mucho á Calderón, y su pesimismo es un pesimismo místico español, una noche rasgada á trechos por relámpagos de Sinaí; pesimismo en verso, ó sea romanticismo puro. En *Un Crítico Incipiente* la tristeza de Echegaray está de buen humor; llega á una resignación afable, jovial casi. Pero no cabe duda de que en el fondo de esa obra hay una gran tristeza, una tristeza que sólo pueden comprender los autores, los que han padecido las miserias de la vida literaria, los que ya sintieron piquetes, araños y puñaladas de la envidia ó la ignorancia. Primero se subleva el espíri-

tu recto contra la palmaria é insultante injusticia; pero luego los años nos van haciendo más dura la corteza, y ya se ven con ojos indiferentes y hasta con la sonrisa en los labios, esas intrigas, esas cábalas de pandilla, esos parrafejos biliosos que significan el odio de la impotencia al ingenio creador.

Ese estado de alma es el que expresa *Un Crítico Incipiente*. Su autor le llamó *Capricho dramático*, porque probablemente para el Sr. Echegaray, para que haya drama, se necesita un homicidio ó cuando menos algún ligero adulterio. Pero créame el insigne dramaturgo: es drama el *Crítico Incipiente*, y más drama todavía que *O Locura ó Santidad* y *Lo que no puede decirse*, porque estas obras son pesadillas, y aquella es realidad. ¿No es dramático el suplicio de una reputación? ¿No es dramático el espectáculo de la belleza violada por la injusticia? ¿No es dramático que un hijo asesine en el periódico la obra de su padre? Hasta parricidio con algo de fratricidio es, señor Echegaray.

Por la traza, *Un Crítico Incipiente* es comedia aristofanesca y de excelente cepa. De acción dramática externa carece por completo ó punto menos; pero la interior ¡qué intensa! Los caracteres no son tales caracteres, sino entidades ó cifras, que trazadas en el pizarrón, representan sumas de la crítica pedante, de la crítica envidiosa y de la crítica majadera. Hay caricatura en esta comedia, pero de la buena, de la que descubre la línea ridícula en una fisonomía, y caracteriza ésta con una sola línea, por manera inequívoca. Caricatura que no tiende nada más á hacer reír sino á fustigar un vicio. Caricatura trascendente diremos, ya que está en moda hoy ser ampuloso. ¡Qué vivida, qué intencionada es la obra!

Don Antonio (es decir, hablemos claro, Echegaray, Don José), autor dramático célebre, quiere observar cómo le juzgan sin que su personalidad influya en el dictamen público, y da á la escena, con supuesto nombre, «El Conde Ulrico». . . . ¿No ven ustedes cómo se trata de Don José y no de Don Antonio? Sólo Echegaray puede escribir un drama que se titule *El Conde Ulrico*. El Don Antonio es un tipo real, completo de la neurosis literaria que Echegaray ha de conocer perfectamente, de esa que lleva á no vivir sino para el papel, para la tinta de imprenta, para el cómico, para el gacetillero, para la vanidad de vanidades. La hija tiene un novio; pero apenas si se preocupa de ello Don Antonio. La hija verdadera, es la obra que se está representando aquella noche. ¿Y es dra-

mático ver á un padre á la cabecera de su hija enferma? Sí, ¿verdad? Pues es dramático Don Antonio. Los médicos que la declaran incurable, los doctores remisos que no acuden al apremiante llamamiento, los importunos que en instantes tan angustiosos llegan con impertinencias y hasta con gracejadas, son los personajes del *Capricho dramático*, son el crítico doctrinario y petulante, el censor moral, el dómine literario, el pilluelo periodista, el aprendiz de escritor. Y el personaje simpático es el que sincera ó no sinceramente le dice al padre: —Esa niña es muy hermosa, sanará, vivirá, será muy rica.

Ya he dicho que estos personajes no son de carne y hueso; no, son antes de razón caricaturados; pero ¡qué bien! En la obra hay lunares; pero á mí me gustan mucho los lunares. La parte mecánica del *Crítico Incipiente* es defectuosa: no se explica á satisfacción del público por qué Don Antonio se está en casa mientras su hija, digo, su obra, está luchando en el teatro con la muerte, ni por qué esos críticos se pasan la velada diciendo muy donosas tonterías en el salón de su amigo, cuando debían de estar en sus respectivas lunetas, aunque para ello hubiera sido necesario que éste les hubiera obsequiado antes los boletos, como lo hace á la postre; no se explican muchas cosas; pero ya he dicho cómo ha de entenderse la comedia, y si lo juzgara con criterio formalista, me parecería á uno de esos pedantes tan bien satirizados por Echegaray. Consideradas así también —seamos francos, —resultan disparates las comedias de Aristófanes.

Lo notable es la gracia de la caricatura, y ahí está la comedia: lo estrictamente real y conmovedor es el amor paterno de Don Antonio á su obra, y ahí está el drama. Esa nerviosidad con que registra al día siguiente los diarios de la mañana para leer lo que dicen del *Conde Ulrico*; la candidez bellísima y naturalísima con que pregunta á su criada Záfia lo que opina del drama; las transiciones porque va pasando al oír la lectura de la crítica hecha por el novio de la hija, de la hija de carne, y que es un chico á quien él despidió de la casa por tenerle en concepto de frívolo, atarantado é ignorante; pero que se rehabilita ante sus ojos y recibe de él patente de sabiduría, por el sólo hecho de haber puesto en las nubes el drama; todo ese conjunto de incidentes cómico-dramáticos, constituye la belleza artística del *Crítico Incipiente*.

De repente mueve la obra una más violenta ráfaga dramática.

El hijo de Don Antonio también ha echado su cuarto á espadas en el periodismo, ingresando á la numerosa familia de los críticos sietemesinos. Y para abrir boca ha empezado por *reventar*, como él dice, al *Conde Ulrico*. Ese artículo es el que más ira ha causado á Don Antonio; quiere éste saber el nombre del autor, y el hijo, satisfecho de su obra, con la petulancia propia de los pocos años, dice:—Pues soy yo!

El dolor de Don Antonio en ese momento es realmente humano, de lejos parecido, dado el temperamento literario del protagonista, al de Adán ante Caín. Todos los ya golpeados duramente en la vida artística, conocen más ó menos esa amargura. La crítica que duele es la del ser querido, la del hijo adoptivo de nuestra inteligencia, la del que se ve crecer con orgullo, y cuando empieza á hombrar, clava al que se creía algo así como su padre, el dardo más ponzoñoso, se burla de sus lacerias, y se agavilla con los mercenarios de la envidia. Y casi todos los hijos literarios son como el de Don Antonio.

Rasgo bellissimo en la escena de que hablo: el muchacho se avergüenza, se indigna contra sí mismo, porque es hijo de la carne y no hijo del entendimiento; llora por la herida que ha abierto y dice en su defensa:

—Padre: si yo quería aplastar á ese Don Pablo, porque han dicho que tiene más talento que tú; si me gusta mucho el *Conde Ulrico*, pero como no sabía que era tuyo, quise que no les gustara á los demás!

El literato desaparece; el hombre habla, abraza al hijo, y recordando el artículo que le había ofendido tanto, exclama:

—¡La verdad es que el chico tiene mucho talento!—Ahí está el padre.

Después, y ya tranquilo con la resignación de que hablé al principio y que les viene á todos los grandes autores criticados, á vuelta de los años, va á almorzar con sus censores. . . . Ah! y le da á su hija por esposa al critiquillo zas. . . . el padre candil que alabó el drama. También ahí está el padre del *Conde Ulrico*!

Por supuesto que esta paternidad le fué disputada. Los hijos de nuestra inteligencia siempre tienen muchos padres. En el *Crítico Incipiente* aparece un tipo eterno y exactamente reproducido: el plagiado. Este es el que tiene siempre en cartera una obra que nadie ha leído y que es igual á la obra que acaban de aplaudir. A

ese le roban los gitanos, los saltimbancos, todas las hijas bonitas que engendra; y digo que todas las hijas bonitas, porque las que saca á luz, las que le quedan, son muy feas.

Ese sempiterno reclamante tiene mucho talento cuando no habla ó se guarda todo lo bueno que hace, y tal vez en cumplimiento de algún voto, sólo enseña sus miserias. Su vida es la de San Alejo. Posee, además, el secreto de descubrir semejanzas paradójicas. Para él un narigón y un chato son iguales. Y es de sentirse que teniendo tanto ingenio en las obras que otros firman, sea tan majadero en las propias. Sus hijos legítimos, muy feos; los adulterinos, muy bonitos. ¡Qué rareza!

Resumiendo, el *Capricho Dramático* es una comedia de buena raza y escrita con muchísimo donaire. Otros dramas de Echegaray sí que son caprichos, y de muchacho caprichudo mimado por la gloria.

¡Ay, Sr. Echegaray, qué gusto me da alabarle y reconocer su genio. . . . porque me pega usted á veces unos sustos. . . .





BOITO, GOUNOD, CHOPIN.

MEFISTÓFELES. — Pláceme conversar de cuando en cuando con el viejo, y bien me guardo de reñir con él. Hermoso es ver á tan gran señor hablando mano á mano con el diablo.

FAUSTO. — PRÓLOGO EN EL CIELO.

El espíritu zumbón que en esta forma se refiere á Dios, no es el demonio bíblico: es simplemente Mefistófeles. Cuesta trabajo ver bien á esta criatura, más humana que demoniaca, y en cuyo sér, esencialmente maligno, pero no infernal, se enredan complicadamente fibras de plantas venenosas bien conocidas en la tierra. Ese no es el soberbio Satán, grandemente rebelde como Prometeo; no es el diablo truculento de las leyendas místicas; no es el engañador; no es el perverso; no es el astuto; no es la víbora: ha leído nuestros corrientes libros de filosofías; ha aguzado su ingenio en pláticas de sobremesa; aplaude obscenidades en el teatro y seduce á la mujer vanidosa de algún pobre; en sus ojos culebrea la codicia carnal, y su conciencia «es el humor con que se levanta en la mañana.» Cuando no se asemeja á Voltaire, parece un sátiro, y suele parecer, al mismo tiempo, las dos cosas. A veces, se agiganta, trepa á las masas graníticas del Hartz, escala el Brocken, le obedecen los lémures, rondan en torno suyo las brujas, le va alumbrando el camino una legión de fuegos fátuos, y prende el relámpago en la punta de la espada. Por un momento, y entre aquel humo que despide olor á azufre, creemos distinguir al diablo.

Pero no; es Mefistófeles; es Mefistófeles, el galante caballero, vestido de diablo rojo para una carnavalada en pleno bosque. La

pluma de gallo que lleva ese hombre extraño en el sombrero, tiene mucho de simbólico: recuerda el canto, el matinal agudo cacareo que ahuyenta los espectros. Porque, en verdad, es momentáneo, rapidísimo, el contacto de aquél espíritu maligno con los seres diabólicos, propiamente dichos. Apenas le tocan se apagan, á manera de luciérnagas tocadas por el frío. Él recuerda sin duda, su origen demoníaco. Entonces dice: «Soy el espíritu que siempre niega, y que niega siempre con razon, porque cuanto existe, sólo es bueno para perecer, y más valdría que no existiese. De modo que lo que llamais pecado, destrucción, el mal, en suma, es mi propio elemento. . . . Soy una parte de la parte que en el principio lo era todo; una parte de las tinieblas que engendraron la Luz (*Fausto.—Primera parte*). ¿Será realmente la Fuerza rival de la Bondad eterna esa que habla? ¿Será el mal concebido por la filosofía, el que dice con Proclus: «Soy la sombra en donde acaba la divina luz;» y con Spinoza: «Soy lo que determina la variedad y la fragilidad de los modos divinos;» y con Hegel: «Soy el límite en que expira lo absoluto al externarse?» No; no es eso. Ha hablado Mefistófeles el pedante, Mefistófeles el retórico. A poco tira la capa de la metafísica y desenvaina el estoque, punzante y reluciente, de la eterna ironía.

Es el hombre, el vividor escéptico y de buen humor; el comensal alegre; el ventruado y reidor devoto de la Enciclopedia; el que como Madame du Deffand, «no espera nada más que de la nada.» Cuando le increpa Fausto por rufián ó por trainel, replica Mefistófeles: «Tus agravios me dan risa. El Dios que creó mozos y mozas, legitimó á la vez el noble oficio de proporcionarles la ocasión,» (*Fausto.—Segunda parte*). Será hombre malo el que así habla; pero es hombre. Más todavía: parécenos francés. Tiene ese *esprit* que no es el GEIST germano. El diablo de Alemania nació en Francia. Heine el alemán también era francés; y en el espíritu de Heine es en el que ha cabido mayor cantidad de Mefistófeles.

¡Qué arma tan terrible la de ese inseparable compañero de Fausto! Las antinomias de Kant no desesperan tanto la razón como ese silbo de la sátira. «Con arte superior maneja Mefistófeles esa arma fatal y ligerísima. Despliega en tal esgrima no se qué gracia páfida y deslumbradora. Cuando sentimos que ha dado en nosotros, tarde es ya. El corazón por ella herido, podrá maldecir su mal; curar, jamás. Fausto es una inteligencia superior, de orden supremo; mas ¿acaso salvo está el genio de temblar ante el ingenio, ante el inge-

nio que se complace en destruir?» (*Caro-Filosofía de Goethe*) Mefistófeles no aborrece á los hombres. Los desprecia, como atinadamente observa M. Weiss. Es el maligno, por excelencia insinuante que, á veces—sólo á veces, por fortuna,—«se nos asemeja como un hermano.»

Partout où j'ai voulu dormir,
Partout où j'ai voulu mourir,
Partout où j'at touché la terre;
Sur ma route est venu s'asseoir
Un malheureux vêtu de noir,
Qui me ressemblait come un frère.

Ese desconocido, tan conocido de nosotros; ese hermano nuestro que al morir no bendijo nuestro padre; esa sombra de la eterna luz que hay en cada alma; esa tristeza que llega siempre y se nos junta, cual si le hubiésemos dado alguna cita; ese enlutado mortalmente pálido, no es el Mefistófeles que también suele acompañarnos y que se nos asemeja algunas veces. Empero Mefistófeles tampoco es para nosotros un extraño. Conocemos, y mucho, á ese «que dice siempre, No!» Sabemos qué tristemente dobla el alegre repique de esa risa, cuando le oímos desde lejos ¿Se encoge, tiembla, se repliega, calla algo bueno, algo puro en vuestro sér? No lo dudéis: es Mefistófeles que llega. Es una parte de esa infinita parte que se llama el mal. Es lo que dice al oído eternamente: la virtud cae; el amor pasa; huye el instante! ¿No hemos sentido con vergüenza, en ocasiones, que se nos sube la carcajada hasta los labios delante de un dolor? ¿No percibimos, sin quererlo, en el tiempo que un relámpago dura, lo grotesco de la pena? Es Mefistófeles quien avisa, quien señala. La duda filosófica no ríe. Esta negación burlona, liviana y banal, ríe, y ríe siempre.

Ríe de la joven que defiende su honradez; del padre viejo burlado por la hija; del impotente que desea; del artista á quien la gloria vuelve las espaldas; del anciano que aún ama; del infeliz enfermo que se cae. Ríe, y ríe siempre. Hoy es fiesta; hoy es amor; hoy es el triunfo. Y HOY, el Maligno ríe diciéndonos: MAÑANA. . . . No está vestido de negro, no es el hermano mortalmente pálido; está vestido de rojo como el vino, y nos empalidece como las orgías, y suele asemejarse á nosotros como un hermano.

Le huiríamos, por repugnante, pero le seguimos como esclavos. Dicen que es la experiencia, que es el sabio. Tenemos miedo á su

risa. E instigados por ese diablo humano, zaherimos la virtud y nos mofamos de la ancianidad y hacemos la comedia del amor. Y pronuncia el terrible ¡HER ZU MIR! y le seguimos. . . . !

Ahí está Mefistófeles: ahí, en la caricatura, en la diatriba, en la frase zumbona, en la ironía cortante, en la sátira que clava, en el silbido que apaga la incipiente y debil claridad. Toda una gran rama de la literatura se estremece en las manos del Eterno Maligno. Las abejas del Hymeto, los epigramas griegos, picaban sin herir. Enrique Heine exclama:

¡Están emponzoñadas mis canciones!

Mientras nos sirve de compañero Mefistófeles, no hay descanso posible. Acibara todo néctar ¿Con qué? Con una gota. Corta toda ala. ¿Con qué? Con la delgada uña del meñique. Destilador de los venenos más sutiles, destruye y aniquila sin ruido. Su placer es matar lo que empieza á vivir. Satán arrebató. Mefistófeles bolsea. Fausto anhelaba decir al momento que huye: « ¡detente, eres hermoso! » Y no podía decirlo, porque iba con él, con Mefistófeles, con el átomo obscuro que intercepta la luz. De la sonrisa hace Mefistófeles la mueca. De los ojos que lloran ve los párpados hinchados. Del dolor oye el hipo.

¡Pasa, huye, instante, no eres bello! Te vi hermoso al venir. Llegaste, y son muy hondas tus ojeras!

¡Al Brocken! ¡Al Olimpo! En todo nada! ¡En todo eternamente Mefistófeles!

Margarita es mujer; Helena casi es diosa: ¡hembras las dos! Ni la carne, ni el mármol; ni la sangre, ni el ideal; ni la pureza, ni la sabia y perfecta forma del amor. A la alcoba de Margarita, á los desfiladeros del Brocken, á las inaccesibles cumbres del Olimpo, la sociedad, el tedio trepan. Todo el rebaño de Mefistófeles le sigue. El sátiro marcha á la cabeza de los tardos búfalos. . . .

Si cuantos conozcáis á ese Maligno, deseáis saber lo que le da la muerte, leed el maravilloso quinto acto que cierra la segunda y final parte del impasible gran poema. Es un inmenso balconaje abierto hacia el Oriente. Se oyen los cantos de la MAGNA PECCATRIX, de la MULIER SAMARITANA, de MARIA ÆGYPTIACA. Los Coros Místicos, los de Niños Felices, los de los Angeles Novicios, los de los Angeles Perfectos, ascienden en el incienso de los Santos Anacore-

tas, hasta el PATER EXTATICUS. Fausto columbra el nuevo día. Y cantan los coros:

Rosas ardientes;
Incandescentes,
Inmaculadas;
Rosas aladas,
Poblad el aire,
¡Lloved! ¡Lloved!
Prófugas rosas
De mariposas,
Rosas de llama
Para el que ama,
En lluvia eterna
¡Caed, Caed!

Y aquellos sueltos pétalos de rosa van cubriendo á Mephisto, ¡Llueven! ¡Llueven! Le queman la carne. Cada uno le produce una úlcera. Ya él todo es, como Job, una sóla úlcera. Y bajo los suaves pétalos desaparece, mientras los niños, derramando flores, cantan en el cielo. El que mataba con la punta de una aguja, se pierde tras un pétalo de rosa. El niño que canta vence al demonio que se ríe.

* * *

Después del *Mefistófeles* de Boito, la Compañía de ópera nos ha dado el *Fausto* de Gounod. Este contraste de dos músicas intérpretes del mismo asunto, ha venido á ratificar mi opinión respecto al mérito de . . . *Fausto*. La obra italiana es un ensayo muy feliz; no merecía, sin duda, el fiasco que sufrió la noche de su estreno, en la Scala de Milán; acusa una personalidad artística, si no pujante, cuando menos vigorosa y atrevida; mereció los aplausos que en Bolonia obtuvo al fin, y los que le han prodigado en otros teatros; bien pudieran oír la y celebrarla los parisienses, tan desdeñosos hasta hoy para con ella; más, para mí, la música de Boito tiene más de complicada adrede y de intencionalmente rara, que de espontánea y bella en realidad. Entiendo, con mi amigo Alberto Samson, que se nace armonista, y que Boito nació. . . . italiano. ¿Por qué no ha querido ser como la naturaleza le hizo? ¿Por qué empeñarse, en coincidir con Wagner, violentando para ello el temperamento propio? Delicioso es aquel *L'altra notte in fondo al mare* que canta Marga-

rita; encantadora la romanza de Fausto: *Dai campi dai prati*; y elegante la combinación musical que forma el coro de ángeles entonando el *Siam nimbi volanti dai limbi*; pero esas bellísimas inspiraciones se abren paso difícilmente por entre la intrincada maraña que enredó el compositor. No así las melodías límpidas, diáfanas, que manan de *Fausto*. Por lo delicadamente artístico de su estructura, por el sentimiento que lo mueve, por la unción que exhala, el *Fausto* de Gounod tiene la relativa inmortalidad de las creaciones bellas.

No pensó el maestro francés en traducir fielmente á Göethe en música, porque el genio jamás piensa ni se propone traducir; en la obra suya vemos el poema alemán á través de otro espíritu creador también; y de aquí la originalidad, el hechizo de tal ópera. El músico no hace crítica; no puede decirnos: este es Mefistófeles; ese, Fausto; aquella, Margarita, comentando sábiamente el texto. Él canta en un mar que se llama Shakespeare ó en una encina que se llama Göethe. Recoge en su voz algo de los sonidos y rumores que en torno suyo se levanta; pero no es un eco sino una armonía. Y cuando el personaje que le sirve de portavoz es abstruso, semi-indecifrible como *Hamlet*, como *Mefistófeles*, y otros, la tentativa de presentarles con el carácter y la intención que el poeta les dió ó que, según nosotros, quiso darles, resulta siempre frustránea, porque en la música hablan las pasiones, el amor, los celos, el orgullo, la ira; mas nunca los estados de conciencia ni las especulaciones filosóficas. En el *Fausto*, Gounod vió más al hombre, al amador voluble, al prendado de Margarita; y Boito, al genio del mal, demonio ó lo que sea; por eso mismo, la ópera del último resulta forzada, no vivida ni sentida, sin tampoco llegar á las cumbres sinfónicas cuyas nieves eternas suelen sentir divinos ósculos.

Como intérprete y comentador de Göethe, ahí está Berlioz en su *Damnation de Faust*. Pero las intemperancias de su carácter y las rarezas y extravagancias de su entendimiento, impidieron que se apreciara en cuanto vale su portentoso genio de sinfonista. Berlioz era innovador: quería entrar al templo de la gloria forzando sus puertas.

En vida le apellidaron loco: hoy le erigen estátuas. Sin embargo, Berlioz no fundó escuelas. Gran parte de sus obras son alemanas en su contextura y su tendencia; pero de todas suertes debe reconocerse que muy pocos le aventajan en vitalidad y en energía. Otro

de los maestros célebres franceses, Ambrosio Thomas, quiso también habérselas con otro personaje intraducible en música: «*Hamlet*.» Prescindo de lo poco ó nada que se compadece el carácter eminentemente subjetivo del príncipe, con las exigencias del drama lírico. Este vive del movimiento y la pasión. En «*Hamlet*» todo es un detenido estudio psicológico, el examen de un estado de conciencia; y los principios filosóficos no cantan duos ni cavatinas. Yo no concibo á «*Hamlet*» disertando con acompañamiento de clarinetes, en la plataforma de Elsenor.

El *to be or not to be* no puede transformarse en ária de barítono ó tenor. Berlioz no abordaba jamás asuntos semejantes, sino valiéndose de la sinfonía, que es á manera de interpretación ó comentario. Meyerbeer, el maestro de más genio que ha habido en este siglo, no quiso nunca acometer tales empresas ni poner música á las grandes creaciones literarias. Las tragedias de Shakespeare podrían llevar el rótulo que tenían ciertas armas famosas:

«Nadie las mueva
Que estar no pueda con Orlando á prueba.»

Es necesario estar en música á la misma altura que el trágico britano en la poesía, para hombrearse con él y traducir musicalmente sus ideas. Y entre las tragedias de Shakespeare, ninguna más arisca ni más inabordable para el músico, que «*Hamlet*.»

La ópera de Thomas es inapreciable por el arte exquisito con que está labrada la instrumentación, parecida en lo gallarda y fina y minuciosa, á los frisos de la alhambra. Tiene hojas de acanto y tréboles, esbeltas y torcidas figuras encadenadas caprichosamente. Es un precioso trabajo caligráfico. Pero inútilmente buscamos el poderoso arranque de la inspiración que subyuga y conmueve al auditorio. Thomas ha ganado, y mucho, en ciencia; pero ha dejado en los zarzales del camino la música del bardo. Los mosaistas no construyen templos, y Thomas es extremado mosaista.

Gounod fué más feliz que todos los maestros franceses en empresas tales. Dió vida á «*Fausto*,» pero vida de él, no copiada ni refleja. De modo que tenemos dos Faustos, el de Göethe y el de Gounod, separados por enormes distancias, uno soberano y otro príncipe de poca fortuna, pero ambos hermosos.

El Mefistófeles de Boito está condenado á ir á la zaga del poema. Es *suob*.

**

¿No es cierto que son mucho más simpáticos los compositores que sueltan la brida á su inspiración, y sienten, sufren y aman por su cuenta propia? Así era, por ejemplo, aquel incomparable Chopin, de quien toca, con arte exquisitísimo, la Srita. Blanca Llisó algunos nocturnos. Feliz ella que posee el secreto de decir lo que él sintió. Lo digo casi con envidia, porque Chopin tiene para mí encanto especial.

Lo veo con alas azules, como á veces miro á Lamartine. Otras veces al oír sus inimitables *nocturnos*, me imagino que estoy oyendo, cantada por el violín ó por el piano, la *Lucia* de Musset:

Un soir nous étions seuls;
j'étais assis près d'elle,
elle penchait la tête
et sur son clavecin
laissait, tout en rêvant,
floter sa blanche main.
Ce n'était qu'un murmure;
on eût dit les coups d'aile
d'un zéphyr éloigné
glissant sur des roseaux
et craignant, en passant,
de éveiller les oiseaux.
Les tièdes voluptés
des nuits mélancoliques,
sortaient autour des nous
du calice des fleurs.
Les marronniers du parc
et les chênes antiques
se berçaient doucement
sous leurs rameaux en pleurs.
Nous écoutions la nuit:
la croisée entr'ouverte
laissait venir á nous
les parfums du printemps;
les vents étaient muets;
la plaine était déserte;
nous étions seuls, pensifs,
et nous avons quinze ans!

¿Por qué he comparado á Chopin con Musset? Acaso porque los dos amaron á la misma mujer, á Jorge Sand; que sorbió de ambos

una parte de vida y una parte de alma, acaso para darnoslas después en sus novelas. ¿Por qué no se realizó el idilio de Chopin; por qué no le fué dado desposarse con su primera y virginal amada, con Constanza Gladkowska? A poco de haberla conocido, escribía él á un amigo: «Por desdicha he encontrado mi ideal. ¡Con toda el alma lo venero! Seis meses hace que lo sueño noche á noche, y aun no le dirijo la palabra. Pensando en esa casta criatura he escrito el adagio de mi concierto en *mi* menor y el wals que te envié y que compuse esta mañana. . . . Muchas veces confío al piano lo que quisiera decir á otros.» Pero Constanza no fué para Chopin mas que un meteoro de amor. Celebrada, aplaudida como cantatriz, corrió el mundo de teatro en teatro, y pasados dos años se casó.

Chopin estuvo á punto de morir. Bien es verdad que, según la graciosa frase de Auber, «Chopin siempre estuvo muriéndose.» En Varsovia, en Viena y en París, vivió casto. Pero el amor no perdona á los artistas; el amor es fuerte como la muerte: *Fortis ut mors dilectio!* Jorge Sand fué el abismo en que cayó el pálido enamorado de todo lo bello. Este amor no era el alba como el de Constanza, como el de aquella virginal aparición «vestida de blanco y con una rosa escarlata en el cabello, á la manera de las sevillanas,» era la noche. . . . y la noche en los trópicos. Aquella mujer, ávida siempre de nuevas emociones, bebió con deleite la salud, la vida, el pensamiento de Chopin.

El último amor de Chopin fué su piano. . . . y ese sí jamás lo abandonó. Todavía al morir, él lo consolaba. . . . no puedo resistir la tentación de traducir la página en que Liszt refiere esa agonía:

El domingo 15 de Octubre soportó Chopin con paciencia y gran fuerza de alma, crisis más dolorosas aún que las precedentes y que duraron largas horas. La condesa Delfina Potocka, que estaba presente y en extremo conmovida, no podía contener las lágrimas. Vióla él, á los pies de su lecho, alta y esbelta, vestida de blanco y parecida al ángel más hermoso que hubiera fantaseado el más ideal de los pintores, y le rogó que cantara. Llevaron el piano del salón hasta la puerta de la alcoba y la condesa cantó, ahogada la voz por los sollozos.

Corría el llanto por sus mejillas, y nunca aquel gran talento y aquella voz admirable llegaron como ese día á tan patética expresión. Chopin parecía sufrir menos, mientras la escuchaba. La condesa cantó el famoso «Cántico á la Virgen,» que, según cuentan, le

había salvado la vida á Stradella.—«¡Qué hermoso es, Dios mío, qué hermoso es! ¡Más. . . más. . .!»—Ella volvió á sentarse al piano y cantó un salmo de Mercello. Chopin se puso más malo. . . Todos, azorados, se pusieron de rodillas. . . nadie se atrevía á hablar. . . sólo se oía la voz de la condesa, volando como celeste melodía por encima de los sollozos y las lágrimas.»

En el arte, esos grandes enamorados son más hermosos y más grandes que los sabios.

El que ama, crea.



LOHENGRIN.

FALSFAPP.

He hablado muchas veces de «Lohengrin,» y me parece que he hablado de él muy poco. He dicho, he escrito, al salir de cada audición, lo que he sentido, y cada vez siento de manera diversa y algo nuevo. Si enlaza, si eslabona todos esos matices, todas esas modulaciones de la emoción, un sentimiento profundamente religioso, más bien dicho, místico, queda en mi alma, después de haber oído en distintas épocas esa música celeste, como gemebundo éco de órgano de órgano tocado por la joven pálida, al caer la tarde, trás de la reja del coro, en capilla que oculta espeso bosque, el día en que una novicia muy hermosa y que amó mucho, dijo adiós al mundo, y vió caer, tronchadas sobre el mármol, sus trenzas de oro. A creer en vidas anteriores, diría yo que en alguna de ellas—en la blanca—oí esas distantes vagas armonías. Casi no tienen cuerpo; son casi flúidas; no brotan y se abren como rosas; no gorjean y sacuden las alas como pájaros: nievan!

¡Cuento de hadas, único misterioso cuento de hadas que me trajo la juventud; granizo intacto al que con ansia acerco los reseco labios; niebla húmeda y fría que me velas apenas lo infinito; preludio de la vida inmateral en que el amor eterno es ritmo suave que de onda en onda se propaga sin perder nada de sí, trazando su indisoluble sucesión de círculos iguales en la absoluta inmensidad!

Caballero del cisne blanco, tan parecido al candor de la inocencia como la blancura de las muertas hermosas; cuando llegas ¿en

qué sueño? ¿En la mujer? ¿En una mujer? ¿En el amor? ¿en Dios Acaso? Tu amor no hace ruido. Te oímos sin despertar.

El canto de un gallo te rompe. El roce de un pétalo te lastima. Vives la vida impalpable é invisible de los aparecidos. ¿Eres el espíritu blanco de mi hermano enlutado? De ángel custodio es tu palabra tierna; pero de ángel custodio que está triste.

Tuviste un enamorado que se te parecía mucho. Era un genio pálido que había sufrido inmensamente, sabe Dios en dónde. Nos conocimos mucho, mas ignoro en qué lugar. Había luz de luna, sí, en el sitio melancólico. Pero en el cielo no había luna, sino estrellas. Rápido fué el encuentro. Vestía él como príncipe, como el ángel-príncipe de la Anunciación. Traía en la mano simbólica flor azul. ¿El lirio? ¿El loto? Y su mirada vaga entró en mis ojos y fué apoderándose de todo mi ser como un hechizo. Sin condiciones, sin acuerdo previo, unimos para siempre nuestras almas, viajeras en la neblina del ensueño. Y caminamos juntos, brazo á brazo, pero siempre muy lejos uno de otro. Eramos como dos caminantes que se buscan, que se hallan, que no vuelven á separarse en el camino, y que se sienten pero no se ven, porque la noche es negra y dura mucho, y no amanece! ¡Oh mi Julián del Casal! ¡Oh mi pobre poeta, hermano mío!

No llegamos á conocernos, y tal vez por eso nos conocíamos hondamente. A veces caían tus cartas y tus versos en mi mesa. Sí, caían, como suele caer un rayo de luna sobre la página en que escribo! Yo repetía tu nombre y repetías el mío. Fuímos, somos como dos ecos distantes, enamorados de la misma vaga melodía. ¡Oh mi poeta, el de los ojos claros é indecisos que no saben ver; oh mi poeta, el de los ojos tristes que sonríen por bondad y por cariño; oh mi poeta, el de los ojos que no han muerto y que siempre estuvieron despidiéndose; contigo acaricié las alas rizas del gallardo cisne; juntos creímos en Lohengrin, oh mi poeta!

Mañana. cuando haya luz. cuando no sienta tan fría tu «NIEVE» entre mis manos. cuando vuelvan á casa mis pensamientos asustados y dispersos, iré á aquel sitio melancólico en donde por primera vez nos encontramos. Mañana. hablaré de tí con mi alma.

Ahora, el público espera. El traspunte me llama. Deja que salga el comediante.

No puedo hablar de la ópera de Wagner porque Lohengrin tam-

bién era tuyo; tú, acaso, eras Lohengrin. Amador de la belleza toda blanca; hablo de Elsa.

* * *

Llegar á los ochenta años, tras vida azarosa de labor continua, y á la edad en que Fausto, desesperanzado, llora la juventud muerta en el cuerpo, dar á la luz y al aire un brote nuevo de laurel, gracia divina y don de lo inmortal es para el hombre. Sólo el tentar la empresa creadora, sólo el sentir alientos para ella, es signo de pujanza extraordinaria. ¡Canten poetas y veneren mozos al anciano que tan grande virtud esconde en su ánimo!

La vejez natural y sana, tal como Dios quiso que fuera, y semejante al atardecer de un día sereno; la ancianidad de los patriarcas en quienes la existencia se posaba y detenía con misteriosa complacencia, revistiéndoles de hermosura sobrehumana, merced difícil de lograr ha sido siempre y signo de predilección que el cielo da, para que por de él las reconozcan, á excepcionales criaturas. Verdi, octogenario y creador, es venerando.

No en balde, sin embargo, huyen los días; que cada uno, al correr y pasar, hurta algo al hombre: ennoblece la vida bien vivida; mas, elevando y depurando el sér, vuélvele inepto para sentir y expresar goces efímeros; y en el que intenta retrotraer su espíritu, muy de luego se nota lo trabajoso y duro del esfuerzo. Si sois jóvenes, sed padres; si sois viejos, sed abuelos.

Pero ¿no tiene mucho de nietezuela retozona esta última obra de Verdi? Sí y no. Sí, porque el Maestro quiso que así fuera, y en el Maestro querer casi es poder. No, porque entre ese querer y ese poder hay aquel CASI que separa á entrambos.

Me finjo yo que Verdi, aun señor y dueño, en mucho, de sus facultades, quiso no prescindir del revoltoso coro de las Risas que precede á otros en su entrada triunfal á la inmortalidad; él, que jamás volvió la cara para ver á las ninfas juguetonas; él, que pasó en carro de fuego y entre nubes trágicas, cantando el dolor y la pasión humanos, tuvo sed de la gota cristalina que humedece, al resbalar, entreabiertos botones; hambre del fruto picoteado por los pájaros y mordido por los niños; anheloso, ansioso de tenderse y descansar al pie del fresno, oyendo cómo se desliza y bulle el agua, gorjea el ave y ufanos los muchachos parlotean. Había entreabierto aquella ma-

ñana la pajarera de Mozart, había oído el epitalamio de *Il Matrimonio di Figaro*; camino de la huerta encontró al viejo Auber, seguido de chicuelos boruquientos que le pedían más golosinas; en los nidos ensayaban música de Cimarosa; ¡era domingo en el ambiente diáfano! ¡Qué sueño para Verdi el de ceñir su gloria con fragante enredadera! No había probado él aquellas dichas; no había sentido esa paternidad amable: sus hijos nunca fueron niños. La inspiración exúbera de aquel gran apasionado, fué ardorosa y fugazmente virgen.

La tentación de esa mañana límpida le llevó al piano, como el repique de Pascua llevó á Fausto al atrio de la iglesia. Nació *Falstaff*.

¡Ah, desde el nombre, recio y espeso de la recién nacida criatura, condenábala á ser forzadamente alegre! Exótica y arcáica es su alegría, no de Italia, del Norte.

Por el bosque secular de las tragedias Shakespearianas, en esa seiva oscura por do pasa, como sombra más densa que las otras sombras, torvo el Dante; bajo enormes encinas, guardadoras de misterios sagrados y de ritos tenebrosos, serpean arroyos vocingleros cuyos airones de espuma iriza el Sol. Esos arroyos son las comedias del Poeta. Las conoce poco el vulgo; tan de prisa corren, que es difícil seguir las, y tantas hojas, tantas ramas, tantas arenas, tanta escoria arrastran en promiscua dispersión, que sólo al paciente es dado conocerlas y gustar de ellas. Ora esas comedias son fiesta de luciérnagas y de exhalaciones, como el *Sueño de una noche de Verano*; ora idilios y modelo de éstas ha sido, es, y será, *Como Gustéis*; ya claros de luna, como *Bueno es lo que bien acaba*; ya noctivagas maravillas, como la *Tempestad*. Shakespeare travesea desnudo en esas obras, salpicándonos de agua, y descansando él en ese baño reparador, de las fatigas diarias. No ahonda el dibujo, no le da color, rasga en la hoja blanca, y lo que iba á ser gato acaba por ser hombre. Todo es vida, movimiento, metamorfosis, en esas comedias parecidas á hormigueros, y, como las colmenas, rezumbantes.

La arquitectura de esas fábricas ligeras, casi aéreas, es arquitectura de muchacho travieso que alza casas y templos con pequeños bloques de madera pintada. Los que en ella figuran, los que asoman por entre la trama, son criaturas por esencia tornadizas, dotadas de movilidad y de mutabilidad extraordinarias. Un soplo desharía esos castillos de naipes. Cuando Shakespeare escribía esos caprichos, jugaba Hércules.

Las alegres comadres de Windsor ó *Las traviesas windsoreñas* (como queda mejor en habla de Castilla), son verdaderamente enredo airoso de pláticas y diálogos cortados, interrumpidos, vueltos á zurcir; charlas repiqueteantes de vecinas curiosas; vaivén y trasiego de refranes ó dichos picarescos. Mucho de su intención se nos escapa, porque no se da con el mérito de la caricatura cuando se desconoce el retrato; pero vive, espejea, bulle, hierve, rebosa, la conversación, tajada á cada instante por la risa. Si la prestáis atención, percibiréis como ruido de tijeras manejadas por manos de chicuela para cortar y retacear lienzos de seda.

Hay, empero, en esa obra un personaje de cuerpo entero: Falstaff. Este bufón es la risa gruesa de Shakespeare. No procede Falstaff de la comedia italiana, ni de la literatura picaresca española: es Shakespeariano. Shakespeare es Rey, y Falstaff es bufón. De alegría vasta y vinosa; de vientre como odre, es como dijo su autor, «pícaro inmenso.» Sus chistes pesan mucho: por eso un titán es el que los levanta. Sus agudezas son agudeces de lanza.—«¿Qué tempestad—murmuran las murmuradoras—arrojó á nuestra playa esta ballena, que trae en el vientre tantos toneles de aceite?»

Cuando el príncipe Enrique le reprocha alguna abominable desvergüenza, responde él: «La carne es flaca, y como tengomás carne que los demás, tengo, por fuerza, más flaquezas.» Es la bestia humana en figura de un admirable Sileno de Jordeans. Lindan á veces con lo altamente trágico sus enormes bufonadas, como cuando dice: «Si tuviera resuello para rezar, me arrepentiría.»

Esa masa no flota sino como tonel ó como corcho en la onda armónica: flota sin vida. ¡Cuán diverso de este sátiro, glotón y ebrio, el Figaro de Beaumarchais, de Mozart y de Rossini! Este brinca, salta, escala; es simpático, bullanguero, buen catador sin ser borracho, fresco; limpio, como la espuma blanca del jabón. Y la distancia que separa á Falstaff de Figaro, separa al *Barbero de Sevilla* de la última ópera de Verdi. De *Il Matrimonio di Figaro* separa á ésta mucho más.

¿Hay talento en el *Falstaff*? ¡Oh, y como no! Talento supremo que ha vivido mucho y bien; talento para el cual no tiene reconditeces el arte; talento que albea en la ancianidad, tal como llameó en la edad madura. Los discreteos, la charla, el cuchichear de las alegres comadres, sus fugas, su ir y venir, su constante correr, culebrea, suenan en la música. El juego de raqueta no se interrumpe;

los volantes se cruzan disparados y en el aire siempre. Diríais que una gatita blanca juega con sutiles cadenas de oro, enredándolas á su antojo. Ya las ata, ya las desata; ya las anuda, ya las desanuda; ya forma con ellas círculos, ya óvalos, ya orlas, ya espirales laberínticas. La madeja está siempre en movimiento, girando el huso, la rueda de la rueca sin parar. Asombra la habilidad, la destreza de manos, la rapidez en el escamoteo que luce el compositor. Y en tal harmónico desbarajuste, sí traduce Verdi á maravilla los diálogos de Shakspeare. Falstaff es el pasado, siempre se hunde, ó se sobrepone como vacío barril de vino. Con él, no puede el músico, y *cade comme corpo morto cade*. Hay miniaturas de prodigios en la partitura, ciencia extrema; á veces rompe el aire, brilla y se apaga un fuego fatuo; es la nota del amor, el recuerdo de haber amado; y, fuego fatuo al fin, de tumba sale. Deslumbra, hechiza, poco vive. La voluptuosidad del viejo se cansa á poco andar. Para suplirla, queda á Verdi el arte, le queda la riqueza.

Pero, maestro, ¿y Rosina? ¿y la joven, la fresca inspiración? Huyó la voluble; suele volver con una rosa en el corpiño y una cesta de rechonchos duraznos en la mano; pero siempre que vuelve está de prisa; la trae la gratitud, y el amor se la lleva: espera á otro. . . .

No es posible rehacer la juventud ni transfigurar la inspiración. Ambas proezas intentásteis ¡oh maestro! y sólo el haber osado tanto, y fingido alcanzarlo, es virtud magna. Pero la nienezuela que deseábais ver jugar y reir en vuestras rodillas, no de un brinco trepó á ellas ni sudorosa por haber corrido mucho en el jardín; no tiene la inconsciencia del peligro ni la gracia divina de la santa ignorancia: sabe mucho.

¿Qué habéis hecho? Un admirable friso para vuestra tumba. La enredadera que soñábais, no cuelga de la ventana abierta al sol.

Cuentan que la *Tempestad* fué la obra última de Shakspeare. En esa isla maravillosa, pasada ya la línea ecuatorial y la borrasca de las pasiones humanas, pinta Saint Victor, al excelso poeta en el instante de arrojar el ancla. Durante el viaje lanzó al Océano sus angustias y sus iras: vedle llegar al fresco oasis que alumbran constelaciones nuevas, cual si llegase á otro hemisferio. Allí reviste, en figura de Próspero, la túnica pontificia de mago bienhechor.

Vanamente quiso Verdi emularle: mas si cree haberlo alcanzado, dejad que el gran maestro duerma y sueñe el «sueño de una noche de verano.»

CRÍTICA LITERARIA.